

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

АХИЛОВА ТЕТИВА У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

Сцена сензорно-моторног круга, представе екстремитета, прекидање тетива и немоћ кретања, омогућавају да, читајући *Роман о Лондону* Милоша Црњанског, у први план изведемо проблем са границе онтолошког и метафизичког мишљења: супстанцу и структуру људског тела, његову демонтажу и његово ишчезавање. Пуцање Ахилове тетиве главног јунака овог романа представља, наизглед, једносмерну митолошку реминисценцију, али ефекат ове повреде показује како Црњански превреднује и усложњава смисаоне образце, обогаћује романескни асоцијанизам. Историјске реминисценције, књижевне асоцијације и халуцинације јунака, приповедна стилистика и приповедни коментари, нису важни само као психолошки рефлекс или наративно-симболички декор – они постају генеричке матрице Рјепнинове стварности. Зато *Роман о Лондону* Милоша Црњанског није само књига о анатомији која се симболички редефинише. То је роман о преврату, после којег не остаје чак ни тело.

Кључне речи: Ахилова тетива, пуцањ, инвалид, протеза, фантомски удови, монструозна имагинација, инверзија

„Заиста, пријатељи моји, ја се крећем међу људима као међу разломцима и деловима људи! То је мом оку најстрашније, што наилазим на човека у деловима и расутог као на каквом разбојишту и кланици.

И кад ми око склизне од садашњице у некадашњицу: наилази увек на исто: на разломке и делове тела и грозне случајеве – а нигде на људе!” (Ниће 2012: 61)³

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

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Фридрих Нице, *Тако је говорио Заратустра*, Београд, Рад, 1993, наведено према одломку „О избављењу”, у књизи: *Необична шела*, приредио Иван Велисављевић, Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, год. 39, број 182, Чачак: Културно-просветна заједница општине, Чачак, 2012, 61.

Ахилова тетива

Не само да је најснажнији везивни сноп у људском телу, Ахилова тетива је, као чврста повезница других еволутивних услова и сила, и зачетно место анатомије нашег идентитета, његово завичајно ткиво. Појава људског бића на одлучујући је начин „повезана са његовом способношћу да трчи”, па је пре више од три милиона година, осигуравши припадницима врсте *homo* јединствено садејство „умерене брзине и изузетне издржљивости”, ова тетива била залетни и „пресудни чинилац у процесу природне селекције” (Benjamin i drugi 2007: 5). У анатомском појмовнику Ахилова тетива означава траку која „повезује троглави мишић за петну кост на задњој страни потколенице и активно плантарно опружа стопало и подиже пету и цело тело на прсте” (Vidić i drugi 2010: 34). Посреди су два мишића на десној страни потколенице, који се „у доњој трећини потколенице спајају и стварају Ахилову тетиву која се пружа до петне кости” (Jakovljević i drugi 2017: 2), омогућавајући човеку да се креће. Ова тетива, и то је њена основна функција, треба „да пренесе снагу мишића који је производе на кости” (Coh 2012: 147). У медицинској теорији Ахилова тетива означена је као „најјача тетива у људском телу” (Vidić i drugi 2010: 34), али се сматра и једном „од најчешће патолошки промијењених или озлијеђених анатомских структура доњег екстремитета” (Kos i drugi 2016/2017: 9). Клинички појам *тендинитис* упућује на „болне тетивне структуре”, чије су озледе „најчешће повезане с дегенеративним процесима који се повећавају са старењем, када тетиве почињу да губе еластичност” (Kosinac 2015: 375). До пробијања тетиве долази онда када се, понављањем микротрауме, услед „погрешног или прекомјерног оптерећења”, створи промена „у везивном и потпорном ткиву”, па се потом „морфолошки промијењена тетива прекомјерно оптерети” (Kreszinger 2009).

Премда су културне и идеолошке фантазије устожерене жељом о савршеном телу и о оптимуму његовог активизма, искуство ограничења нашег тела једино је универзално животно искуство (Davis 2013: 276). Николају Родионовичу Рјепнину, главном јунаку *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, Ахилова тетива пукла је на океанској обали у Корнволу, потврдивши медицинску хипотезу да су у етиологији озледе овог снопа везивних влакана учестале и несмотрености у вези са ходањем „по неравној конфигурацији подлоге, тврдој или склиској цести или меканим (пјесковитим) плажама” (Kosinac 2015: 376). Нешто раније, с пролећа 1947. године, укорачивши, посредовањем пољског грофа Тадије Ординског, „у чувени лондонски клуб либерала”, јунак романа, учитељ јахања, не слутећи да ће баш таквом искуству неспретности и дисфункције концем лета и сам припасти, својој супрузи Нађи снужено је испричао „да је зашао у свет неких накарада, суклата, сметењака, који су дилетанти, и у лову, и у планинарству, па и у јахању”, а који падају „са коња, често” (Crnjanski 2004: 213). Митолошки рефлекси анатомских означитеља показују да постоје основе из којих се у физиономији

главног јунака *Романа о Лондону* збрајају извесни смисаони навоји: ако је Ахил био „најлепши и најхрабрији од свих Грка пред Тројом”, Рјепнинова храброст и лепота, премда некада неупитни, волшебно се преокрећу у ружноћу и изнемоглост, а ако је Ахил имао „плаву косу, блиставе очи и снажан глас” (Sreјović, Cermanović-Kuzmanović 1987: 75), јунак Црњанског, као одраз њиме овладале силе самонапуштања, има тамно лице, тамне очи, тамну браду, тамну косу и све више ћути – а ако говори, онда шапуће, мрмља, виче у себи. Од свега ахилејског, Рјепнин као да задржава само тетиву, ту рањиву, смртну тачку најславнијег јунака рата у Троји.⁴ Као да ниједну од перспектива Ахилове митолошке судбине Рјепнин не може да обнови – ни то да оде у рат и погибијом задобије славу, али ни то да, не окусивши славу, ипак дуго живи – њему као да припада удес да само буде обогашен, осмрћен, онемоћао и да се неславно искраде, ишчезне, угаси. Пуцање Ахилове тетиве главног јунака *Романа о Лондону* испољава своју поетичку вредност у огледалу двеју патолошких перспектива: у ужем смислу, озледа тетиве обележила је Рјепнина недостатком потпуне моћи кретања и зато радном и социјалном неподесношћу и пасивношћу, а у ширем смислу, пуцање тетиве озвучило је да изобличавање и руптура постоје и на другим анатомским пунктовима, јер се у роману искривљују уста, носеви иду у страну, главе се у привиђењима, сновима или асоцијацијама јављају као откинуте итд. Промене у синтакси корпоралитета нису само ствар тела по себи, већ анатомија показује да, попут рељефа насталог пропулзијом нефизиолошких сила, постоји атлас несупстанцијалног, према којем се мреже телесне супстанце, тетиве-мостови људског скелета, развезују и кидају. То је нека тамна димензија са обе стране састава тела – и *споља* и *изнутра* – нека патогена дубина субјекта и других, из које се иронички разарају поредак тела, његова компактност и његова егзистенцијална сврха. У преплету дискурса, психолошких промена, онтолошких преображаја, у сударима погледа субјекта и погледа других, у драматичној конфронтацији унутар погледа самог субјекта, уочава се неко дејствовање пред чијом силином тело постоји као платно за исцртавање кружница око камена баченог у воду.

Последњи роман Црњанског потврђује посткартезијанску физиологију Мерло-Понтија, у вези с тим да човек „није психизам додат организму”, већ да постоји као „врева егзистенције”, у смени телесних и личних аката: „Психолошки мотиви и тјелесни поводи могу се испреплетати, јер у живом тијелу нема ниједног покрета који би био апсолутна случајност с обзиром на психичке интенције, ниједног психичког акта који не би нашао бар своју клицу или свој генерални план у физиолошким диспозицијама” (Merlo-Ponti 1987: 104). Односи замене између физиолошког и психолошког установљавају јединствени органско-рефлексивни

4 Мајка, богиња Тетида, потапала је Ахила „у воду Стиге да би га учинила нерањивим, али да је десна пета, за коју га је држала, остала ненаквашена и да је Ахил једино на том месту могао да буде рањен” (Срејовић, Цермановић Кузмановић 1987: 71).

комплекс, у коме телесну незгоду испољавају психолошки ефекти, а психолошки поремећаји откључавају и „људско значење тјелесног збивања”. Органско-психолошко пресликавање, настављање и удвајање чини да се оквир корпоралитета и разумевања телесних слика прошири, јер болесник „у своме тијелу осјећа неку другу усађену особу” (Merlo-Ponti 1987: 104). Како се „сваког тренутка у кретању егзистенције” успоставља и приказује „јединство душе и тијела” (Merlo-Ponti 1987: 104), рефлекс овог јединства, у вези са субјектима литературе, има и онтолошки степен. Приповедачки паралелизам који је Мило Ломпар угледао „између психолошких и онтолошких знакова јунаковог удеса” дефинише једну методологију читања *Романа о Лондону* према којој то што неки чудноват доживљај, „неки догађај или нека промена у стварима” изазива „затамњујуће или осветљавајуће одјеке у узнемиреној души” није могуће свести „на неуротичну идеју једне опсесивне нарави”, јер се са „елементарним психизмом” јунака одиста „стапа чудесни живот града”, па из реда психолошки испоњених промена израња нешто одиста надсубјективно – „оно неухватљиво у граду што је налик енергији која покреће жива бића” (Lompar 2007: 40). Када месо изневери материју, по Сиорану, нелагода и бол што их тело сноси представљају казну, јер „живо се указује као криво у односу на мртво; живот је стање кривице, стање утолико теже што га нико није истински свестан” (Sioran 1991: 55). Рјепнинов деформацијски комплекс, губитак моторичког језика доказ је о томе да је, његовим одласком из Лондона и од Нађе, нешто одиста стварно изгубљено, јер баш то „изгубљено стварно производи ефекте који се осећају у сновима, омашкама, вицевама или симптомима у телу, болестима или оштећењима за које изгледа да нема физиолошких узрока” (Belsi 2010: 61).

Оцртавајући на почетку *Романа о Лондону* физиономије чланова двеју Рјепнину и Нађи суседних породица,⁵ у Мил Хилу, приповедач примећује како супруга десног комшије у ногама носи „траг болести костију, која се зове енглеска”, што ипак, како приповедни дух програмира закључивање, не значи да је болест „енглеска, него је последица, недостатка Сунца, и слабе исхране такозваних ’нижих’ сталежа” (Crnjanski 2004: 26). Ограничавајући и замагљујући културолошко сочиво, приповедач преводи смисаодавни говор у подручје климатских и социјалних узрока, као да тај закључак срачунава само за свест јунака, којој неутрални тоналитет приповедне медијације треба да потврди логичност саме болести. Али у заградом обрученом панелу текста стрелица приповедног разумевања, као у резонанци која за некога треба да остане затајена, а неке нешто да дошапне, прониче управо у димензију егзистенцијалне аутентичности Енглеза, јер изоштрава наше осећање чудноватости протетичке инфлације, дакле наше осећање њене волшебне правилности: „(Има толико женских ногу у тим предграђима, које су у

5 „Њихов десни комшија звао се: ’зелени господин’, – јер и тога у Енглеској има: *Mr. Green*. [...] Сусед са лева, звао се господин Божић, јер и тога у Енглеској има: *Mr. Christmas*.” (Crnjanski 2004: 24–25)

протезама. Чудноватих жена, чудноватих живота, које, тако, ходају, на полугвозденим ногама.)” (Crnjanski 2004: 26)⁶ Иако је *Mrs. Green* била „ваљда излечена” и ходала „још само једва приметним љуљањем”, не треба пречути поредбени довршетак реченице којом започиње нови параграф, далекоциљност утиска што се избистрио тамо где приповедна свест открива разлику између телесне нормалности и онога што је, премда на граници свесности и осета, ипак одриче: „као на преломљеним ногама” (Crnjanski 2004: 26). Јер се, толико пута касније у роману, примећује и признаје како причина о неком одвајању главе од трупа, одаламљивању штапом, пуцању тетиве развезује стабилну границу преносног и дословног значења, расејава смисао, те утварни одзиви Рјепнинове свести, његове халуцинације, историјске реминисценције или књижевне асоцијације, али и сами тропи и коментари приповедне свести, постају много више него психолошки рефлекс или наративно-симболички декор – постају генеричке матрице Рјепнинове стварности.

Становиште егзистенције састоји се у одбијању и превладавању дефицијентности, те што је егзистенција интегрисанија – а „за најинтегриранију је егзистенцију унутарња нужност да себи даде једно уобичајено тијело” – то су јасније истакнути њени сензорно-моторни кругови, па се „наш битак у свијету, који даје смисао свим нашим рефлексима, и који их у том виду утемељује, ипак њима предаје и на крају се на њима заснива” (Merlo-Ponti 1987: 102–103). Призор човека у инвалидским колицима, на лондонској станици, утемељује мисао да је Рјепнин изгубио рефлекс у чистом стању, покрет у коме је осиган смисао његовог бивствовања, те се за њега још може рећи да тада има „само једну средину (Umwelt)”, али не више и „један свијет (Welt)” (Merlo-Ponti 1987: 102). Када му се, наиме, почетком августа, при поласку на пут, причинило оно што га је и зачудило и уплашило – то „да је из Лондона, заувек, отишао”, што је значило „да одлази и од своје жене коју је волео, да се уопште неће ни вратити, онамо, откуда је допутовао”, као и, у расту страхотног предосећања, то да „и кад би се вратио, да то неће бити он” (Crnjanski 2004: 239) – тоналитет и симболика Рјепниновог повратка са летовања, септембра месеца, обистињују пређашњу слутњу, јер се јунак „враћа у Лондон, сав промењен” и „ћопав”. Као *перемешченаја персона*, Рјепнин је тада сав у власти механизма извртања и умањивања, те је не само „човек састављен од богатства и бола”, „Мистер Ричпејн”, већ и онај који се „претвара и у иглу” (Crnjanski 2004: 339). Враћајући се као „Нико”, он је апсолутно редуциран. У панорами умањености и онтолошке избачености коју тај што је постао „*Pin*” може да, као властиту средину нађе, најподеснији кондензат неповратног измештаја из пређашњег света није слика, за њега на лондонску станицу донетих, малих колица „на точковима, за инвалида”, на којима гурају „узете, до кола и излаза”, већ удесу човека без сна подсмехнута, у возу, ноћна визија фантомске ноге без тела: „Замишља ту

6 Црњански унеколико подсећа на Џојса, у *Финегановом бдењу*, који „универсализује инвалидност као оно што би свако могао бити” (Linett 2017: 185).

ногу, у Лондону, како ће скакутати, као врабац, сама, самцита, у гомили која, ујутру, жури до станица подземних железница и бусова.” (Crnjanski 2004: 340)

Фаншомски удови

Рјепниново осамљивање у *Роману о Лондону* – а нарочито продубљивање и окоштавање осаме јунака током његове одвојености од Нађе – оличава дејство радикално супститивног духа, јер уместо „да има жену, децу, породицу, пријатеље, своје друштво људи”, он се и пре преокретног летовања самозаменеује човеком који „има читаву једну варош крај себе, па са њом разговара” (Crnjanski 2004: 181). Хитајући, током паузе за ручак у радњи *Lahure & Son*, у музеје, где га чекају „причљиви” Рембрант, Гоја и Мане, Рјепнин осећа како му делирација доноси утеху, премда га то фантазматско утешење доследно искључује из бивствовања *иу*, па он „у том друштву заборавља где живи и зашто живи” (Crnjanski 2004: 182). Знајући да свет „не трпи охолог човека”, а да „цени скромност”, али и видећи да њен муж не воли да му се „помене скромност”, уплашена „од његовог дивљег погледа, који, пре, није имао”, Нађа осећа колико је нарасла несразмера између онога ко Рјепнин у Лондону јесте – а није више него, како приповедачу, на почетку романа, „неко шапће у уво”, „макар ко”, тек јада, мрмоља, незадовољник – и онога ко би, као „неки претендент”, желео да постане. Нађа препознаје да се траума помањкања јавне моћи, недосежност универзално активне улоге, превладава тек фантазматски – серијама протетичке референцијалности. Док пред Нађом брани самоћу у коју је у Лондону доспео и упоређује је са самотним стајањем Сен-Жиста⁷ пред вечношћу, Рјепнин захтева право да се поистовети са Сен-Жистом и да афирмише једну контрафактуалну перспективу, чије је значење несумњиво протетичко. Иако му она, потенцирајући одговорну релацију бића са именом, приговара („Николај Родионович Рјепнин, пробудите се, – па ви нисте *St. Just.*”), срдити полемичар одбија Нађину примедбу, демонтира структуре обликовања грађанског идентитета и, нихилизмом надражен, формулише особену теорију могућих светова:

„Ко је ко био, никад се, пре смрти, не зна. Тачно је да нисам, на фотографијама, нити пред грађанским законима. Ја сам, бивши, штабни, офицер, Дјеникина. Јункер. *Можно*. Но, да сам се родио у Француској, могао сам бити и *St. Just.* Сасвим сигурно. Могао сам бити *St. Just.* Нико није оно, што му име каже, у животу. Нити онај чије име носи.” (Crnjanski 2004: 119)

Противно доследном говору о неповредивости свог имена и руског порекла, омамљујућа понуда моћи, дозване кроз виртуелност историјских димензија, открива спремност јунака на преображај. И пре него што ће, у подруму обућарске фирме *Pol Lahure & Son*, почети да прелистава модне журнале и своју мисао преводи у панораму сексуалности,

7 Луј Антоан де Сен-Жист био је једна од кључних личности Француске револуције. Заједно са Робеспјером погубљен је на гиљотини.

Рјепнин дефинише један оквир идентитета у коме се извесност мења неодређеношћу, па у топологији тог оквира човек може из своје биографије, имена, адресе и фотографије сасвим ишчезнути да би отишао тамо где га нема. Хетерокосмика какву артикулише јунак Црњанског депривилегује једну историју и идентификацију, као обавезујући рам грађанске улоге и судбином насељени простор сопства и, одриче им карактер иманентности, своди их на једну од могућих историја и на један од могућих идентитета, чиме се омогућава да не буду изабрани, односно да буду напуштени. Одабирајући онтологију могућности да се реконтекстуализује и превреднује, запоседајући туђу биографију, Рјепнин настањује управо оно место које је сам Сен-Жист прозreo као симулацију слободе: „Људи ће се заносити привидом слободе; илузија ће бити њихова домовина.” (Sen-Žist, prema: Elil 2019) Инвазивни Рјепнинов дискурс о превратима, актерима револуције, партијама, шефовима влада, министрима, политичарима знак је напуштања оне прошлости у којој је био „леп, врло племенит, млад човек” и тек *прајорчик*⁸, као и знак наративног превладавања недовољне валидности и преласка у величину и гранање протетичке релационалности: „*Прајорчик*, Ники. А говорите као да сте неки претендент.” (Crnjanski 2004: 121) Иако је то жена „коју воли” и која му говори „весело, срдечно, са искреним сажалењем”, јер је била навикла да и „он са њом, увек, говори, учтиво, олако, весело, каткад са подсмехом, али увек мио”, дух узурпације, који она у њему разоткрива, овладава човеком и монструозно изобличава његово лице: „Одговара са изразом зла на лицу. Љут је и нека дубока жалост, и мржња, прелива му се преко лица. (Неколико тренутака то лице има боју лешина.)” (Crnjanski 2004: 121) Протетичке перцепције заштравају се тропима кроз које провирују демонски пламенови: „Сад, пред њом, као да стоји неки други човек. Неки други Рјепнин. Босоног, барусав, као неки вештац, издиже се пред огњиштем у ком се црвене последње жеравице.” (Crnjanski 2004: 122) У *Роману о Лондону* јунак се може наћи изван димензије властите стварности, као премештен и окружен „неким фантастичним бојама и чудноватим пламеновима”, праметнут у „неко привиђење”, а може се, такође, догодити да при слушању Берлиозове „Фантастичне симфоније”, при посматрању његовог заступања „одсутног Тосканинија” и дириговања „неком невидљивом оркестру” жена уплашено види како, осијан светлошћу свеће, он „има, сад, на зиду, неку огромну сенку” и како „његово млатаране рукама” ту сенку увећава, па јој се то дириговање може приказати као „нечастиво, лудо, сумануто” (Crnjanski 2004: 67). Нашавши се у егзистенцијалном процепу, у Лондону, јунак Црњанског „разбија у иверје објективни свијет који му закрчује пут и у магичким чинима тражи једну симболичку задовољштину” (Merlo-Ponti 1978: 101). Магијска оличеност главног јунака активира хефестовске путоказе у

8 У руској царској војсци појам *прајорчик* означавао је најмлађи официрски чин, између наредник и потпоручника.

роману, јер је Хефест био фигура магијске моћи⁹ и јер ће, као у случају грчког божанског мага, Рјепнинов деформитет бити знак његовог пада (Stiker 2002: 59). Хелена Дајч описала је деформитет као ефекат пада из форме коју су Бог или природа исписали на телу (Deutsch 52, према Linett 2017: 144). Дијаболички предимензиониран, човек подсећа на уротнике, који делују „то чудотворније и разорније што имају мање рационална разлога”, а фантазми у којима се његова душа премешта, расипа и нестаје као да имају нешто од пустошности Бодлеровог терористичког сна: „Ако икад”, пише Baudelaire мајци 23. просинца 1865, „опет смогнем онај напон и енергију што сам је неколико пута посједовао, искалит ћу свој бијес у књигама које изазивају страву. Намјеравам побунити против себе читав људски род. Била би то сласт која би ми све надокнадила.” (Benjamin 1986: 26). Када се покрети органског тела престилизују језиком „психичких и фантастичних нивоа” његовог субјекта, указује се одиста промењено сопство, „које бубри кроз фантомске удове, које проширује телесну слику да би преплавило, обухватило и учинило својом било коју протезу коју употреби” (Nelson 2012: 99). Ако „заступати одсутног” – Тосканинија, Сократа, Одисеја, Ахила, Сен-Жиста, Тимура Ленка, Бајрона, Бårлова, Наполеона и друге – значи учинити једно посредовање у којем се нико не појављује, јер је оно што се заступа *невидљиво*,¹⁰ Рјепнинови силасци у прошлост одиста представљају силаске у празнину која је развезала имена и бића. Његово *могао сам бити St. Just*, пред којим *оно што јесам* постаје тек необавезујуће *можно*, допуштено је расколом језика и бића, па Рјепнин и не жели да буде *један-и-исти* Сен-Жист, да се споји са дубином личности до које означитељи и не домашују, већ да присвоји само ефекат имена, дакле њихову репрезентацију. Посегнувши за именима, Рјепнин са ивице, на којој се налази на почетку романа као *макар ко*, прелази у *невидљиво*, у коме имена *кажу* живот, премда ни о чијем животу имена *не кажу* ништа, па је он одиста *нико*. Нити је оно што име значи, нити је онај чије име носи. А „лаж је тако лепа”, па „кад затвори очи, понавља себи: да, да, треба лагати” (Crnjanski 2004: 134). Израстање фантомских удова на јунаку *Романа о Лондону*, пропулзија његовог историјског дискурса, модалитет је и ефекат вишеструке анихилације: сваком новом протезом (а то потврђује и њихово умножавање) нестаје, губи се, ишчезава и то што она значи, као што ишчезава и лице чије је име била. Како Рјепнин зна, јер у директном одговору Нађи и формулише ову постхуманистичку семиотику, да „нико није оно, што му име каже, у животу”, нити постаје „онај чије име носи”, шта заправо представља његова комплексна дискурзивна релационалност: протетичко прибављање недостајућих удова или осакаћивање, раздешавање тела, расипање и нестанак у руци *невидљиво*? Најподеснији одговор изрекао је сам Рјепнин: „Имена су изговор за игру и убиства.” (Crnjanski 2004: 142)

9 Хефест припада групи божанских чаробњака који су, и изван старе Грчке, осакаћени: „Варуна је парализован, Тир је изгубио руку, Один је једнооки.” (Stiker 2002: 60)

10 „Звао је то, подругљиво: заступати одсутног Тосканинија. Невидљиво.” (Crnjanski 2004: 67)

Придружујући се Агизелају, Тимуру Ленку и Бајрону, Рјепнин се фантомски реконфигурише, налик Бајроновом Арнолду, чији је преображај у корпореалитет славног грчког јунака омогућен онда када је ђаво, имитирајући чин Божјег стварања Адама, у тело замешено од црвене земље да уђе призвао не душу хероја, већ Ахиловог фантома. У свом прегледу студија инвалидности, Дајан М. Нелсон показује како протетичка релационалност означава темељну одређеност тела својом протезом, у односу са којом се оно мења, јер протезу инкорпорира помоћу телесне слике коју субјект о себи гради. При чему, саме протезе нису неутралне, јер су „оживљене опредмећеним људским радом и емотивним улагањем, настањене фантомским удовима” (Nelson 2012: 99). Мерло Понти уочава како „у случају фантомског уда субјект изгледа као да не зна своје осакаћење те рачуна са својим фантомом као с реалним удом и покушава да хода фантомском ногом, па се чак не да обесхрабрити којим неуспјехом” (Merlo-Ponti 1978: 96). Фантомски екстремитет није тек представа руке или ноге, „већ амбивалентна присутност” ноге или руке, будући да извесног органа нема, али рука и нога не нестају из хоризонта живота, јер човек и даље на њих рачуна и осећа их, његово се постојање распростире у димензији у којој нога или рука некуда заковачују или се нечему подижу и управљају.¹¹ Рјепниновска синтеза – и Агизелај, и Тимур Ленк, и Бајрон – ефекат је протетичке тропологије, имагинативног захватања, које „проблем одсуства нечега” не разрешава тек препознавањем и повезивањем једнако повређених унутар искуства своје маргинализације, већ, у случају јунака Црњанског, дискурзивном реинсталацијом тела и редистрибуцијом моћи. Сlike пробуђене у Рјепнину химерично су настављање субјекта „преко границе”, коју, као своју неразградиву социјалну, егзистенцијалну и онтолошку међу, у модерном универзуму препознаје, али чију трансгресију жели.¹² Реминсценције јесу протезе, јер преливање воље субјекта у оне симболичке димензије у којима налази упориште не за своју слабост, већ за самопрекорачење и хегемонију, показује како је жеља субјекта за заменским удовима – особито када су они сам дискурс – покренута вољом за моћ (Nelson 2012: 100). Сједињујући искуство социјалне реалности и своје фикционалне деривате, Рјепнин постаје симболички киборг¹³, јер се његове монументалне протезе јављају само као ефекат вишесмерне релационалности дискурса. Субјект који располаже оним чега нема знак је нечега у њему што „одбија сакатост и дефицијенцију”, а што је, за Мерло Понтија,

11 Субјект фантомско третира као реално и „у настојању да се некамо запути не потребује неку јасну и рашчлањену перцепцију свога тијела; њему је довољно да 'располаже' њоме као неподјељеном могућношћу, и да фантомску ногу наслути као укључену у њој” (Merlo-Ponti 1978: 97).

12 У *Манифесту киборга* Дона Харавеј каже да њен „мит о киборгу говори о трансгресији граница, потентним фузијама и опасним могућностима које би прогресивни људи могли истражити као део неопходног политичког рада” (Haravej 2019).

13 Киборг је не само „кибернетички организам, хибрид машине и организма”, већ – отуда и кибернетичко читавања јунака *Романа о Лондону* – и „творевина друштвене реалности и фикције” (Haravej 2019).

перспектива „битка у свијету”, дакле траг оног *ја* које је ангажовано „у извјесном физичком и међуљудском свијету”, чије се самоосећање „непрестано пружа према својему свијету упркос дефицијенцијама или ампутацијама” и које их „утолико, не признаје *de jure*” (Merlo-Ponti 1978: 97). Одбијање да је само *прајорчик*, утишавање у себи приговора о томе да није оно са чим комуницира и што као телесну или политичку слику реанимира, Рјепнина, међутим, не чини инхерентим свету, јер га, како разговори са Нађом о тежини положаја у коме је породица показују, не приближавају, већ супротстављају „природном кретању које нас баца нашим задаћама, нашим бригама, нашој ситуацији, нашим присним хоризонтима” (Merlo-Ponti 1978: 97). Фантомски удови јунака имају разнолике експресије, пикторалне форме, историјске и културне корпусе, рађају се и нарастају у различитим ситуационим оквирима, али они су увек „метафоре унутар моћне протетичке технологије коју зовемо дискурсом”, тропи који „теже доминацији на пољу моћи”, као што, с друге стране владе дискурса, ова чудновата метаморфоза бића у хибрид привиђења „не пружа трансценденцију нити наду стабилног тла на којем би се стајало”, јер њена „продужења и замене нису никада потпуно интегрисане у нову синтезу” (Grej i Mentor 1995: 463, 465, 466, према: Nelson 2012: 101). Јер шта би, упитајмо са Дајан М. Нелсон, могло бити „језивије и фантомскије”, неодмереније и ауторитарније, од дискурса „невидљиве руке”, од симболичких чворова онога чега нема, а у чијој се мрежи „додирују и спајају протезе на насилан начин” (Nelson 2012: 100)?

Ако је тело „возило битка у свијету”, па имати тело и оптимално осећати све његове функције „за живо биће значи спојити се с одређеном средином, стопити се с извјесним пројектима и у њима се непрекидно ангажирати” (Merlo-Ponti 1978: 97), онда јунак Црњанског не остварује, фантомским посредовањем, никакво учешће у светском ангажману, јер се његов битак, управо фантомизацијом удова, функција и света у коме би да их потврди, расипа, искључује и гаси. Фантомски светови не стављају на испит оно што се нема, они управо омогућавају да оно што није не буде подвргнуто испиту који би га разоткрио, па да, уколико за њега и зна, сасвим игнорише стандарде и резултате тога испита. Рјепнинова фантомска имагинација која продире у структуре историјских означитеља и присваја их показује да је фантомска невидљива рука што се из јунаковог *ја* продужава и отвара прошлости „стара садашњост која се не одлучује да постане прошлост” (Merlo-Ponti 1978: 101). Рјепнин и Нађа у Лондону живе „као неки туђ живот”, јер „обоје живе у прошлости”, што и за приповедача представља онтолошки избор – да се своје бивствовање и свет у коме би оно пронашло свој ангажман подреде прошлости, тако да постоји она, а не они: „Постоје, обоје, само у тој својој прошлости. Нису више, такорећи, ни живи.” (Crnjanski 2004: 39) Али док се стара садашњост којој се Нађа предаје може вредновати као димензија успомена, асоцијанизам у вези са оцем и погинулом браћом, искуство изгубљеног времена, Рјепнинова прошлост је бремениста не тек

властитим успоменама, него дискурзивном релационалношћу и ревизијама личне историје. Радикална противсмерност њихових претходности најосетнија је у вези са заједничким искуством, јер док се она често „сећа првих година њиховог брака”, он сања о оној прошлости, у Русији, у којој Нађе „у његовом животу није још било” (Crnjanski 2004: 40). За Нађу свака успомена на почетак љубави са Рјепнином значи актуелност позива да се изнова заузме положај који успомена на зачетно искуство заједнице евоцира (Merlo-Ponti 1978: 101), док Рјепнин, не памтећи дан у који су се, „пре двадесет и шест година”, венчали у Атини, негира евокативност која је и доследност пређашњем положају, већ оличава дух радикалног дисконтинуитета са прошлошћу, односно са нужношћу да се бране евоцирани положаји личног живота. Рјепнинова интелектуална меморија концептуализује прошлост као идејну апаратуру, па то више и није његова прошлост, конструкција која „својим интенционалним нитима” додирује хоризонт „проживљене прошлости”, већ означитељски оператор чија је сврха одређена алтернацијом проживљене прошлости неком другом, могућом. Семјуел Бекет је видео да у Прустовој модернистичкој темпоралности нема бекства из прошлог или зато што нас је оно јуче деформисало или зато што смо га ми деформисали (Kolocotroni, Goldman, and Taxidou 451, prema Linett 2017: 146). Питање о прошлости је и питање о темељном позиционирању јунака у браку и осећању другог, у бивствовању и у разложности која га уоквирује: „Она само за њега живи. Да за њу живи није рекао.” (Crnjanski 2004: 63) Када културно посредована меморија, а не лична успомена, постане основ психолошко-емоционалне реинтеграције субјекта, па он почне да говори из књига, да говори као да је неко други, тада се „каузалност идеје” поставља и „изнад физиолошке каузалности” и изнад биографске и личне егзистенцијалне одговорности, па балон Рјепнинових идеја о освети и величини постаје резонатор његових емоција, сећања, егзистенцијалног става, бивствовања. Идејни и означитељски надражаји, а не лични садржаји, означавају Рјепниново место, наизглед „чине да он не буде поништен, да још нешто значи у организму”, али објекти који би испунили ту празнину не постоје, допуштајући му „да реализира фантом” тек „као што структуралне сметње допуштају садржају психозе да реализира делириј” (Merlo-Ponti 1978: 102).

Монструозна имагинација

У другом делу Дидроове *Енциклопедије* разматра се идеја о уметничком стваралаштву као о монструозној генези, према којој је „уметничко дело облик тератолошког откривања” (Huet 1993: 3). Имајући у виду блискост чудовишта и језика, следствено којој наказност најчешће јесте „ефекат наратива или књижевне слике”, потребно је уочити (мада су приговори пред овом перспективом разложни) како су у књижевној имагинацији чудовишта и инвалиди понекад тако „блиско повезани да би читалац могао да замисли везу између физичког поремећаја и

монструозности” (Stiker 2012: 41). Двадесет шест година раније, при испловљавању из Керча, Нађиној тетки Марији Петровној, зачућеној његовим азијатским цртама, Рјепнин је заличио „на талијанске бандите” (Crnjanski 2004: 155). Ако би зими, „у метежу саобраћаја”, носећи капут и рукавице од лепог крзна, некога и могла подсетити „на неку мачку, или тигрицу, на позорници, из неке енглеске, дечије, зимске, бајке”, на Нађином „лицу и у њеним очима”, када би се они изблиза погледали, „није било, ни трага, неке мачке, лисице, тигрице”, јер су њене очи „носиле у себи неко огледало доброте, и мира” (Crnjanski 2004: 99–100). Нађино биће трансцендира вечити рат у свету: „Не бих никад убијала. Ја бих све праштала, чак бих и партију мењала.” (Crnjanski 2004: 123) Преносећи се све чешће „у мислима у прошлост” – а те мисли наликују сновима кроз које налази „неког другог у себи” – Рјепнин преиначава своје лепо и мирно лице у „маску неког талијанског, или француског, бандита”, трокут црне браде, коју безразложно носи од изласка из Русије, мада је „нико у Лондону више није носио”, његовом лику даје „израз немилосрдног, судије, леденог, срца”, а „његовим цртама оштрину калабрешких асасина” (Crnjanski 2004: 120, 154). У постању монструозног средишње је, следимо ли Аристотелово чуло, стварање лажне сличности са неком другом врстом или неким другим објектом, јер представљајући себе кроз сличност са категоријама бића са којима нису повезана, „чудовишта замагљују разлике између жанрова и ремете строги поредак природе” (Huet 1993: 4). Премда Нађа мисли да би у револуционарној Француској, када би се у преломном часу европске историје он ту обрео, извесно био први гиљотиниран, јер не би могао, иако у општем преврату, да згази „у Паризу, ни мрава”, Рјепнина запоседа, као рефлекс одбијања Нађине визије о жртви, троп о себи као о немилосрдном судији и асисину:

„Талијанском театралношћу, која је иначе међу Русима, ретка, он се изненада раздра: ‘Гиљотинирао бих ја био, већ први дан, и графа Мирабоа.’
А док му се жена смеје, све тише, додаје: ‘А имате право. Не бих био дирао ниједног мрава.’” (Crnjanski 2004: 120)

У време формирања Другог француског царства Бодлерова политика побуне је, како о провокативним назорима у песниковим записима о Белгији пише Валтер Бенјамин, значила афирмацију револуцију као разарања, испаштања, кажњавања, смрти, а јунак Црњанског, гневни разбаштињеник, могао би следити бодлеровску двосеклу мисао: „Не бих био сретан само као жртва; ни играти крвника не би ми лоше пало – не бих ли осетио револуцију с обе стране!” (Benjamin 1986: 25). Традиција готског романа предочава међусобну замењивост субјекта и монструозне другости (Linett 2017: 144). Марен Това Линет указује на збирку есеја Рут Анолик о инвалидности у готичкој литератури, у којој је казано да „готика представља људску разлику као монструозну, а затим, парадоксално, поткопава категорије искључености како би се заговарало човечанство чудовишта” (Anolik према Linett 2017: 144). Када се наказно почне осећати као фигура наше властите померености и замењивости,

оно тада постиже и дубину у књижевности (O'Connor 45, према Linett 2017: 144). Јунак *Романа о Лондону* прозире у механизам премештања и замењивања као у обликотворни рад Лондона, те судар са том огромном вароши, кружење Рјепнинове мисли око идеје о убиству Лондона, раскрива трауму свргнутости и патологију жеље за осветом и величином. Ако је експериментисање људским обликом одраз експериментисања естетском формом (Siebers 10, према: Linett 2017: 145), модернистичка имагинација напушта симетричност и формалну равнотежу, преобликује традиционалне форме, чиме читаоце и тумаче изводи преко граница смисаоне стабилности (Miller 13, према: Linett 2017: 145), сасвим налик томе што и различити телесно-психолошки деформитети, у којима се та имагинација кондензује, јесу изрази трансгресије културног норматива.¹⁴ Џојсов експериментални радикализам и слављење деформитета у *Финеџановом бдењу* пример је модернистичке „ревалоризације деформисаног тела као тела модернистичког текста” (Linett 2017: 145).¹⁵ Имагинација Црњанског, у *Роману о Лондону*, испуњена је сликама изобличења и деформитета – што јесте израз „модела модернистичке фикције као деформације романа” (Linett 2017: 163) – па су Рјепнинове представе о себи, који је „висок, атлетског раста” и који је десет година раније „био најлепши официр међу царским официрима”, насељене бројним и разноврсним интертекстовима о деградацији човековог лика. Суицидални фокус приче у вези је са тим што јунаком изнова овладава „неко лудило жеље, да разори себе, и оде са овог света” (Crnjanski 2004: 169). Као да чита роман о себи, студију о губитку лепоте и младости, Рјепнин у низу Рембрантових аутопортрета препознаје промене које симболички уоквирују мисао о доследном ружењу и разарању људског лика:

„Те промене на Рембрантовом лицу, – па и на мом лицу, – на сваком људском лицу, – најлуђа су метаморфоза, мислим, која се може доживети. Очи постају очи коња, мачака, жаба, рупе, слине, шупљине, носеви кромпири, репе, а подваљци висе, као прасци, крмаче, лепиње. Нема већег сликарског дела, од тих аутопортрета Рембранта. То је ванредан роман о животу, у златној светлости и боји. Како је био дрзак, спочетка, кад држи младу жену на крилу. Како је био охол, кад је метнуо шешир са нојевим перјем, на главу. Тај фламански, велики шешир никад нећу заборавити. У чију је боју био

14 Адолф Хитлер је у говору 1935. године напао модернистичку реторику деформитета, сматрајући да „није мисија уметности... да се ваља у прљавштину ради прљавштине, да слика људско биће само у стању труљења, да црта кретене као симболе мајчинства, или да представља деформисане идиоте као репрезенте мушке снаге” (Farago 25, према: Linett 2017: 146). У говору из 1937. године Хитлер је „модернистичкој ’дегенерисаној’ визији човечанства као монструозних, зверских ’деформисаних богаља и кретена’ супротставио „нови херојски људски тип представљен на Олимпијским играма 1936. године и у нацистичкој уметности” (Linett 2017: 146). Презирање авангардне уметности „као погрешне врсте репрезентације погрешних врста тела” било је увод у „уништавање слика и скулптура које се сматрају дегенерисаним” и у елиминацију „живота који се сматра неспособним да живи” (Linett 2017: 146).

15 О односу модернизма према телесним деформацијама и о модернизму као о поетици деформитета више у књизи: Maren Tova Linett, *Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.

помешао, први пут, боју јесењег лишћа. Можда је тада био мојих година? А видите ли како је снужено скрстио руке, овде, у музеју? Сећате се? Лице је већ подбуло. Коса разбарушена; очи су тужне. Нос је надувен. У претпоследњем портрету се већ немоћно смешка. У овом, у Лондону, ни суза више нема. Има само једна бескрајна, људска, туга.” (Crnjanski 2004: 113)

Рембрантови аутопортрети један су од прототекстова романа што га, док се исписује, Рјепнин осећа као роман о себи и о човековом сједињавању са смрћу. Премда је о њему, роман није Рјепнинов, јер га, кроз њега и његов живот, исписује туђа рука, а он, тек осматрајући себе као другог, изван своје власти, више и не живи, већ чита тај роман „исписан коштуњавом руком смрти, од којег, у животу људском, другог романа и нема” (Crnjanski 2004: 113). Старост би Рјепнина, ако би успео да се одржи у подруму радње *Lahure & Son*, приказала „у неком полумрачном ћошку”, где старце обично држе као „симбол пролазности у лепом свету” (Crnjanski 2004: 171). Смисао таквог живота је – како старачко бивствовање у подруму уопштава мистериозни виртуоз пета Зуки, док приближава Рјепнина опозиву путање којом би, умиравши се пред чињеницом пролазности, у ту егзистенцијалну димензију доспео – расцелињујући, погрдан, човекоулан: „(У свакој кући, каже Зуки, има тако, негде, неки напукао, ноћни, суд, који је остављен, негде у ћошку, у мраку.)” (Crnjanski 2004: 172) У Платоновој метафизици је, како Мирча Елијаде оцртава, „као и у теологији Филона Александријског, код неоплатонских и неопитагорејских теозофа, као и код херметиста који се позивају на Хермеса или на спис *Poimadres*, или код бројних хришћанских гностика, људско савршенство било замишљено као јединство без пукотина” (Elijade 1996: 78–79). Ненапукло људско једно „само је одраз божанског савршенства, Све-Једно”, а пало биће које би тој потпуности да се врати чини метапоју, преобраћа се из онтолошке онецељености и реинтегрише у неподељени тоталитет: „Све оно што јесте у правом смислу мора бити потпуно, у њему мора постојати *coincidentia oppositorum* на свим нивоима и у свим контекстима” (Elijade 1996: 79). Када мисао о изненадном доласку старости загосподари човековом осећајношћу, те баш долазак старости буде означен не само као „један од најстрашнијих доживљаја, у животу сваког човека”, већ истакнут као „мој најдубљи доживљај”, дакле „дубљи, него наша несрећа, и Лондон”, неочекиван и подмукао као убица на крају тесне, безизлазне улице, онда се смисаодавни карактер те смрти у којој се, као у напуклости бића, виде наказност човековог лика и бескрајност човекове туге и не налази у чему другом до у поновном јављању „предлога самоубиства”, односно до у приливу снаге у аргумент да се то искуство слабости, ружноће и деформитета нема чиме искупити, јер је цели смисао живота који га сведочи редуциран на ту монструозну изобличеност:

„За мене је била најстрашнија гадост, да идем у посету тетки, књегини Оболенски, која ме је толико волела и звала. При вечери су залогојаи почели већ да јој испадају из уста. Нисам био, ни на њеном погребу. Којешта. Међутим, сад, видим, да има само два света. Младеж и стареж. Ко те пита јеси

ли био Парфенов, Нежинчев, Рјепнин, или *Sinna*? Звоне звона изненада. Доцкан је за ма шта. Лондон ће, једног дана, опет бити очишћен, опран, неће више бити у рушевинама; биће и пролећа у њему, биће и весеља, али не за нас. Чему онда продужавати ово чекање на милостињу, у старости? Чему жалба?” (Crnjanski 2004: 117)

Слушајући о лудим помислима свог мужа, у вези са предлогом самоубиства и о чистини без њих, Нађа је локализовала идеју о лишавању живота сврхе и о решењу производом из те лишености у полемичку стрелицу, која није само горки одзив Рјепниновој тешкој слутњи да би и она могла учинити крај свом животу – „Помислио је: само му још то треба” – већ је и одзив поетике која кружи око изобличавајућих ритмова унутар хуманог: „Човек је, ипак, Ники, само једна животиња, брат горила. Чак и у таквом страшном тренутку, кад помишља да му се жена, у очају, можда убила, не зна да помисли ништа лепше, него то: само ми још то треба.” (Crnjanski 2004: 141) Иако у папирима „пише, да је он принц”, полицијски чиновник Рјепнина посматра, духу модернистичке фикције доследно, „као муву на свом носу” (Crnjanski 2004: 137). Изврнутост фонолошке структуре, којом се, већ према томе како га ко у Лондону изговара, у јунаково име уткивају и смисаони обриси животињских физиономија пример је необручиве гротескности и, према њој изведене, оцене о фаличности. Тако му млада жена што пере степениште у радњи *Lahure & Son* кишним данима „понавља, свако јутро: ‘A good old English day, Mister Sheepin’” (Crnjanski 2004: 173). Рјепнинов сензибилитет је модернистички зато што је деформацијски, инхерентно отуђујућ и фрагментирајући, што се види и по корпоралитетима који испуњавају његова сећања и снове. Његове реминисценције на бомбардовање Лондона неретко гравитирају сликама разорених тела, па се детињи снови о Лондону, доцније преображени у хтење да, када је рат почео, изблиза види бомбе и мртве сада, танатофилски, задовољавају у сећању на форме „неких страшних, подбулих, руку, једне уличне девојке, коју је фосфорна бомба била претворила у дебелу смесу образа, ногу, хаљина” (Crnjanski 2004: 136). Када домет овог сећања приповедач заокружи реченицом „Као неког кловна”, он, осим на јунака, показује и на само приповедање, јер оспољава да се наративна оптика уврће у мери у којој је деформише сећање које се наративизује. Јер једно је *тада* страшном силином бомби деформисано тело проститутке, а друго су силина жеље да се виде мртви, трбосековско око и њиме одабрана тмина једног ћорсокака у који јунак улази баш онда када мртво женско тело израња из подсвести, као и у наративну површину *сада* уграђено первертивно представљање, слободно асоцирање, растеловљење и преобликовање. У трансгресији какву демонстрира збуњујућа транзиција Рјепнинове свести, а какву приповедна свест не обуздава, него појачава, супститутивни симболизам нихира обавезујућу карактеристику прошлости и њену асоцијативност развија и преиначава до заборавача почетног означитеља. Када поређење дефигурисану страдалу девојку

замени фантомском сликом клоуна, онда је, у том нестанку обруча људских тела, у деформативном залету имагинације могуће и да се, у Рјепниновом сну, у подруму фирме *Lahure & Son*, „визија свадбе”, једно од најделикатнијих привиђења Лондона у роману Црњанског, искаже не само као онтолошки знак, у вези са силином напредовања унутрашњег ђавола у јунаку, и не само као знак Мегалополиса, у вези са аберантним као поистовећујућим својством форме тела и естетике града, но и као манифест модернистичке поетике, у вези са динамизмом фикције и њој иманентним духом уврнутости и деформитета:

„А док та визија свадбе, у белом, расте, читаве гомиле мушкараца претварају се, пред Рјепнином, – који, и у сну, у Мил Хил корача, – у гомилу голих жена. А гомиле жена, у гомиле голих мушкараца. [...] Из гениталија тих голих мушкараца и жена прскају, као ватромет, неки пламенови, као фонтана, а из уста тих људи чује, све гласније, зов мачора, а из жена, јаук, силованих мачака. Најстрашније је да је цело то огромно привиђење, привиђење ружних телеса, која се уздижу у форми зграда, око те радње, у којој ради. Најзад се све то претвара у једну огромну вагину, и један penis, који се клати са великог сата Св. Џемса. А затим се јавља, пред њим, неко огромно око, страшно око, које познаје. То је Нађа, која му се приближава. Чује како му шапуће: 'Гдје љубов, Коља? Ештој красниј коњец љубви, Ники. Секс?'” (Crnjanski 2004: 205)

Премда сам текст *Романа о Лондону* није спазматичан, „шепав и муцав” – каквим је радове високог модернизма описао Тајрус Милер (Linett 2017: 147)¹⁶ –, али његов јунак, руски емигрант, управо је пример тако дисторзиране људске појаве: од почетка романа он мрмља, понекад толико да га Нађа не разуме, а од летовања у Корнуалији и пуцања Ахилове тетиве он шепа. И када то што јунак мрмља приповедач преводи у развојност, суспрегнувши могућност да заумност пређе у обликовни рад самог текста,¹⁷ стално назначаване да неко мрмља показује како приповедање Црњанског из сфере модернистичког естетског радикализма прелази у димензију онтолошко-метафизичког радикализма, у нихилистичко искуство, које превазилази и модернистичку онтологију новума и медицинску патологију телесне дисфункције. Пуцање Ахилове тетиве отуда није тек акт фрактализације моторичког система, већ је исказ широкостранијег реда изобличавања у коме су дошљаштво, неподесност и неприлагодљивост већ размерени као онецељујући: „Он је у тој радњи дошљак, креатура случаја, креатура тренутка, – каже Зуки и смеје

16 Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, Berkley: University of California Press, 1999.

17 Мада се у вези са Рјепниновим досећањем на учење енглеског језика у детињству, кроз текстуално објективизовање, истицање и опсервирање енглеских заменица, у вези са егзистенцијалним улогама у које је, да их сада сам репрезентује, јунак ушао примећује траг онога што је у *Финегановом бдењу* била Џојсова деформација традиционалног облика романа предочена у статусу самог енглеског језика, који је у том роману „раскомадан, а опет оживљен” (Linett 2017: 148). И у *Роману о Лондону* се комади империјалног логоса, чију силину јунаци осећају најпре као продор енглеске лексике и синтаксе, иронијски дисквалификују, а затим фантомски оживљавају.

се. (*‘Нико њега њу, међу њим калуђима, није очекивао.’*)” (Crnjanski 2004: 170) Очекујући да у његовом причању о паузи за ручак „наиђе, лукаво, на неку жену”, Нађа наилази на цркву Светог Јакова, без прозора, још неоправљену од ратног пожара: „Стоји пуста. Нека празна шкољка, коју је неко море избацило.” (Crnjanski 2004: 184) Романескни симболизам изражава динамику и интенције Рјепнинове свести у вези са темељним недостатком самог бића, јер када његови описи, асоцијације или снови оцртају одступања или омашке у синтакси града, особито у вези са пуктовима ишчезле сакралности, та је рањена форма прозор самопоказивања у срцу оштећеног субјекта.

Пуцањ

Раст осаме и презира према свету, прелазак са срдитог дијалога што га је водио са Енглезима на препирку са Наполеоном, открива како је у јунаку *Романа о Лондону* „патолошки бес” ефекат неке неразрешиве конфликтности, распињућег дуалитета, јер су човека који је „стално, у својој прошлости, живео” означитељи историје – споменици „прошлости, и победа у прошлости”, знамени „великана човечанства, и појединих народа, у прошлости” – доводили „до неког беснила”, па не само да је „желео, каткад, да застане, и почне да виче: да иду до ђавола”, већ је горка силина из њега изрекла да би их требало „срушити, разбити, закопати у земљу, као мртве” (Crnjanski 2004: 226).¹⁸ Погођен беснилом према амблемима прошлости, Рјепнин осећа како ова помућеност јача, па „он, и живе људе, а нарочито на врху друштва и држава, све чешће, види, као искривљених руку, сабаља, глава, као наказе, које млатарају, стално, рукама, а стоје раскреченим ногама па нешто вичу и декламују” (Crnjanski 2004: 226). Сећајући се како је Бърлов викао „*A bas les grands!*”¹⁹, Рјепнин то извикује у себи и раскомадава се изнутра све очевидније. Позив Наполеону да дође у Лондон, како би се погледали „очи у очи”,²⁰ зазив је двојнику, чије се присуство осећа, да узме маску величине у којој се субјект може узнети. Још раније „заражен, од Пољака, брбљањем о томе, да ли је Наполеон био велики човек, или није”, јунак интернализује „препирке о императору”, па се она разгранаву у „своју препирку, са собом, о Наполеону”, у олујну љутњу „против освајача Русије”, о коме мисли „зачудо, неће да прођу” (Crnjanski 2004: 227). Налик ситуационом оквиру Мефистовог јављања у *Роману о Лондону* (Lompar 2007), Рјепниновом се *дођише* Наполеон и одазива, па не само да му се „*L’Empereur*” јавља „у мозгу, тог дана, у чизмама, и у подруму, ваљда зато, што још никог другог нема у подруму, и што је тишина, у

18 Како ће то са споменицима Адаму Трпковићу и Евгенију Савојском у роману *Како уйокојиши вамицра* Борислава Пекића желети да учини и Конрад Рутковски.

19 „Доле велики!” (Crnjanski 2004: 226)

20 Премда „умало није узвикнуо” оно што би, као „*Merde, Napoléon!*”, значило да га одбија, Рјепнин ће ипак позвати онога на кога је бесан: „Дођите, генерале Бонапарта у Лондон, да се очи у очи погледамо.” (Crnjanski 2004: 226)

полумраку” – како се ђаво нешто раније изразио, *као да је шу*, у самотном вечерњем часу у подруму фирме *Lahure & Son* – већ је његов симболизам, попут мрља проливеденог мастила, премрежио свест јунака, па је он, имајући „одлично памћење”, истог дана, „наставио, и нехотице, да се сећа фразеологије тог великог човека, којом је опијао, и плашио, и очаравао, своје војнике, министре, краљеве у Европи, па, спочетка, и руског цара и Русију” (Crnjanski 2004: 227). Дискурс императора, „кога је мрзео, а читао”, осваја Рјепнину унутрашњост, испуњава је, говори уместо њега, његов је асистивни глас, потпетица за поглед у величину које више нема. Како је због „сталних неуспеха” осећао колико је „изнемогао”, те је на послу све чешће седео „погнуте главе на трonoшцу”, Рјепнину је француски император оличио једну инвазивну рачву духа: „Као да је, помоћу Наполеона, хтео да из тог подрума обућара изиђе, и врати се у Русију.” (Crnjanski 2004: 228) Ако се овој аналогiji моментално противречи – „Којешта. Зар то није смешно?” – то ипак не значи да су се смер, снага и домет жеље која аналогiju успоставља уклонили, јер су, баш по разлици и неупоредивости, почели да постоје у Рјепнину. Као што је ова аналогija, заоденувши се смехом и проглашавајући се за којештарију, изронила тачно на месту на коме једну пређашњу аналогiju, са Христом, осигану јунаковим изласком пред невидљивог човека у Министарству рада, Рјепнин није прихватио: „Ма колико да је то чудно, и ма колико да то протумачити не би, ни умео, кад год пред тим човеком стоји, помисли, да је тај човек Пилат, а он Исус. Зна да је то којешта, смешно, глупо.” (Crnjanski 2004: 76) Рјепниновом наказном, дисфункционалном самоосећању Наполеон доноси медикамент величине, громкости, препоруку самопревазилажења, дакле и одлуку самонапуштања, после којег више неће бити изнемоглог, побеђеног бића погнуте главе, већ титана, који ће самозадовољно, у старости причати „о великим делима својим”, слободан од белега дефекције: „Моћи ћете да кажете поносито: И ја сам био у тој великој армији, која је, два пута, ушла међу зидине Беча, и ушла у Рим, и Берлин, и Мадрид, и Москву.” (Crnjanski 2004: 228)

У недовршеној и постхумно објављеној драми *Изображен преображен*, из 1822. године, Џорџ Гордон Бајрон је артикулисао становиште да мушкарци не могу да осећају живот као довољно стваран без властитог излагања могућностима инвалидности (Snyder 2006: lxxi). Веома осетљив на своју деформацију, велики енглески песник се, налик својим фикционалним јунацима, држао „пркосно и меланхолично када су други расправљали о његовој шепавости” (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209). У реченој драми Бајрон је, инспирисан фигуром Шекспировог „грбавог краља” Ричарда III, приказао грбавца Арнолда, који очајава због своје изобличености и припрема се да своју друштвену и егзистенцијалну тежобу оконча суицидом. Иако прворођени, и за своју мајку БERTУ он је „ноћна мора”, „једини побачај” од седам синова и, насупротив својој лепој и слободној браћи, монструозни израз природе. Одбачен од мајке, бездоман, Арнолд осећа своју демонски страшну сенку и горчину сазнања да

живи као безнадежан облик и срамотан терет за свет: „Шта ме је довело у живот?” (Byron 2006: 217)²¹ Поставивши у земљу нож, окренут навише, јунак Бајронове драме жели да се баци на њега, али његов наум зауставља волшебна промена призора. У намерама за извршење самоубиства прекида га изненадна појава странца, високог црног човека, који му, фаустовски, предлаже да одбаци своје инвалидно тело и, у замену за душу, преиначи се у неки телесни образац из историје. Прихвативши понуду и окушавши неколико показаних телесних форми као протеза, Арнолд напослетку бира физички идеално тело грчког јунака Ахила, јер највећи деформитет треба да буде замењен крајњом лепотом (Byron 2006: 221). „Када се Арнолд преобрази у Ахила (заборавивши рањиву пету античког хероја), а Странац, перверзно, преузме богаљево тело које је Арнолд одбацио, Арнолд открива да његова вољена Олимпија презриво одбија његову ахилејску фигуру и бира ону изобличену, коју је узео Странац.” (Snajder 2012: 55) С једне стране, драмски текст контекстуализује Бајрона као човека који није толико очајавао због инвалидности колико је осуђивао лажну супериорност која се понекад указује у здрављу, а са друге стране, Бајронов чудновати странац „демонстрира како се успешно може управљати светом упркос очигледној инвалидности” (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209–210).²² Покренут обрасцем „тог енглеског лорда”, јунак Црњанског управо осећа колико је заводљиво оно што човека ослобађа приговора властитој инвалидности, јер је Бајрону, „који је обожавао Наполеона и Хелеспонт препливавао, [...] само рођена мати пребацивала, да је ћопав, – код жена му то, нимало, није сметало” (Crnjanski 2004: 386).

На крају двонедељног веселог живота на корнволској обали, после загрљаја и лежања, током пливања, с Олгом Николајејевном, „на постељи, коју неко врти на мору” (Crnjanski 2004: 297), августа 1947. године, решен да о својим доживљајима ћути – примајући Шекспирову препоруку „да треба умети ћутати”, што је особито значило да „и у љубави, треба много штошта, прећутати” – Рјепнин се осим у одлуци да ћути, као у плоду пређашње одлуке да лаже, осунчава и као човек волшебно оснажен да поднесе терет својих намера. Налик фантомском преображају Бајроновог Арнолда у Ахила, тело бића што се заветује на ћутање сусрет с морем преиначио је у антички узорито тело, у „репрезентативно значење [...] једне органске целине” (Janson 1975: 83), па је фантомска снага одиста појава нечег новог, јер се тај „сад снажан, оснажен од пливања” човек, „осунчан” попут самог Ахила, задобивши „телесно осећање снаге, у раменима, у ногама, у рукама”, уистину у роману „никад [...] тако добро није осећао” (Crnjanski 2004: 334). Док једном својом репрезентацијском функцијом грчка мушка статуа може представљати „дародавца, божанство или од богова вољену личност, као што је победник на олимпијским играма”, другом је у вези са гробом, „као представа преминулога само у

21 „Unto what brought me into life?” (Byron 2006: 217)

22 Присвојивши мушку телесну идеалност, Бајронов јунак одмах одлази у рат како би своје ново, способно тело изложио ризику (*Encyclopedia of Disability* 2006: 209).

најширем (и потпуно безличном) смислу” (Janson 1975: 83). Неиздиференцираност грчких Куроса и у њима отеловљен „идеал физичког савршенства и животности” у вези су и с тим што они „нису ни богови ни људи, већ нешто између њих”, јер „припадају и смртнима и бесмртнима” на начин на који су „и Хомерови јунаци становници како царства реалности, тако и митологије” (Janson 1975: 83). На Рјепниновом редизајнираном телу није „исписано име уметника (”Тај и тај ме је начинио””, нема ни посвете неком божанству (Janson 1975: 83), али осећамо да оно није одиста и у власти онога чији су се мишићи затегли, јер тај подлеже механизму митолошког наратива, па је и његово тело тада маска, протеза, тек симулакрум акционе снаге. Рјепниново маневрисање у анатомско-симболичком оптикуму оправдава слутњу да „напредовати или назадовати ка границама, испитивати дно било које ствари, значи нужно се срести са искушењем самоуништења” (Сиоран 1991: 75). То неприпадање обнаженој снази, ту напетост која ипак није пуна „скривеног живота” (Janson 1975: 83), ту запалост у једну аналогију која јунака не наплављује истинском моћи, јер је изронила тек да би се, његовим свргавањем и дефицијенцијом, иронизовао титански заум, Милош Црњански је приказао у причи о пуцању Ахилове тетиве главног јунака *Романа о Лондону*, о његовој реконвалесценцији и трауми инвалида.

Док у речи *обала* ослушкује „нешто сурово, напето, романтички узвишено”, за Михаила Епштејна човек који стоји на обали је „узнемирен или опасан – као на прагу”, јер је, насупрот уобичајености живота *йлаже*, линија обале „граница бића” (Ерштејн 1997: 159–160). Стога „бела линија морске пене” што ју је Рјепнин видео „дуж обале” уистину представља „границу једног света” која се „сад, ето, повлачи, и пред њим” (Срњански 2004: 256). Ако на плажи, попут расејаних купача што су се волшебно нашли у причи о Рјепниновом летовању у Корнуалији, људи леже, јер ту је „све подређено хоризонтали”, на обали се, како наговештава Рјепнинова жеља да у море скочи са стене, не може лежати, јер је она „затегнута струна, наоштрено сечиво” и ту се „човек само усправља и усмерава” (Ерштејн 1997: 161). Када свој дух „прекаљује гледајући с обале у бучни простор”, Рјепнин, у сочиву Епштејнове поетски стилизоване синтаксе, испитује колико је његова висина неприступачна „за помамне таласе” и колико је простор с којим је у судару неприступачан за његове пориве (Ерштејн 1997: 164). Епштејн бележи како је реч *обала* етимолошки „сродна индоевропским коренима са значењем ’планина’, ’висина” (Ерштејн 1997: 164), што је, за око које прати Рјепнинове изласке на обалу Атлантика, потребан језички просјај када треба казати да се баш ту, на обали, искуство телесне валидности намах, пуцањем Ахилове тетиве, превратило у искуство инвалидности. Како се „висораван [...] на тој обали рушила, у дубину океана, као неке степенице Полифема”, онда би се Рјепнинова сталнопратећа мисао самоубиства могла извршити ту где његова намера „да уђе у воду и да скаче са једне стене, главачке” посредује и снагу једног безличног *шреба*: „Требало је ући и запливати у њу, – у ту стихију, – после

шест година. Сам.” (Crnjanski 2004: 254–255) Рјепниново „усамљеничко стајање на обали” као да потенцира још раније у роману обликовану мисао да се прелаз између овде и тамо, живота и смрти, „савлађује само муњевитим страшним скоком” (Erštein 1997: 166), јер је и у Лондону чуо шапат оног *шреба* онда када се, при нагнућу кроз прозор, град „у његовим очима тумбе преврнуо”, а он осетио да би „требало [...] ту учинити само корак увис, и корак доле, па би свему био крај” (Crnjanski 2004: 81). Док проматрамо Рјепниново одупирање фриволном, али не и безопасном друштву из Корнуалије, примећујемо и то да пуцање тетиве показује како се излазак јунака на обалу и осећање душе да би се, пошто је изгубила своју негдашњу висину, ту могао учинити крај свему ипак не може уредити као прелаз границе. Противно романтичарском, хердеровском доживљају отиснућа на море и осећања душе која се у ваздушном бескрају преокреће, упознаје са собом и клике у метафизичкој радости (Zafranski 2011: 11),²³ загледати се у бескрај океана за Рјепнина значи, „не тражити никакав, даљи, смисао живота” (Crnjanski 2004: 256). Ако је „једини смисао његовог живота” тек то „да се живи, дише”, Рјепнин празни искуство путовања са Нађом од онога што би, као живот са другим, могло да надиђе физиолошку минималност, па би празнина сеоба могла постати снажан аргумент да се, баш на корнволској обали, такво искуство прекине. Али и када би поравнало све обале, човечанство не би стигло „до последње, давнашње и тврђе црте, која је повучена другог дана стварања света”, па ма колико „да је утабала равних места на овоме свету, душа, гурнута у крај, свеједно остаје да стоји на крају” (Erštein 1997: 167).

Психоанализа указује на то да симптоми и динамика болести стварају опишљивост, својеврстан језик, семиотику која се може читати и тумачити. Жак Лакан подсећа да је Фројд веровао како болести „нису неме, да не ћуте, већ да говоре” (Lacan 1987: 63, према Јевремовић 2000: 111). За Вирџинију Вулф звуци ломљења, падања и деструкције у књижевности 20. века ефекти су изнутра деформисаног модерног живота, реторике његових дисфункционалних тела и, њима саображавајуће, модернистичке поетике (Linett 2017: 148). Као да напредовање једне метаморфозе изискује драматуршки одскок и као да очигледна малформација његовог духа треба да се изговори, па да звук о ономе што је као ново у њему загосподарило из спољашњости дође бићу све удаљенијем од онога који ће се супрузи вратити и каже му колико је неповратно изложен некој мисаоно необухватној моћи, нешто неочекивано догодило се јунаку *Романа о Лондону* Милоша Црњанског када је, „последњег дана одсуства”, пред повратак у Лондон, још једном скочио у море:

23 „Шта даје брод који плута између неба и мора, да не мислиш на далеке сфере! Овде мисли све даје крила и покрет и широки ваздушни круг! Лепршајуће једно, стално љуљање лађе, шумећи таласи, летећи облак, широк, бескрајан ваздушни круг! На земљи је човек прикован за мртву тачку и затворен за уски круг једне ситуације... о душо, како ће ти бити кад иступиш из овог света?” (Herder, према: Ransijer 2011: 11)

„Неко је пуцао на њега и погодио га у чланак. Чуо је пуцањ. Једва је испливао. Нико, разуме се, није пуцао на њега, него му је била препукла тетива у левом чланку (такозвана Ахилова пета), па је имао да чека, две недеље, у хотелу, да га пренесу у болницу, и секу, а после је одустао од тога и лежао са ногом у гипсу. Сад је био септембар, – био је дакле прекорачио законски рок летовања, месец дана.” (Crnjanski 2004: 338)

Јунаку Црњанског одиста се могло учинити да, приликом прскања Ахилове тетиве, зачује нешто најприближније пуцњу. Незгода се десила „при скоку, главачке, са једне стене, у море”, па је окомити залет ка води додатно затегао и оптеретио мишиће у левој ноzi, већ при доласку у Корнуалију, у првом сусрету са таласима, показане као утрнуле. Славни француски анатом и хирург из 16. века Амброаз Паре забележио је да руптура Ахилове тетиве каткад настаје и при малом скоку, клизању у страну или при испадању ноге из узенгије током јахања коња, а када повреда наступи, може се зачути прасак или пуцањ налик звуку оштрог кочијашевог ударца бичем, док се на месту где је тетива препукла под прстом може осетити пукотина (Klenerman 2007: 1). При пуцању тетиве Џону Хантеру, у 18. веку, причинило се као да је, како је описао свој доживљај, нешто ударило у лист ноге, као да га је неко напао и ударио, а да се оштар звук прскања тетиве чуо у целој соби: „пао сам на под и погледао сам доле да видим шта је то било, али нисам видео ништа.” (Klenerman 2007: 2) Прираст ахилејске снаге на крају његовог одмора не може да надвлада моћ доследног поткопавања Рјепнинове воље за моћ, али је значајан као привид omnipотенције чију неефективност, распрснуће и нестварност треба осведочити. У прекиду Ахилове тетиве наслућена је катастрофа једног брода-човека, пошто је, већ првог дана у Корнволу осетивши као да његову леву ногу „неки грч хвата”, Рјепнин помислио и то да је парализа ноге последица радне обичајности међу писарима, који док „седе на високим трonoшцима”, по неком импулсу, „леви чланак ноге, и нехотице, закаче, и, као обавију, око свог стоца, – као да је нога неко сидро” (Crnjanski 2004: 255). Звучни ефекат јунакове повреде није, дакле, медицински неуобичајен, али је наративна функција пуцња који је Рјепнин чуо прегнантија, пошто позорје митографских асоцијација и њима пробуђених конфликта, усуда и исхода приповедач надграђује иронијском драматургијом и апаратуром модерне детективике, будући да привлачној сили агоналног односа јунака и урбане огромности, означеног у првој глави романа, не умичу ни дела случајности, ни моторички рефлекси. Премда „нико, разуме се, није пуцао на њега”, ипак активност уобразиље која пуцању тетиве у Рјепниновом левом чланку придаје други сценски аранжман показује да асоцијанизам што се развија у равни човекове мисаоности или његових привиђења одражава многогласну зараћеност у субјекту, чији је он и незадовољник, и император, и инвалид, и пострадали.

Инверзни богаљ

Неочекивани удес, осујећивање Рјепнинове намере да се Нађи и свом послу у радњи *Lahure & Son* „врати двадесет трећег августа, по закону” не само да показује како субјект не може да предупреди и потом, када се испољи, лако отклони оно што се као супротозрочно јавља на његовом путу, већ његова мисао не налази ни то како се у пројектима властитог духа успоставља избор чији је пуцање Ахилове тетиве законит ефекат. Извесно је како се, током јунаковог летовања у Корнволу, потврђује раније казан тон о универзалном губитку интеркомуникације, па се то што човек „нема моћ, ни у мислима, ни у привиђењу, да прати погледом оне, које воли, а за које би чак и живот дао” (Crnjanski 2004: 98) испољава као најављена и спроведена искљученост Нађе из рјепниновског летописа: „Помислио је и то, како, сад, између великог Лондона, и тог месташца, он, никакве везе нема, – ни са својом женом, ни са својим бившим животом, ни са Русијом, коју је напустио, давно.” (Crnjanski 2004: 252) Губитак активне мисли и утрнуће знања о другом као усахнуће љубави за другог очит је у прекиду веза са комплексом оних комуникацијских канала у којима је јунак опстајао као психолошки, емоционално и онтолошки аутентична форма. Пуцање Ахилове тетиве на крају двонедељног летовања доследан је улом у чулности приповедања, па оно што, као искуство неизговориве трансгресије, наилази после 23. августа тек месец дана доцније, при повратку инвалидног јунака у Лондон, можемо рашчитавати као ефекте у невидљивости учињене деформације. Ако „јеванђеље *метшаноје* претвара човека у ’нову твар’”, јер, одвајајући се од своје примарне заједнице и спајајући се са другом у духовном царству, човек доживљава „промену гледишта или духовну метаморфозу, проширену визију димензија људског живота” (Fraj 1985: 167), Рјепниново одвајање од Нађе и развезивање од њима заједничке претходности, раскид који преокреће његове „уобичајене појмове времена и простора” и чини да јунак кога пратимо ступи у неко светско *шамо* које се више не може лоцирати показује да руптура ахилејског везива и пад у невидљиво одговарају увиру акционе моћи људске личности.

Митолошке реминисценције и њихово фрагментирање, иронијска прерада или замагљивање указују на доследно обртање структура значења и модела стабилности и величине у којима би јунак романа могао да изнађе решење за све израженију кризу самоодржања. Преметање је доследно, а оно значи да на месту могућег успостављања митолошке концепције као симболичког обрасца наративне ситуације настаје шум који улама кохерентну визију и идентификацију, онемогућавајући, као логичка цезура, једнозначно препознавање. Отуда се Нађина прва мисао изазвана вешћу о Рјепниновој озледи – да му је „нога сломљена” – може примити као ефекат непрецизног поимања онога што јој је нека Енглескиња, понављајући јој преко телефона „*His Ekillis tendon is gone*”, саопштила, а Нађа, премда је „разумела реч, *tendon*, тетива”, збуњена речју „*Ekillis*”, ипак „није разумела, спочетка” (Crnjanski 2004: 346).

Међутим, управо Нађино раздешавање митолошког идиома *Ахилова тетива*, запрека коју њено неразумевање уноси у форму тог означитеља, омашка коју је њена свест исписала, не само да показује како се лако развејава фантомско упризорење, чак и онда када, као подесно прилици, говори о рањивости, већ како у самом том потапању једног означитеља олистава друго значењско усмерење. Ако се, дакле, испрва није „сетила да то значи да му је: Ахилова тетива прсла” (Crnjanski 2004: 346), већ ју је мисао, одговарајући на израз „*His Ekillis tendon is gone*”, приближила визији о једној деликатнијој, неповољнијој ситуацији, какву би означила сломљена нога, онда отварање друге књиге *Романа о Лондону* за перспективу какву је оцртала Нађина грешка потврђује како митологију деконструише танатографија. Стога Нађа с правом понавља „*Ekillis* – Зар то није смешно? Ахил?”, јер у ономе што у причи наступа ахилејског нема, а преостаје све оно куда ју је мисао, из забуне око речи „*Ekillis*”, кроз симболизам ноге и сламања, као новом степену заједничке патње, одвела: „Мислила је да му је нога сломљена. (Помислила је, каже: само нам још то треба.)” (Crnjanski 2004: 346)

Светозар Кољевић, приређивач критичког издања *Романа о Лондону*, из 2006. године, сматра да Црњански није писао *Achilles tendon*, како би реч *Ахилова* била „правилно написана на енглеском”, већ *Ekillis tendon*, како би „нашем читаоцу који не зна како се Ахилово име изговара на том језику [...] било јасно зашто Нађа није разумела Енглескињу” (Crnjanski 2006: 564). Ортографску грешку Кољевић је означио као „изузетно занимљив пример можда и ненамерног функционисања погрешног писања енглеских речи у овом роману” (Crnjanski 2006: 564). Нама се, међутим, чини да је наративна функција ове омашке далековиднија од фонетске транскрипције, јер она циља не тек на Нађино неразумевање онога што је као акустички садржај могла чути, већ на покушај (само)убиства²⁴ Рјепнина, дакле на оно што се на крају његовог плаћеног одмора у Корнуалији десило и што је испунило ћутањем прекривени заостатак, до конца септембра, на мору.²⁵ Да није реч само о писању ради предочавања Нађине збуњености оним што чује, а испрва не разуме, већ о утискивању знака (само)убиства, потврђује и понављање фонолошког састава *Ekillis* и онда када Рјепнин, вративши се на посао у подруму фирме *Lahure & Son*, ступи у контекст из кога је Нађа искључена:

24 У фонолошком поретку погрешно написаног имена *Ekillis* садржана је, као коренски стожер, енглеска реч *kill*, која се може превести именицама „убиство, убијање” – што наговештава природу судара у којем се Рјепнин нашао одредивши се противником Лондона и онтолошки безобличног ђавола (Lompar 2007) – или се може превести као „лов, број убијених животиња” – на шта упућује Рјепнинов наратив у вези са књигом о лову и у вези са својим искуствима ловца – а индицирајући и модалитет егзистенције који, као Рјепнинов двојник, оличава Барлов, пријатељ који је најпре убио жену, а онда себе, могуће је изразити је и прелазним глаголима „убити, усмртити” (Benson 2005: 355).

25 Транскрипција није доследно фонетска, што показује два пута писано ’l’.

„Свима је морао да понавља, како се био попео на стену, и како је скочио, главачке, у воду. Како му се учинило да је чуо пуцањ, да, пуцањ, и како је једва испливао, и осетио, да му пета као виси, у левом чланку. Сви су понављали, као неки рефрен, гласно: 'Ахилова пета, *Ekillis tendon*.' А, нарочито љубазно, иначе тако охоло, мис Мун.” (Crnjanski 2004: 363)²⁶

Ако, како пример предочава, поновљено исписивање речи „*Ekillis*”, напредо с преводом „Ахилова”, није мотивисано ортографско-фонетским условом, онда управо треба приметити оно померање које разлика у поретку писма и њоме пробуђена слутња уноси у смисаодавни карактер повреде. То што се Рјепнину догодило на корнволској обали јесте било пуцање Ахилове тетиве, али промена у преносу значења између два језика, као и промена у преносу између митолошког симболизма и контекста који га је призвао пројављују наративни учинак који наговештава измештање јунака из сидришта митоморфозе. Ахилова тетива, отуда, није то што описује размеру Рјепниновог удеса, колико Ахил није херојска протеза коју Рјепнин може усвојити, али пуцање ахилејског везива има важну наративну функцију, јер развргнуће идеалног корпоралитета увећава осећање онога што као друго и чудовишно, без иједног ахилејског преостатка, делује у субјекту и роману.

Са чудовишним инвалидитетом дели карактер другости, који не само да доказује прекршај неких табуа и делотворност одмазде, већ значи и то да су чудовишта и деформитети „*већ на другој страни*”, јер су лоцирани „у географски непознато, на границу истраженог света”, откуда прети застрашујућа сенка онога „*какви бисмо били да нисмо овакви какви јесмо*” (Stiker 2012: 40). Идентитет хришћанских мученика обистињује жртву као ону која је „увек десиметрична, умерена у односу на све дискурсе, поетичке схеме и захтеве друштва”, која „живи за друго ја” и која, одлучујући се и од заједнице којој припада, „потврђује ту другост (истину, Бога) и тиме укида себе” (Anđelković i Ristić 2012: 557). Како су у царству о коме у јеванђељима говори Исус време и простор преокренути, нестали да би били „остварени сада и овде”, као „стварна садашњост и стварна присутност”, ишчезавање простора и времена у *Роману о Лондону*, ослабљење календара²⁷ и измицање позорнице читалачком оку огледа нараслу и необустављиву моћ трошења и нестајања „у размаку између не више и још не”, следствено којој оно што назремо у простору није *иш*, већ све више *ишмо*, „у једном одвојеном и отуђеном свету” (Fraj 1985: 168). Ако већ приспећем у Снтмогн Рјепнин манифестује повлачење моћи да се мисаоно или у визији одржи веза са вољеним бићем као одсудним садржајем свог живота, онда изрон из невидљивог и повратак у Лондон и не може да буде појава делотворне моћи која појединцу помаже да однекуд изађе. Претворен, на плану духа, у другог човека, а на плану тела, у инвалида, Рјепнин је и изван хришћански схваћене вере,

26 У краткој напомени уз поновљени пример писања *Ekillis tendon* Кољевић је само кратко приказао разлику између неправилне и правилне ортографије.

27 „Ваљда зато што је била субота, или недеља, или неки празник, на један јарбол, сред тог круга, била је дигнута британска застава, која се мирно лепрша.” (Crnjanski 2004: 255)

као оне која појединцу даје онолико акционе моћи „колико је излазак дао целом израиљском друштву” и изван божанског родитељства у човеку као „скривеног извора његове сопствене енергије” (Fraј 1985: 168, 172).

Да уистину није реч *само* о Ахиловој тетиви, али да баш њено пуцање води у нешто *друго*, у неко инверзивно стање – у коме је Рјепнин и погођени који је чуо пуцањ и атентатор, и онај који очито није Ахил и онај који би желео да се из недостатка силовито покрене – видљиво је у Рјепниновом одговору могућностима оцртаним у прогнози доктора Крилова. Јер напрсла „коштица” у чланку, на коју је редуциран ахилејски фантазам, треба да покаже у шта биће, онда када пристаје на хромост, кроз самоприкраћивање, као кроз нека врата, жели да уђе, у шта жели да се преокрене:

„Лекар је пред њим стајао, потиштен.

Брине га, каже, једна коштица, у чланку, у рендгенском снимку, која је, свакако, напрсла мало. Будућност нико не зна, па је, ни лекар, не предвиђа, сигурно. Мора, међутим, да опомене Рјепнина, понова. Ако то остави природи, може, може, и да зарасте, чак и да буде чвршће, – али може нога остати и краћа. Може остати, хром.

Па добро, – узвикну пацијент, са подсмехом, усињеним, са подругљивим осмехом, који је био уобичајио у Лондону, откад га је несрећа пратила, већ толико година, – остаће хром! И Агизелај је био хром, па му то није сметало да буде велики војсковођа у рату! И Тимур Ленк је био ћопава, па му то није сметало да осваја свет! И Бајрон је био хром, па је, ипак, и Хелеспонт препливао!” (Crnjanski 2004: 385)²⁸

Реплика Крилову открива да Рјепниново осећање инвалидности представља дубинско историјско контрастирање телесној нормативности. Његова психологија инвалидитета испољава се као архетипска историзација, као виртуелни концентрат образаца у којима Рјепнин налази да су сагласни његовом удесу и кроз које потенцира припадање заједници оних који су хтели више „од сваког помирења”, а више од сваког помирења хоће „воља која је воља за моћ” (Niče 2012: 62). Рјепнинов историјски прозор у инвалидност позорје је виртуелног колективног несвесног у коме представе „из различитих времена, друштава, и дисциплина могу коегзистирати” и у коме се оне „могу поредити и међусобно контрастирати” (Ebenštajn 2012: 25). Инвалидност се из телесног као биолошког проширује у телесно као ментално, виртуелно, симболичко искуство, односно у протетичку релационалност (Nelson 2012: 99). Рјепнин репрограмира свој корпоралитет у симболичку мрежу, у вишесмерни телесни наратив, у преплет дијахронијских заставица. „Архетипска психологија служи се митологијом да би организовала ове раздвојене и надалеко расејане фрагменте у смисаоне обрасце који могу поткрепити наше лично и заједничко искуство инвалидности.” (Ebenštajn 2012: 25) Јунак *Романа о Лондону* обележава дискурзивне

28 Агизелај је спартански краљ. Тимур Ленк је Тамерлан, татарски емир и велики освајач из друге половине 14. и прве половине 15. века.

пунктове компензаторног значаја, па се социјална невалидност у савремености превладава протезама историјско-политичких и културних метафора. Властита погођеност концептуализује се телесном сликом, која „посредује између ума и тела, сопства и другог” и која их „везује једно за друго у мебијусову траку која се опире редуccionизму” (Nelson 2012: 99). Саморазумевање се настањује фикционалним садржајима, проналазе се архетипска сидришта за осећање прикраћености, чиме се успоставља савезништво по дефекту, немоћи и искључености, али што треба да се развије и заокружи као савезништво по апсолутној надмоћи. Рјепнин зато не бира маргиналне фигуре периферних историја као идентификацијске слике, већ буди оне обрасце из историје телесне дисфункције који су политички преображени у слике светског примата.

Дефект Рјепнинове тетиве је наративно-симболички догађај о којем читамо *post festum*, у јунаковом досећању шта се догодило када је његовим погледом у судбину овладао осећај „да смо заувек везани, да смо своје проживели и пре него што смо се родили, да смо пали сувише ниско да бисмо имали кога да сажаљевамо” (Sioran 1991: 82). Док се за Нађу, радосну „што је успела, да га пошаље на обалу океана” вратио у свежини и снази које искупљују препуклу тетиву, Рјепнин зна, а прећуткује, како је на обали океана назрео ону другост која је, као старост и сенка смрти, као траг пада, уоквирила његово самоосећање. Повратком у Лондон, наизглед, прешао је линију фантазматског, ступио иза огледала – мада је у њима још увек могао да буде „као неки портрет, копија, француских, краљева, са црном брадом, или као слика талијанских асасина, висок, орловског носа, црних очију, које су гореле, као да у њима има жеравица” – и тамо нашао да га неко чуло води изван уобразиљске холографије, у једно самоунижено препознавање. Одговарајући израз овог *anagnorisis* није тек то што је Рјепниново лице „постајало бледо лице, високог чела, уморних уста, лице једног снуженог човека”, као ни то што је од изласка из Русије, како сада осећа, он „само своја сенка”, већ управо деформитет и повратак у подрум, јер иронијски прецизно оцртавају силазну путању, смањивање и пораз једне *надувене душе*: „Возили би га ето и на колицима, лагано, крај брзих локомотива на станици. Има да век проведе у подруму неких седлара, и обућара, и смраду калуца, и људских табана, и ђонова?” (Crnjanski 2004: 392–393) Јер ако осећање о узалудности свега размеримо сликом животног века какав би он могао бити када би човек, снисходећи постојању, сишао у смрадно подземље, учинило би нам се, можда, како је оштрица безизгледности недовољно мотивисана. Зато треба видети и то да, окренувши главу од огледала, Рјепниново око није склизнуло садашњици и егзистенцији, у којој „мучеништво и силазак у смрт” показују како „човек мора да се избори за излазак из историје а не да се просто из ње пробуди” (Fraj 1985: 171). Есхатолошки смисао бола уприсутњује и есхатолошку радост, па спремни „да страдају, да трпе и да се жртвују, па чак и да умру из љубави према Богу”, хришћани *радосћи шела* мењају за „најдубље спонтане покрете сопствене душе” (Andelković i drugi 2018: 176). Након што је, одговарајући јеванђеоском Исусовом

позиву о превазилажењу онога „што стоји као препрека контемплацији о Оцу”, Свети Августин реинтегрисао „аномалију у домен нормалног, а разлику у *поредак ствари*”, унижени, сиромашни, инвалидни, лепрозни постају браћа, живи сакраменти, узвишени као „само присуство Господа” (Stiker 2012: 45, 48). У односу на болест, инвалидитет, беду и патњу, као знакове Божјег присуства, духовно опхођење „не подразумева жртвени став, већ ставља аутентичност наше вере и наших обичаја на пробу” (Stiker 2012: 51). Као да уистину више није човек, јунак последњег романа Милоша Црњанског своју узетост премерава у панорами машинске функционалности – себе у колицима види као понижавајуће неупоредивог снази и величини брзих локомотива – па неодрживост будућег живота и није пресуђена из инвалидности као такве, социјалних неприлика, политичке неподесности, колико из слома фантазма о моћи. Када окреће главу од огледала према условностима историје, Рјепнин то не чини да би назрео може ли уистину издржати искушења времена, већ да би захтевао једно немогуће задовољење.

Аберантне визије, анатомска искривљивања и напрснућа, фантомске протезе, симболички пребези, суицидални биланси потврђују да је јунак *Романа о Лондону* појава „инхерентно отуђене и фрагментиране” културе двадесетог века (Mitchell and Snyder, prema Linett 2017: 149). Ипак, пуцањ у Рјепнинову ахилејску тетиву приближава нас нечему опоријем од слепила, одузетости, кидања, обезглављивања, јер, досећајући се Ничеовог Заратустре, можемо открити и то да, што је „много горе” од инвалидности, има људи „који нису ништа друго до једно велико око или велика уста или велики трбух или било шта велико” (Ниће 2012: 61). Драстичност диспропорције у појавама *обрнутих богаља*, „којима све недостаје осим што нечега имају превише”, деликатну осећајност може узвести до визије жалосне малености човека ишчезлог у огромности једног уха: „И збиља, огромно ухо налазило се на једној малој танкој дршци – а та дршка била је човек! А ко је ставио лећу пред очи, могао је чак препознати још и једно сићушно завидно лице, па и то, да се на дршци клати једна надувена душица.” (Ниће 2012: 61) Отуда и нашем оку може бити најстрашније то што у *Роману о Лондону* препукли мост између мишића и костију, ахилејска рана, одсудно занемоћање тела и душе, јесу улаз у „грозан случај” и загонетку човека „расутог као на каквом разбојишту и кланици” (Ниће 2012: 61). Рјепнин се претворио у разломак будућности какву је видео Ниче, у инверзног богаља, који је, премда није изгубио око, ухо, ногу, језик, нос или главу, спрегнут и закинут са свих страна: „Замишља ту ногу, у Лондону, како ће скакутати, као врабац, сама, самцита, у гомили која, ујутру, жури до станица подземних железница и бусова.” (Crnjanski 2004: 340) Велики човек постао је *сићушно лице*, тек *кошчица*, која на крају романа, на последњој станици својих сеоба, „дуж паркова на обали, брзим кораком”, запутивши се „као на игранку”, ишчезава у поноћном мраку, нестаје под „тешким цаком, излетничким, на рамену” (Crnjanski 2004: 681). Тог човека заиста нико није приметио.

Листа референци

- Andelković i Ristić 2012: M. Andelković, A. Ristić, Stvaranje identiteta mučenika u staroj srpskoj književnosti, *Nauka i identitet. Filološke nauke: zbornik radova sa Naučnog skupa* (Pale, 21–22. maj 2011), ur. Miloš Kovačević, Pale: Filozofski fakultet, 553–558.
- Andelković i drugi 2018: M. Andelković, T. Rakićević, A. Stojanović, O radostotvornoj žalosti. Problem prevođenja izraza *žalost* i *plač* kod Jovana Lestvičnika, sa osvrtom na najstariji dečanski i hilendarski prevod *Lestvice*, Kragujevac: *Nasleđe*, br. 41, Kragujevac, 173–188.
- Byron 2006: G. G. L. Byron, *The Deformed Transformed*, in: *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 216–223.
- Benjamin 1986: V. Benjamin, *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać i Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb.
- Benjamin и други 2007: M. Benjamin, P. Theobald, D. Suzuki, H. Toumi, The Anatomy of the Achilles Tendon, in: *The Achilles Tendon*, ed. Nicola Maffulli and Louis C. Almekinders, London: Springer, 5–16.
- Benson 2005: M. Benson, *Englesko-srpsko-hrvatski rečnik*, Niš: Zograf.
- Crnjanski 2004: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, Beograd: NIN, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Crnjanski 2006: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, priredio Svetozar Koljević u saradnji sa Zoranom Mutićem, Ivom Slavnićem i Bogdanom Rakićem, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Naš dom; Lausanne: L'Age d'Home.
- Čoh 2012: M. Čoh, Sindrom prenaprezanja u trčanju, Banja Luka: *SportLogia*, 8(2), Banja Luka, 144–149.
- Davis 2013: L. J. Davis, *The Disability Studies Reader*, Fourth Edition, New York and London: Routledge.
- Ebenštajn 2012: V. Ebenštajn, Ka arhetipskoj psihologiji invalidnosti zasnovanoj na mitu o Hefestu, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, Čačak: *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak, 2012, 16–27.
- Elijade 1996: M. Elijade, *Mefistofeles i Androgin*, prevela s francuskog Slavica Miletić, Čačak: Dom kulture Čačak, Umetničko društvo Gradac.
- Elil 2019: Ž. Elil, *Žal Elil – Uvod u 'Političku iluziju'*, <www.6yka.com/novosti/zak-elil-uvod-u-politicku-iluziju>. 10. mart 2019.
- Encyclopedia of Disability* 2006: *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications,
- Epštejn 1997: M. Epštejn, *Esej*, s ruskog prevela Radmila Mečanin, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Fraj 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*, Prosveta, Beograd, 1985.
- Haravej 2019: D. Haravej, *Manifest kiborga*, prevela s engleskog Branka Arsić, <www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html>. 9. mart 2019.
- Huet 1993: M. H. Huet, *Monstrous imagination*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Jakovljević i drugi 2017: A. Jakovljević, D. Jović, M. Domuzin, B. Krivokuća, Liječenje upala Ahilove tetive kod sportista metodom plazme obogaćene trombocitima (PRP), Zenica: *Bilten Ljekarske komore*, godina XVII, broj 23, Zenica, 1–5.
- Janson 1975: H. W. Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, prevela Olga Šafarik, Beograd: „Jugoslavija”.
- Jevremović 2000: P. Jevremović, *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato.
- Klenerman 2007: L. Klenerman, The History of the Tendo Achillis and Its Rupture, in: *The Achilles Tendon*, ed. Nicola Maffulli and Louis C. Almekinders, London: Springer, 1–4.
- Kos i drugi 2016/2017: K. Kos, I. Lončarić, I. Jurak, Parcijalna ruptura Ahilove tetive, Zagreb: *Fizioinfo: stručno-informativni časopis hrvatskog zbora fizioterapeuta*, br. 26–27, godina XVI–XVII, Zagreb, 9–13.
- Kosinac 2015: Z. Kosinac, Kineziterapija metoda izbora u tretman ozljede tetiva i sportaša, *Zbornik radova 24. ljetne škole kineziologa Republike Hrvatske*, Zagreb: Hrvatski kineziološki savez, 374–380.
- Kreszinger 2009: M. Kreszinger, Ozljede tetiva, <www.vef.unizg.hr/org/kirurgija/wp.../11/ozljede_tetiva.pdf>. 12. februar 2019.
- Linett 2017: M. T. Linett, *Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lompar 2007: M. Lompar, *Crnjanski i Mefistofel*, Beograd: Nolit.
- Merlo-Ponti 1978: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, preveo s francuskog Anđelko Habazin, Sarajevo: IP „Veselin Masleša”.
- Nelson 2012: D. M. Nelson, Fantomski udovi i nevidljive ruke: tela, proteze i pozno-kapitalističke identifikacije, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 97–104.
- Niče 2012: F. Niče, O izbavljenju, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 61–63.
- Sioran 1991: E. Sioran, *Zli demijurg*, s francuskog prevela Mira Vuković, Novi Sad: Matica srpska.
- Stiker 2002: H. J. Stiker, *A History of Disability*, Translated by William Sayers, University of Michigan: The University of Michigan Press.
- Stiker 2012: A. Stiker, Sistem(i) dobročinstva, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 38–52.
- Snajder 2012: Š. L. Snajder, Bezbroj oblika: figure invalidnosti u umetničkoj tradiciji, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević, *Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja*, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 54–60.
- Snyder 2006: Sh. L. Snyder, About the Encyclopedia Covers: Visualizing Variation, *Encyclopedia of Disability*, ed. Sharon L. Snyder i David T. Mitchell, Volume V, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, lxx–lxxv.
- Srejović, Cermanović Kuzmanović 1987: D. Srejović, A. Cermanović Kuzmanović, Rečnik grčke i rimske mitologije, Drugo izdanje, Beograd: Srpska književna zadruga
- Velisavljević 2012: I. Velisavljević, Teatar bogalja: Invalidno telo u dramama Semjuela Beketa i Tomasa Bernharda, u: *Neobična tela*, priredio Ivan Velisavljević,

Gradac: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja, god. 39, broj 182, Čačak: Kulturno-prosvetna zajednica opštine, Čačak, 2012, 76–82.

Vidić i drugi 2010: G. Vidić, V. Milojković, S. Milenković, S. Stojanović, Z. Golubović, Z. Antić, Z. Antić, D. Živanović, Prednosti hirurškog lečenja rupture Ahilove tetive perkutanom suturom u odnosu na neoperativno lečenje, Niš: *Acta Medica Medianae*, Vol. 49(2), Niš, 34–38.

Zafranski 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna nemačka afera*, prevela s nemačkog Mirjana Avramović, Novi Sad: Adresa.

Časlav V. Nikolić

ACHILLES' TENDON IN *THE NOVEL ABOUT LONDON* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The scenes of the motoric cycle, the representation of extremities, the breaking of the tendons and the impotence of motion enable us to, by reading the *Novel About London* by Miloš Crnjanski, first of all solve the problem with the limitation of ontological and metaphysical thinking: the substance and structure of the human body, its dismantling and its disappearance. The shooting of the Achilles' tendon of the main character of this novel is a seemingly, one-way mythological reminiscence. Nevertheless, the effect of this injury shows that Miloš Crnjanski changes familiar forms and enriches the meaning of the novel. Historical reminiscences, literary associations of heroes, hallucinations, narrative stylistics and narrative comments are not only important in a psychological sense or narrative-symbolic decor – they become the generic matrix of Rjepnin's reality. The *Novel About London* by Miloš Crnjanski, is not just an anatomy book that is symbolically redefined. It is a novel about the upheaval, after which even the body does not remain.

Keywords: Achilles' tendon, gunshot, disabled, dentures, phantom limbs, monstrous imagination, inversion

Примљен: 8. априла 2019. године

Прихваћен: 14. јуна 2019. године