

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

caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

ОРИЈЕНТАЦИОНА АСТРОПОЕТИКА РОМАНА О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Уочивши да се у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, објављеном 1971. године, спомињу луде астрономске књиге, желели смо да испитамо метафорички и асоцијативни капацитет звезда као знакова оријентације у наративном свету. Да бисмо обликовали оријентациону астропоетику, било је најпре неопходно осветлити претпоставке наративне картографије и онто-картографије. Симболичку структуру нашег знања о свету онто-картографија препознаје као екологију лабаво повезаних машина повезаних са другим машинама, без централног принципа управљања. Представу планетаријума препознали смо као први пример дискурзивне машине (и машине дискурса) која концентрише астралне фигуре и асоцијације у роману Црњанског. Старе, предмодерне карте звезданог неба омогућавају да се као концептуално средство тумачења направе ефемериде – таблице које представљају астрономске положаје из којих се могу извести астролошка значења. Башларова минерална космологија помогла нам ја да у роману уочимо и метафоричке деривате звезда у виду драгог камења, бисера, кише и кристалне лобање. На трагу Елијадеа, покушали смо да предочимо и неке аспекте могуће космоурбологије, а захваљујући истраживању Метјуа Бомонта о ноћном ходању и ноћној историји Лондона уочили смо ноктивагацијски хоризонт у роману Црњанског. Све су ово биле претпоставке да се проговори о звезданом мапирању као о димензији у којој се испољава цивилизацијско умеће оријентације. Посматрање звезда као оријентационих метафора доприноси како уочавању разлика међу књижевним делима насталим у различито време, тако и посматрању путне линије јунака као његове наративне судбине (а у исто време и као онтолошког израза једне епохе). Преко феномена бесконачног кретања и лутања долази се до хипогееја – изокренуте, инферналне представе звезда и неба као пластификата. Посветили смо пажњу и завршетку *Романа о Лондону*: појави пиктограма у виду астериска и фигури звезде као последњој речи у књизи. Имајући у виду комплексност испољавања астралне симболике у овој књизи, а особито имајући у виду разгранатост теоријске грађе о астрономији, културној астрономији и астрологији, и нарочито о астропоетици, определили смо се за једну основну перспективу – звезде као знакови оријентације – док смо остале идеје у вези са звездама артикулисали као прилоге основној линији истраживања.

Кључне речи: звезде, астропоетика, оријентација, картографија, планетаријум, ефемериде, град, ноћ, астериск

У капетанској кабини безброј финих справа једне нове навигације
која може да се мери са оном другом која је неколико хиљада година стара
и која је почела по звездама.
Милош Црњански, „Како је изгледао циновски ваздушни брод ’Хинденбург’”
(*Време*, Београд, 10. мај 1937, 3)

Астрономија и фикција

Када у животу главног јунака *Романа о Лондону* и његове супруге настаје, како се јунаку чини, „велика промена”, те живот почне да се сваког дана показује тежим, кућа „у којој живе постаје, све више, гробница”, а време се у Лондону успори и „пролази тако лагано”, Рјепнин жели само да – чита. Враћајући се из града у предграђе Мил Хил, он уз „слабу светлост свећа” чита „оне њихове, луде књиге, које описују Сибир, Кавказ, па и друге, далеке земље, у Азији, Африци, Америци, Полинезији, па ће читати и астрономију. (То их је, у ствари, једино још и занимало.)” (Crnjanski 1989a: 88) Да би потом, окончавши читање – и књига о *астрономији* – гладни и уморни, наставили своје бескрајне дијалоге у којима се сусрећу различити простори, лица, времена, судбине и у којима се душа усредсређује на идеју о смрти: „о Русији, о емигрантима, о браковима познаника у емиграцији, о Лондону, и Енглезима, а највише, о смрти. Биће препирки, и монолога. А нарочито ће опет причати успомене. Ту потребу, да се врате у прошлост, да се изјадају једно другом, имали су стално, и он, и Нађа. А разговараће опет, тихо, чаврљајући, и не чекајући одговор, као што разговарају папагаји, у Кини.” (Crnjanski 1989a: 88) Када се пажљивије погледа Рјепнинов и Нађин лектирни низ, пред нама се појављује избор онога што јунак доживљава као њихове *луде* књиге. Помереност избора и искуства читања образлажу предмети лектире, који су просторни и наглашено далеки. Присуство набројаних књига указује на опсесију кретањем кроз простор, на мисао и поглед који одлазе све даље. Књиге излуђују, јер премештају, померају, удаљују, преко Сибира и Кавказа воде у далеке земље у Азији, Африци, Америци, до Полинезије, а онда иду још даље – у свемир и у смрт. Приповедач у заградама напомиње да их је *то* „у ствари, једино још и занимало”, при чему овај коментар, који би могао да се односи на целу тополошку серију, од Сибира до предела астрономског знања, ипак смисаоно на истакнутији начин кореспондира са завршним елементом низа – са астрономијом. Када се на каталогски наговештен померај у даљину, земаљску и космичку, надовеже оно о чему Рјепнин и Нађа разговарају након читања, па се као доминантне теме појаве Русија, емигранти, бракови познаника у емиграцији, Лондон, Енглези, а понајвише смрт, а потом се спомену и форме њихових разговора – препирке, монолози, причање успомена, јадање, чаврљање – чини се да се баш у том читалачко-разговорно-монолошком догађају конституише *Роман о Лондону*. Управо се у ноћном астрономско-танатолошком дискурсу Рјепнинових помаљају обриси романа који је наша, српска *луда* књига. Интересовање за оно удаљено, у земаљској и космичкој перспективи, блиско је страсти за мишљење о смрти.

Астрономске индикације у роману Црњанског примећујемо и тамо где је потребно предочити или навестити необичну изразитост у распростирању неког земаљског места или неке појаве. Тако ће се, већ у „Првој глави романа”, урбана конфигурација Лондона назвати астрономским конгломератом: „Четири милиона душа станује у Лондону, а осам у ширем Лондону, али, у ствари, четрнаест милиона душа ухваћено је у мрежу Лондона. Живи око Лондона, долази у Лондон, пролази, ради, нестаје у Лондону, а нико никог не зна, у том астрономском конгломерату. Лаку ноћ, – кажу.” (Crnjanski 1989a: 10) Астрономски конгломерат – дакле, урбана огромност – показује нове метафоричке приносе, па је то у исто време свемир, град и – *мравињак који је ољомна бајка* (Crnjanski 1989a: 120). Или, када Рјепнин види позив општине о штедњи и апелу за интерну позајмицу, на плакату који је „пун знакова фунте: ££££££”, јунак оно што чита доживљава као „астрономске, бројеве” (Crnjanski 1989a: 111). Читалац астрономије тако почиње да смисао појава изван нашег света уписује у просторне, економске, социјалне и егзистенцијалне феномене, па се само његово бивствовање изнутра проширује, космизује. При чему астропоетизација живота такође значи и да се субјект онтолошки померио на један начин који је за њега далекосежан: он је у свету као да није у свету, него ван света, у спољашњем простору звезда. Успостављајући везу између звезда и наративног контекста, у овом раду желимо да пока-

жемо како одређене астрономске референце или митоастралне асоцијације „илуструју, подржавају или драматизују поетске, моралне, теолошке или филозофске проблеме у контексту у којем се појављују, и како обезбеђују визуелне паралеле стратегији репрезентације која је тренутно на делу” (Cornish 2000: 4).¹ На трагу онога што је у књизи *Чишање Дантеевих звезда* учинила Алисон Корниш, која тумачи *Божанственоу комедију*, и ми овде тврдимо да су астрономија и митолошка космологија у делу Милоша Црњанског суштински књижевне појаве, које учествују у изграђивању симболичког света и значења тог дела. Дакле, небо које читамо јесте фикционо, симболички конфигурисано небо. Али литерарност небеса сугерише да је проблем читања у исто време и проблем живота: оба нас та проблема „приморавају да одлучимо како желимо да их видимо и да оценимо свој положај у њима” (Cornish 2000: 10).² Као предзнаци читљивости, звезде су и код Дантеа и код Црњанског уткане „у ткање фикционалне драме спасења”.

Наративна картографија

Служећи пре свега оријентацији, представљајући сложен начин означавања, окупљајући широк избор информација, мапа представља потпун културни артефакт. Географском картом углавном се сматра приказ целокупне Земље или дела наше планете, нацртан у одређеној размери, обично на равnoj површини. „Латинска реч *carta* означава формални документ на пергаменту или папиру, док *mapa* означава платно.” (Thrower 2008: 3)³ Поступак израде географских мапа, као и сама људска перцепција, представљају културну активност. У модерном свету мапа је алат разумевања простора, средство комуникације и „уређај за складиштење информација, укључујући тродимензионалне податке” (Thrower 2008: 1). Налик архитектури, картографија је вид двоструке, научне (географске) и уметничке репрезентације. Ниједна врста слике не изазива снажније снове од мапе, „јер док око путује мапом, ум путује територијом” (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 46). Израда мапа је један од чинова који човека чине хуманим бићем, јер за „класичне онтологије или онто-имунологије нема ничег важнијег од објашњења односа између најнемирнијег бића и најмирније форме поретка, између лабилног човека и небеског устројства” (Sloterdijk 2015: 350). Поступак мапирања повезан је и са процесима глобалне модерности. Према онтотеолошком схватању предмодерних друштава, простор је прожет смислом, бића се налазе у уређеном поретку, а свет се може упознати. Насупрот древним манифестацијама теолошког дизајна, модернитет представља моменат кризе метафизичких режима, па отуда и кризе начина насељавања простора. За људе који су изгубили илузије о богу и души, небо постаје „школа равнодушности” (Sloterdijk 2015: 354).⁴ Смрт Бога за Слотердијка значи да је сфера мртва, да је њена кружница пукла, да је имунолошка магија класичне онтотеологије изгубила дејство, а да је институт Бога постао немоћан, неоснован и безнадежан. Док је предмодерна

1 Корниш напомиње да не постоји оптимална тачка гледишта на земљи са које би се могле посматрати звезде: „Из перспективе северне хемисфере планете се увек виде према југу, док је обрнуто на супротној страни Земље.” (Cornish 2000: 8).

2 За Дантеа небески позив није био „само позив на науку или чак на контемплацију вечних истина; то је био позив на врлину” (Cornish 2000: 10).

3 Најстарији познати план насељеног места јесте петроглиф Бедолина мапа, нађен у северној Италији, настао око 2000–1500. године пре нове ере. У камен су, у различитим фазама, уклесани сликовни елементи – људске фигуре, животиње и куће – који изражавају стварно подручје. Када су древни становници Пацифика исцртавали своје путеве од острва до острва, међу средствима оријентације или навигације налазиле су се звезде, знаци у морима, птице које указују на копно и необични графикони направљени од листова, биљака, шкољки и корала. (Thrower 2008: 4–5)

4 „Potiskuj bogove i negiraj duše: tada nam je kamenje najbliži komšija, a razlika između oživljenih i mrtvih tela više ne znači mnogo.” (Sloterdijk 2015: 354)

димензија простора имала значење и била дефинисана, свет је за модерне субјекте „индиферентна машина постајања која се, недоступна додељивању значења, непрекидно окреће унутар себе” (Ferdinand 2019: 42).

Присуство и функција мапа у фикцији, узајамно допуњавање језика и картографије, наговештавају колико је поетика књижевног простора сложен феномен. Имагинативно обликовано пространство може се представити како у својим емоционалним и феноменолошким димензијама, које су изворно језичке, тако и у својим стратешким димензијама, које су изворно географске. Како би се пренела ментална слика мреже односа између објеката, у нарацију се уводе мапе, које, неподесне да изразе субјективни доживљај окружења, „представљају вертикалну, неоваплоћену перспективу – оно што је филозоф Томас Нагел назвао поглед с ниједног места” (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 46). Када говоре о њиховој несубјективизујућој природи, Мари-Лор Рајан, Кенет Фут и Маоз Азарјаху у књизи *Нарација простора / сјајцијализација нарациива* пре свега мисле на однос графичких мапа и нарације, док присуство карте као тематске компоненте у причи, како нам се чини, управо може имати значајне симболичке и доживљајне вредности у грађењу фикционог субјективитета.⁵ Наративна картографија у ширем смислу не представља само просторне феномене, већ, уводећи време и свести јунака у мапу, дијаграмира цео заплет.⁶ Са наратолошке тачке гледишта, мапе наративног простора, могу се разврстати у екстрадијегетичке (које су спољне у односу на свет приче) и интрадијегетичке (унутрашње у односу на свет приче).⁷ Наративно мапирање има функцију структурације прекогнитивне позадине приповедања, јер ствара географско и астрономско несвесно књижевног текста.⁸

У *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, објављеном 1971. године, планета Земља појављује се као средиште космичког простора. На картама у старом планетаријуму, које побуђују и омогућавају мишљење о целини светског искуства, „Сунце се, и сад још, врти око нашег света, и Земља је, и сад, окружена неким инсектима и чудовиштима; која имају имена на латинском језику” (Срњански 1989а: 5). Ново универзално усредиштење Земље, повратак нарације на пре-модерне симболизацијске процедуре, ефекат је трауматичног доживљаја изложености бескрајној индиференцији космоса. Управо то треба видети у *Роману о Лондону*: небо је уништено, па је Земља преузела функцију целине. Посреди је, према Слотердијку, нова слика Земље као земаљске куле, која се појавила као „централна икона модерног светоназора”.⁹ С једне стране,

5 Рајан, Фут и Азарјаху постављају и много деликатније питање: да ли је могуће причати приче преко мапа, односно да ли су карте у стању да причају приче?

6 Посебан случај представљају они типови мапирања који се односе на дигиталне, хипертекстуалне наративе. У зависности од организације чворова и линкова, хипертекстуална мапа јесте метафорички простор, јер нема везе са физичким простором наративног света. У димензији хипертекстуалности могу постојати: мрежа која садржи петље (изражава искуство лутања у лавиринту), стабло са гранама које излазе из једног коренског чвора (када читалац бира своју авантуру), точак (односи се на информативне веб-сајтове на којима се контролише читалачка путања), вектор са бочним гранама (пожељан у причама за децу, јер омогућава праћење линеарног заплета уз посматрање извесних привлачних феномена са стране, попут анимација). (в. Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 48–49)

7 Роман каткад може бити и производ карте и извор карте, што, према ауторима Рајан, Фут и Азарјаху, илуструје књига *Осврво с благом* Роберта Луиса Стивенсона. У погледу генетских односа између мапа и књижевних текстова, уочавају се следећи типови релације: мапа претходи тексту, аутор црта карте током писања, издавач инкорпорира мапу у друго или треће издање, мапу цртају читаоци и критичари (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 59).

8 Савремено разликовање између астрономије и географије омогућава и додатну диференцијацију између екстратерестријалног и терестријалног мапирања.

9 Почев од Бехајмове куле у Нирнбергу, изграђене 1492. године, па све до фотографија Земље које су начинили телескопи НАСЕ, космолошки процес модерности, по Слотердијку, одликују промене облика и усавршавања слике Земље у њеним разноврсним техничким медијима.

планетарна кугла у ничеанском поимању израз је самоумањивања човечанства, које, суочено са својом пролазношћу и безначајношћу, постаје „арбитрарно, скитничко и сувишно”, док, с друге стране, управо „кугле афирмишу модерне субјекте, јер у свету без трансцендентног реда људи морају постати сопствени извор значења” (Ferdinand 2019: 42–43). Модернистички глобус је отуда узнемирујућа појава: будући да Земља остаје без космичког, теолошког значења, она се изнова мапира и постаје површина слободне агенције модерних субјеката.¹⁰ Земља у нарацији Црњанског управо је постонтолошки простор, јер је „успостављена картографском пројекцијом и испитивањем, а не религијском трансмисијом”. Деконструкција мапирања као инструмента моћи и алата територијалне доминације подрива претензију овог поступка на истинитост.

Равна онтологија: онто-картографија

Роман о Лондону Милоша Црњанског представља, како нарација на почетку артикулише своју поетичку платформу, поглед на свет – посредством карте. Грчки израз *kosmos* означава свет-целину, тако да универзални простор буде сагледан као круг и кугла (в. Sloterdijk 2015: 394). Мит о стварању света основа је обликовања римске легенде о оснивању града (Пухвел 2010: 215). Две хиљаде година, напомиње Слотердијк, европска култура је афирмисала „спријатељавање са светом” и космос ефикасно тумачила као „град иза чијих неповредивих зидина смртници проводе живот” (Sloterdijk 2015: 397). Приповедач Црњанског престоницу Велике Британије представља као *асстрономски конгломерат*, иронишујући асоцијацију астралног организовања подацима о пренасељености урбане територије. Називајући Лондон магнетом за хватање зечева, Нађа позива Рјепнина да сагледа физиономију овог града на карти: „Личи на полип, погледајте га на карти. Ја га, каткад, посматрам, сатима. Видим да се никад више нећу вратити, тамо где сам, са вама, била сретна.” (Crnjanski 1989a: 18) Ако је Лондон картографски препознат као полип, Африка се, међутим, Рјепнину указује као друкчији картографски симбол – као „облик, људског срца, које је огромно” (Crnjanski 1989a: 41). Када решава да Нађу лаже о томе да је нашао посао – понављајући „себи: да, да, треба лагати” – Рјепнин удешава да каже како ће добити „место картографа у географском друштву”, јер има „књигу о Кавказу” (Crnjanski 1989a: 116). Као поступак произвођења мапа, картографија није ограничена на географију – премда је картографија централни пројекат географије – па су тако, на пример, анатоми „картографи тела, јер мапирају односе између костију, мишића, нерава и органа”, математичари „картографи простора проблема”, лингвисти „картографи фонема и других лингвистичких ентитета”, Маркс је био „картограф друштвених односа унутар различитих система производње”, а Фуко картограф знања и „начина на које моћ структурира друштвене односе” (Bryant 2014: 111).¹¹ Онто-картографија, коју теоријски представља Леви Брајант, не мапира географске, просторно-временске односе, већ односе „између машина или мрежа машина које чине један свет” (Bryant 2014: 111).

У онтолошком смислу свет је нешто што ниједан модел разумевања не структурира. „Свет је оно што продире у мреже значења које бацамо преко њега; то је оно што Лакан понекад назива Реалним.” (Bryant 2014: 112) Према Брајантовом схватању, светови постоје изван имагинарне и симболичке мреже значења. Они су „не-субјективизујући и представљају неутемељени темељ свих система значења” које пребацујемо преко њих, па и када наша значења престану да постоје, светови, као бића за себе и равнодушни према нашем постојању, остају. Ако свет у свом бићу није садржај проживљеног искуства, структура наше интенционалности или ефекат доживљаја,

¹⁰ Маршал Бермен је модернизам дефинисао као „покушај модерних мушкараца и жена да постану субјекти, као и објекти модернизације, да ухвате модерни свет и да се у њему осећају као код куће” (Ferdinand 2019: 52).

¹¹ Роман *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског могао би се читати и у тој перспективи: као наративна картографија тела.

онда све оно што производи значење или смисао јесу само „машине међу другим машинама у свету, а не темељ света”. Зато свет по себи није исто што и његова, на пример, лингвистичко-социјална машина. Свет је, у ствари, „лабаво повезан склоп машина које међусобно комуницирају кроз посредовање других машина у једној екологији”, и у њему не постоји „машина која би могла тотализовати или функционисати као услов за све остале машине које постоје у овом свету” (Bryant 2014: 113–114). Према томе, светови су по својој онтологији не-субјективизујући, јер „избегавају све тоталитете засноване на социјалном конструктивизму”, односно избегавају „могућности контроле, утемељења или центраирања”, док, на другој страни, „субјекти, проживљена тела, Dasein-и, cogito-и и друштвени системи сви на свој начин опажају друге машине које чине свет, али ниједан од њих није услов или темељ света” (Bryant 2014: 114). Отуда бивствовање у свету представља прворазредни изазов. „Бити у свету значи бити децентрализован, без икакве контроле, и бити учесник у склопу, мрежи или композицији која превазилази друштво, културу и самог себе.” (Bryant 2014: 114) Управо наша неспособност да се укључимо у ванземаљску и пост-хуманистичку феноменологију, или у посматрање другог реда доводи до тога да пропуштамо суштину света. Ми немамо директан приступ свету, па све наше семиолошке структурације, поистовећујући начин на који доживљавамо свет са оним што свет јесте, осуђују на пропаст покушаје да се свет схвати. Свет, верује Брајант, није феномен и приступати му на основу анализа датости сигуран је начин да се пропусти „суштина света у целини”. Измичући тотализацији,¹² свет је „*екологија лабаво повезаних машина повезаних са другим машинама*”, па, противно ономе што је Колумбо рекао – „сви светови су равни” (Bryant 2014: 114).

Ако као екологија свет није „ништа више од машина које га чине”, постоји ли празнина? Брајант се позива на Лукреција, који говори о томе да „постоји празнина у стварима”, а под празнином подразумева празан простор, „нешто што не можете додирнути”. Празнина стварима омогућава да се крећу „кроз море и земљу и небо”, а да празнине нема, ствари „никада не би биле / оживљене из чврсто збијене тишине” материје (Лукреције 1969: 29–30, према Bryant 2014: 114–115). Празнина је – ништа. И баш таква, она се налази унутар свих машина – које су све одреда композити – као што и машине живе у празнини. А како „свет није ништа више од спајања машина које изводе машине”, онда свет није геометријски раван, већ онтолошки раван. Онтолошку равнину Брајант објашњава тиме да не постоји нека додатна димензија изнад самих машина – у виду Бога, моћи, Платонових идеја, силе, добра, cogita, трансценденталног субјективитета, језика, знакова, живота – која као наткомплексни принцип и хијерарх бића одређује остала бића и тотализује машине. У хијерархијској или вертикалној онтологији нека бића, попут Бога, могу да утичу на сва остала бића, а да при томе сама нису под утицајем, док, на супрот томе, у равној онтологији „не постоји машина која би могла бити изван утицаја других машина”. Равна онтологија је у исто време и анархична онтологија, јер би у њој чак и Бог, ако постоји, морао да се суочи са захтевима других машина, са њиховим отпорима, тенденцијама и моћима да узурпирају његове намере (Bryant 2014: 115). У анархичној светској екологији „не постоји коначна основа за машине”, већ само мрежа „без иједног принципа управљања”. Отуда је претпоставка онто-картографије идеја да не постоји један свет, већ мноштво светова, не један тотализујући универзум, већ плуриверзум. Многострукост света постоји зато што се „машине не односе на све остале машине у органској целини”, па би отуда и свет који настајују машине заправо био скуп лабавих веза и дисконтинуитета.

12 Свет, наглашава Брајант, није контејнер.

Планетаријум: позориште звезда

Стварајући илузију звезда и планета Сунчевог система ноћу, а не Сунца током дана, планетаријум је спектакуларна машина представа, он је „поуздано, али увек помало изненађујуће позориште ноћи” (Firebrace 2017: 11). Купола и пројектор планетаријума везују се за почетак двадесетих година 20. века и немачки град Јену, где их је, за Оскара фон Милера, оснивача Немачког музеја у Минхену, дизајнирао инжењер Валтер Бајерсфелд, запослен у фирми „Карл Зајс”, која је била важан произвођач оптичких инструмената. Ова конструкција на крову фабрике „Зајс” у Јени била је први планетаријум, познат и као *Sternentheater* или звездано позориште. (в. Firebrace 2017: 52)¹³ Када се активира комплексан сет пројектора, покретна светла која они емитују на великој, полулоптастој површини планетаријума представљају планете и звезде. „Публика, која као становници модерног града често нема јасну представу о изгледу ноћног неба, седи у кругу око пројектора, гледајући горе у покрете вештачког неба.” (Firebrace 2017: 12) Звездано позориште симулира природу, односно симулира поглед на ведро ноћно небо, а у исто време илуструје представу о томе како се планете крећу око Сунца и како је Сунчев систем повезан са звездама и свемиром ван њега. Тако се у планетаријуму „поглед – како видимо ноћно небо – приказује заједно са моделом – како се сматра да функционишу Сунчев систем, звезде и свемир” (Firebrace 2017: 13–14).¹⁴

За старе Египћане небо је било раван плафон постављен изнад равне Земље. „Богиња Нут, чије је тело било испуњено звездама, веровало се да сваке вечери прогута Сунце и поново га роди ујутру, док је бог Сунца Ра сваког дана путовао преко неба, спуштајући се на западу у подземни свет, где је сусретао њиховог владара Озириса, борио се са змијом Аеп, како би се ујутру вратио на време.” (Firebrace 2017: 16–17) Египћани, како примећује Фајербрејс, небо нису замишљали као куполу, већ су уместо тродимензионалне представе ноћног неба створили дводимензионалну представу тела богиње Нут, које, прекривено звездама и савијено, покрива земљу, па је тако богиња била најранији облик планетаријума. Тродимензионална верзија неба створена је на подручју данашњег Ирана, где је, у 7. веку нове ере, непосредно пре доласка ислама, сасанидски краљ Хозроје II желео да демонстрира како се његова владавина не односи само на земљу већ и на небо. „Дао је да се изгради палата са троном испод куполе, а унутрашњост куполе била је украшена Месецом, звездама, планетама и фигурама зодијака, астролошким знацима који такође представљају астрономске поделе небеске дужине.” (Firebrace 2017: 18) Краљева купола имала је могућност ротације усклађене са кретањем неба, па је померање куполе означавало и промене времена, чиме је створена илузија да се небо и Земља окрећу око краља. Не само да је купола опонашала кретање небеса, већ су се и „атрибути трона и краљево место на њему мењали са променом годишњих доба... Четири тепиха украшена драгуљима су се наизменично полагала на доње површине трона, један за свако годишње доба.” (Сапера 2009, према Firebrace 2017: 18) Прича о куполи краља Хозроја не само да антиципира принципе савременог планетаријума, она је и прича о механизму репрезентације и контроле неба у којој су видљивог краља у средишту заменили пројектори, технике симулације и савремени односи моћи.

У средњовековној Европи универзум је сматран сферичном, савршеном димензијом коју је

13 Фајербрајс примећује да је назив *звездано позориште* одиста био ближи стварној функцији конструкције него реч *планетаријум*, јер је „апарат унутар куполе приказивао углавном звезде, уз додаток планета, и имао је особине театра – приређиван је шоу за публику”, а, уз то, и створен је „под посебним условима, везаним за социјалне, политичке и уметничке околности Вајмарске републике” (Firebrace 2017: 52).

14 Фајербрејс напомиње да наш поглед и објективни модел космичког пространства не морају нужно да се подударају, те да „постоји разлика између онога што видимо и онога што заправо постоји” (Firebrace 2017: 14). Узимајући у обзир промене у садржају виђеног одређене местом на Земљи са кога се гледа у небо, додаје Фајербрејс, не постоји само једно горе.

створио Бог. Небеса су била сачињена од коначног броја сфера, „са Земљом у центру, окруженом низом видљивих планета које се протежу до коначних сфера звезда и Првог покретача, бића које чини да се све остале сфере окрећу” (Firebrace 2017: 20). Када су математички профилисани и на законима гравитације засновани системи Јохана Кеплера и Исаака Њутна заменили средњовековне представе, астрономски модели су, како примећује Фајербрајс, остали „затворени маштовити”:

Кеплер је направио сложен модел Сунчевог система у облику чаше за пиће са орбитама видљивих планета – Меркура, Венере, Земље, Марса, Јупитера и Сатурна – које се смењују са пет правилних полиедара – пирамидом, коцком, октаедром, додекаедром и икосаедром – једни унутар других. У тој чаши, свака планета је сипала различиту врсту вина. У ствари, тај дивни систем није функционисао, јер је Кеплер касније израчунао да планетарне орбите не следе савршен круг, већ елипсу. Његове испреплетане планете и чврсти полиедри били су ћорсокак у погледу научног напретка, али сфера унутар геометријског тела поново се појављује касније – без Кеплерових мистичних тенденција – у конструкцији првих планетаријума, који су били куполе унутар решеткастих структура. (Firebrace 2017: 22–23)

Кеплер је Сунце сматрао оком света, које, својом светлошћу, осветљава, боји и украшава свет. Фиксне звезде налик су речном кориту, којим река сунчеве светлости тече и које рефлектује и удвостручава светлост Сунца. И управо препознавање Сунца као светлећег Првог покретача основа је првих планетаријума, у којима позицију извора светлости, замењујући Сунце, заузима пројектор. Средином 19. века Жан Баптист Швилге, самоуки познавалац астрономије, математике, физике и механике, желео је да обнови покварени астрономски сат катедрале у Стразбуру, на истоку Француске, откуда је његова породица раније била изгнана из политичких разлога. Када се Швилге вратио у Стразбур и обновио древни астрономски сат града, његов уређај је кретање Сунчевог система приказао на нов начин – комбинујући астрономске фигуре са ансамблом митолошких и религиозних сцена, фигура богова и животиња, звукова... Тако је створен театарски астрономски механизам који може да изведе представу о природи времена:

Огроман сат, који је висок 7 метара, комбинује бројчанике и моделе који показују положаје планета и Месечевих фаза са аутоматима планетарних богова на кочијама, поворкама религиозних личности, Исуса и апостола, и другим фигурама које представљају људско време – дете, одрасла особа, стара особа и петао који кукуриче у природној величини. Овде је присутан додир хришћанског ритуала; стари и нови богови треба да се појаве, бројчаници треба да држе време, не само да покажу шта се дешава у Сунчевом систему већ и да га одрже у кретању. [...] Време се, како сугерише Швилгеов сат, може кретати различитим брзинама, а такође произлази из различитих аспеката културе – научних, свакодневних, духовних – што сугерише постојање различитих врста времена, што је изузетно проницљива идеја с обзиром на различите теорије времена предложене у наше доба, као на пример у књизи Стивена Хокинга *Крајња историја времена* (1988). Данас, иако смо одбацили фигуре старих богова, и даље настојимо да створимо кохерентан поглед на универзум. (Firebrace 2017: 26–27)

Пројектујући светлост, планетаријум манифестује и један кинематографски аспект: „пројекат нерeалности свакодневне перцепције”. Фајербрајс примећује да планетаријуми имају и квалитет позоришта, јер „гледаоци, смештени око великог пројектора, посматрају живу представу, покрет планета увек је мало другачији, а глас предавача прилагођава се природи дате публике” (Firebrace 2017: 50).¹⁵ Када је дизајниран планетаријум у Јени – као потпуно нови тип

¹⁵ „Предавач, чија је улога била делимично свештеник, делимично школски учитељ, делимично глумац, био је виталан аспект планетаријумске представе, пошто је пружао људску присутност у ономе што је иначе била

грађевине – заједно са питањима о архитектонском облику појавила су се и стара питања о томе шта се налази иза последње видљиве сфере: „Какав спољашњи изглед би одговарао згради која у себи садржи небеса? Шта може бити спољашње у односу на унутрашњи простор који је истовремено на свакодневној скали посматрача и на скали универзума? И да ли је планетаријум биоскоп, јавна зграда, храм, панорама, позориште?” (Firebrace 2017: 66).¹⁶ У исто време научни, кинематографски и театарски амбијент, планетаријум својим демонстрацијама природе простора омогућава фундаментална померања: он „спушта небеса на Земљу” и „одваја гледаоца од његовог или њеног уобичајеног окружења” (Firebrace 2017: 125).¹⁷

Планетаријум у Лондону Фајербрас сматра јединим планетаријумом на свету који је повезан са обликовањем фигура од воска. Премда се чини да је повезаност произвољна и одређена само тиме да су две различите активности биле под управом исте компаније, између воска и звезда ипак „постоји заиста изненађујући број повезаности и одређена логика у томе што су смештени заједно” (Firebrace 2017: 148). Мари Тисо је своју каријеру започела правећи од воска копије глава људи који су били погубљени током Француске револуције, а на самом почетку 19. века дошла је у Велику Британију, где је моделовала фигуре краљевске породице и британске историје. Уз зграду где се налазила поставка госпође Тисо је 1958. године, на месту у немачком бомбардовању 1940. године срушеног биоскопа, саграђен планетаријум, између осталог и како би повратио репутацију институцији восковних фигура. „Две зграде би се међусобно допуњавале, планетаријум би рекреирао звезде и планете, а восковне фигуре би пружале имитације живих и мртвих познатих личности.” (Firebrace 2017: 150).¹⁸ Лондонски планетаријум налази се у улици Marylebone, у блиском суседству подземне железнице Baker Street и музеја Madame Tussauds. Како налазимо у приређивачким коментарима прве књиге *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, улица Мелибоун или Marylebone представља стари део Лондона у коме се помињу два сеоска имања још у 11. веку: „На једном од тих имања званом Тајбен (Tyburn) у близини истоимене реке, подигнута је црква св. Марије, по којој је крај добио име (St. Mary-at-the-Bourne).” (Crnjanski 1989a: 326) Док су у 17. и 18. веку ту били чувени вртови, данас је, бележи Светозар Кољевић, Мелибоун богати део Лондона „с теренима за крикет, зоолошким вртом, Планетаријумом, музејом воштаних фигура (’Мадам Тисо’), зградом Би-би-сија, трговачким делом (*Oxford Street*), те чувеном медицинском четврти (*Harley Street*).” (Crnjanski 1989a: 326) Фајербрајс примећује да је првобитна зграда планетаријума иако класичног облика ипак била помало апсурдна: „Подсећа на римски храм, али и на превелику посуду за сервирање покривену металним поклопцем са куполом, као и на горњу хемисферу неке зелене планете, са хоризонталном површином као прстеном – необична мешавина древне религије, гастрономије и астрономије.” (Firebrace 2017: 151–152) У самом планетаријуму, око хоризонта гледалишта, простирао се фриз који је приказивао силуету Лондона и тако враћао ентеријер, са његовим космичким претензијама, у енглеско окриље.

механички перформанс. Стајао је на дрвеном проповедаонику, контролишући појединачна светла пројектора, убрзавајући и успоравајући шоу по потреби и пружајући коментаре о космичким феноменима које је публика гледала. У раним представама, пре увођења пратеће музике, глас предавача био је једини звук који се чуо у хали, па су тон његовог гласа и његов начин говора били витални за атмосферу унутар просторије. Публика је седела на традиционалним столицама распоређеним у круг око пројектора и морала је да се ослони уназад како би гледала шоу.” (Firebrace 2017: 69)

16 Само у поериоду од 1926. до 1930. године у Немачкој је изграђено једанаест нових планетаријума.

17 Када се након првих свемирских летова после Другог светског рата „људски поглед одвојио од Земље и постао поглед астронаута у орбити око Земље или на Месецу, традиционални начин размишљања о Сунчевом систему и свемиру се променио, што је заузврат утицало на природу планетаријума” (Firebrace 2017: 131)

18 Оба здања су била простор симулације, имитације природног света.

Упућујући се једног дана ка Берзи рада, јунак *Романа о Лондону* из подземне железнице излази на станици Мелибоун, одакле је, премда он не зна зашто, „његова жена, ишла, у болницу”. Ту је, конкретизује се и продубљује приповедна визија, некада текла „речица Bourne, – која је засута, – а на тој речици је, ваљда, стајала црквица Маријина па се звала *Mary La Bourne*, па се, сад, зове *Mary la Bonne*, а изговара: Мелибоун” (Crnjanski 1989a: 68). Рјепнин пролази поред куће детектива Шерлока Холмса, за коју приповедач зна да представља урбану објективизацију фикционе, романескне референце. Наиме, Холмсови поштоваоци „купили су ту кућу као да је у њој становао” – „иако Холмс није, ни постојао, – него је само јунак криминалних романа – иако, разуме се, у тој кући, која је купљена да буде музеј, никада није ни становао, сем у роману” (Crnjanski 1989a: 69).¹⁹ Холмс, дакле, није *ни постојао*, што показује да приповедна свест прецизно разликује лектирни свет од света у коме се фикција музеолошки концептуализује. Отуда ни у кући поред које Рјепнин пролази славни детектив није становао, али је стварност подложна дискурзивном преиначавању, те оно што јесте уступа место ономе *као* да јесте. Треба ли отуда да нас изненади податак саопштен на почетку наредног пасуса да „Рјепнин зна тај крај”, јер се ту налази и „чувени Планетаријум, у који је радо долазио” (Crnjanski 1989a: 69), уколико ми као читаоци приметимо да је лондонски планетаријум у четврти Мелибоун отворен тек 1958. године – десет година након догађаја описаних у роману?²⁰ Када се јунак, на крају романа, сети да је последњег дана у Лондону отишао у амерички конзулат, из Рјепнинове успомене на ту посету видимо да су се он и Нађа, како јунак говори чиновнику, „већ 26 година потуцали по свету”, од чега су живели „седам година, у Лондону, од својих уштеђевина. Или продаје њених лутака.” (Crnjanski 1989b: 202) На почетку приповедања дознајемо да је Рјепнин „тада, у тој огромној вароши живео већ шесту годину” (Crnjanski 1989a: 62), у вези са чиме Светозар Кољевић напомиње да се радња у првој књизи романа одвија до августа 1947. године, будући да је Милош Црњански у рукопису као датум када су се Рјепнинови искрцали у Енглеској означио 21. август 1941. године. (Crnjanski 1989a: 322)²¹ Али не само да је из перспективе Рјепниновог искуства, планетаријум ту, у кварту којим он пролази, него је планетаријум чувен (што значи да као атрактивна културна институција већ има значајну јавну пажњу) и јунак је у њега радо долазио (што показује да планетаријум представља важну тачку Рјепнинових лондонских путања). У димензији фикције Црњанског препознаје се шта је у романескној стварности, као кућа у којој је један књижевни јунак живео, изашло из друге фикције (из приче о Шерлоку Холмсу) и задржава се онтолошка дистанца према објекту посматрања (исказ *као да је у њој становао* онтолошки је прецизиран одредбом да Холмс није *ни постојао*). Тешко да би увођење простора планетаријума у нарацију о догађајима у првим годинама после Другог светског рата – када планетаријум ту још увек није постојао – било омашка писца, који је дуже од две деценије живео у Лондону. Приповедно разликовање онога шта припада фикционој стварности Дојлове детективске прозе и онога што, као ефекат популарности те прозе, постаје културни тропизам, појашњавање да понешто од онога што видимо почива на снази симболичког трансфера – о којем, као о ефекту *као*, остаје свест

19 Улица Бејкер, у којој се, на броју 221б, налази кућа-музеј Шерлока Холмса, сече улицу Мелибоун.

20 Лондонски планетаријум отворен је априла 1958. године. (v. Firebrace 2017)

21 „У прва два поглавља овог романа радња се одвија у зиму 1946, а већ у трећем се испраћа ноћ 1946 (Нолитово издање, I, стр. 32), тако да се у првој књизи радња одвија до августа 1947. Међутим, у рукопису, па и у штампаном тексту има понегде збрке у одређивању броја година које су Рјепнинови провели у Енглеској, стога што је Црњански у рукопису првобитно ставио да су се они ту искрцали '21. августа 1940', а затим то руком исправио: '21. августа 1941' (Рукопис, I, стр. 170). Очигледно је у другим деловима рукописа да је Црњански накнадно, с променљивом срећом усклађивао овакве временске референце, али како је лектор превидео пишчеву исправку (1941. уместо 1940), или можда слагар погрешно, у штампаном тексту је датум искрцавања остао '21. август 1940' (Нолитово издање, I, стр. 148). Стога су и накнадне лекторске интервенције ове врсте каткад непоуздане; приређивач је настојао да све те бесмислене грешке исправи.” (Crnjanski 1989a: 322)

– одједном се замућује када се проговори о планетаријуму, као о месту на које је Рјепнин радо долазио, али које, заправо, у историјско време на које роман упућује није постојало. О смислу историјских омашки у тексту *Друге књиже Сеоба* – што може бити поетички функционално и у нашем разумевању *Романа о Лондону* – подробно је писао Мило Ломпар. У овом истраживању, међутим, желимо да испитамо улогу топоса планетаријума као једне од компоненти, ни најмање насумичне, астропоетичке конфигурације приповедне стварности. Звездарница је, наиме, препозната као *punctum* Рјепниновог Лондона, јер јунак познаје крај у коме се планетаријум налази и јунак је у планетаријуму радо долазио. У планетаријуму се, поновимо, *долази*, а не *одлази* се тамо, што показује да покрет приповедне свести ка јунаку полази са тог места.

У „Првој глави романа” приповедач је свет у ком живимо – означивши то као сагласје свих писаца романа – представио као неку врсту „велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, ига своју улогу” (Crnjanski 1989a: 5). Сишавши са сцене, глумац не зна „зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао.” (Crnjanski 1989a: 5) Светска позорница одвећ је велика и чудновата, питање о смислу игре егзистенцијалности неодговорено, те решење за проблем спознајне свеобухватности приповедач покушава да нађе у хибридном, астрономско-митолошким мапама:

Свет се, у мислима, цео, да сагледати, још само у неком старом планетаријуму, на чијим картама, нашег глоба, Сунце се, и сад још, врти око нашег света, и Земља је, и сад, окружена неким инсектима и чудовиштима; која имају имена на латинском језику.

Mars. Luna. Venera. Scorpion.

Уосталом, доста је и толико знати о планетама, – чујем како шапуће, тај, у том вагону који жури под земљом. (Crnjanski 1989a: 5)

Чијем је сагледавању посредством планетаријума дато оно што представља свет? Приповедач говори о једном посебном виду закључивања о свету, које се као сагледавање одвија у мислима, а посредством старих астрономских мапа. Свет није пасивна објективност изложена свакој врсти спознаје, већ садржај који се, као да има вољу самооткривања, *даје* погледу и знању само онда када се нађе подесан модел схватања целине. Астрономски модел, саобразан ономе што јесте све, види се као неки стари планетаријум, на чијим су мапама Земље и неба – дакле на мапама свега што јесте и није – интегрисани видљиво и невидљиво, сазнатљиво и несазнатљиво, старе опсервације и митолошке интерпретације. Како се свет објављује као то што јесте тек у планетаријуму, онда између онога што о свету кажу писци романа и онога што о свету саопштавају старе звездарнице постоји извесна подударност. Романескна идентификација света као великог и чудноватог театра у којем се не може кристалисати смисао улоге коју човек у њему игра, у дослуху је са старом астрономском перспективом, тако да се чини да би тек сагледавање једне хаотичне мреже космичких тела и митолошких асоцијација у старом планетаријуму могло да изроди приповедну представу позорнице која измиче разумевању. Комплексна космологија планетаријума обезбеђује роману симболички корпус за поглед на целину постојања, а роман ту целину разуме као позоришну сцену. Тако планетаријум – који по себи јесте театар – постаје поетички механизам којим роман изражава свој спознајни потенцијал. Планетаријум је оперативни систем романа, његова симболичка супстанца и његов организациони модел.

Старост планетаријума о коме је реч показује да приповедна мисао перспективу целине тражи у астрономском моделу који утемељује централност људског бића и планете Земље. Само ако се у средишту свега види Земља, може се сагледати целина света. Посреди је космолошки анахронизам, чији драмски интензитет почива на универзалном ексклузивитету човека, који он, после Коперника, у свемиру више нема. У *Роману о Лондону* отуда и нема звезда у оном броју у коме их налазимо, на пример, у *Љубави у Тоскани* или у *Другој књизи Сеоба*, јер је онтологија

неба измењена: то су карте старог планетаријума, то је театар, то су – машинске констелације. Када рашчитава старе мапе неба, приповедач налази да се око наше планете не „врти” само Сунце, већ је Земља окружена инсектима и чудовиштима. Необични космограм подробније је разрађен у нарацији, комплексном мрежом дијаболичких²² и бестијаријумских²³ асоцијација, док је на почетку романа казано само то да инсекти и чудовишта „имају имена на латинском језику”, након чега се, у засебном низу, наводе имена планета Марс и Венера, Земљиног сателита Месеца и сазвезђа Шкорпије: „*Mars. Luna. Venera. Scorpion.*” (Crnjanski 1989a: 5) Примећујемо да у низу није направљена разлика између објеката Сунчевог система и звезданих констелација, што показује да је у основи њиховог груписања предмодерна, пре свега митолошка концепција неба. Латинска имена шифре су значења која су људи уписали на небо, њихових фигура и прича које су та значења развијала. Ослушнувши како „у том вагону који јури под земљом” неко шапуће „доста је и толико знати о планетама” (Crnjanski 1989a: 5), приповедач наговештава да је то како је космос сагледао главни јунак, који је радо одлазио у лондонски планетаријум, на неки начин усклађено са оним како су небо и јунак поетички профилисани у роману. А сагледати универзум у целини значи открити у њему и оно што се не може знати. *Роман о Лондону* јесте позориште звезда у коме се материјална и симболичка целина света даје погледу, али у коме се тај поглед не може увек изложити као знање. Након што је савремена астрономија суочена са неочувљивим, невидљивим димензијама универзума, са тамном материјом и тамном енергијом, наша ограниченост на видљиво као да враћа у поимање свемира и древне митове за које се чинило да су давно напуштени. Наука трага за начинима да „разликује оно што постоји од онога што не постоји – или можда не постоји”, прецизност астрономије приближава се „нејасности мистичне поетике”, па би занимљива понуда у мишљењу био „планетаријум који демонстрира принципе ништавила” (Firebrace 2017: 175).

Ефемериде

Термини *астрологија* и *астрономија* су се све до 17. века користили наизменично. Астрономија, препозната као проучавање кретања, природе и физичког састава звезда у не-западним и предмодерним културама није била одвојена од астрологије, која испитује значај и значење звезда за земаљске догађаје. Николас Кемпион примећује да се у грчкој литератури речи *astronomia* (закон звезда) и *astrologia* (реч звезда) појављују напоредо, па се прво у потпуности сачувано дело астрологије, текст Марка Манилија из 1. века, звало *Astronomica* (Campion 2019).²⁴ Основе класичне астрологије – зодијак са дванаест знакова, значења планета и рачунање астролошких конфигурација ради анализе личне судбине – успостављене су у 6. и 5. веку пре нове ере у Месопотамији. Конфигурација Зодијака одражава смену годишњих доба, па дванаест зодијакалних сазвезђа обележава путању Сунца на небу. Древни посматрачи неба „повезали су изглед ноћног звезданог неба са одговарајућим годишњим добима сунчево-тропске године” и уочили да постоје „четири главне тачке привидног годишњег кретања Сунца по еклиптици”, у виду тачака двеју равнодневица (21. марта и 22. децембра) и двају солстиција (22. јуна и 22. децембра)” (Теодосију, Маниманис и др. 2009: 439).²⁵ Посматрајући небо, људи су приметили да се Сунце, Месец

22 Видети: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел: О скривеној фигури* Романа о Лондону, Београд: „Филип Вишњић”, 2000.

23 Видети: Никола Пеулић, *Diabolus in forma animalis: Бестијаријум* Романа о Лондону Милоша Црњанског, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2024.

24 Астрологија се данас, према Кемпиону, може разумети као употреба планета и звезда у сврху информисања, разумевања или регулисања људског друштва.

25 У литератури је уочено да „приближно сваких 2150 година знаци зодијака или приближно зодијакална сазвезђа која дефинишу ова четири главна положаја сунчевог кретања се промене, а сваких 25 800 година сва сазвезђа се

и планете крећу у подручју неба близу еклиптике,²⁶ па је зато дванаест сазвежђа у овом подручју добило посебан значај. „Пошто је већина тих сазвежђа представљала животиње, колективно су називана сазвежђима зодијака (према речи 'zoo', која потиче од грчке речи за 'животињу')” (Kanas 2019: 8). У римском царству астрологија је практикована „на свим нивоима друштва и имала широк спектар функција, укључујући предвиђање личне судбине, извођење магијских радњи, помоћ у политичким акцијама и управљање уздицањем душе ка звездама” (Campion 2019). Интерпретативна структура астрологије одражава снажан утицај грчке космологије. Доминантно старогрчко схватање космоса било је геоцентрично: сферична Земља се налази у центру серије концентричних сфера, а у свакој од тих сфера налази се по једна планета. Планета најближа Земљи је Месец, а осма и најудаљенија сфера била је сфера непокретних звезда, иза које се налази бог. Сферично поимање Земље и свемира има онтолошке последице. То значи да се куглолико устројство света испољава и као закон кружног кретања тела света. Платон и Аристотел, показује Слотердијк, кружном су кретању давали „предност у односу на све остале врсте кретања – у односу на праволинијско, криволинијско и сложено кретање” (Sloterdijk 2015: 384). Узорно небеско кретање отуда је ротационо, бесконачно и неисцрпно, а тело које кружи, „инхерентно ротативно и сферогено”, Аристотел назива етром. На трагу Питагоре, који је тврдио да је број основа космоса, сва кретања небеских тела схватана су математички, структура космоса је замишљена као геометријска, а Земља се, како се веровало, налази у центру уједињеног и уређеног система који се зове космос. (Campion 2019)²⁷ Класична астрологија, по Кемпиону, превасходно настоји да разуме односе између догађаја на Земљи и небеских кретања – њихов синхронизитет. У 2. веку нове ере александријски астроном Птолемеј је на основу положаја Сунца на пролећној равнодневици дефинисао зодијак. У римском свету астрологија се користила у политичке сврхе, најчешће у циљу потврђивања империјалне моћи.

Кретање небеских тела, како о томе Лиз Грин пише у књизи *Јунгове студије астрологије*, симболички одражава архетипске доминанте колективног несвесног изражене својствима времена. Судбина, време и кретање неба повезани су са оним што Јунг развија као концепт индивидуације. Наиме, човекову судбину Јунг је схватао као „интегрални аспект процеса индивидуације, а астролошку симболику као одраз тог процеса” (Grin 2023: 255). Све што поседује живот судбински је одређено природом својих комплекса, односно природом „урођених образаца које човекова психа опажа као митске приповести што одређују карактер и судбину” (Grin 2023: 65). Развијајући своје схватање астрологије, Јунг се ослањао на старе идеје о митским асоцијацијама везаним за сазвежђа. Отуда се код њега јавио „осећај да натални хороскоп може описати не само природу човековог урођеног темперамента и његових несвесних комплекса већ, што је важније, и дубљи смисао његовог психичког живота – пут индивидуације” (Grin 2023: 100).²⁸ Планетарне конфигурације – што су планетарни богови у међусобном динамичном односу – симболизују „несвесне комплексе”, изражене митским нарацијама које „у симболичком облику приказују структуру и сврху тих комплекса” (Grin 2023: 61–62). Митске приче и представе тако добијају улогу у тумачењу дубљих значења неког симбола и асоцијација које тај симбол развија. Митови, по Јунгу, настају „пројектовањем најдубљих психичких образаца на небеса, која представљају одличну 'удицу' јер нам одраз истих тих образаца враћају натраг кроз својства времена” (Grin

враћају на почетне положаје после потпуног циклуса” (Теодосију, Маниманис и др. 2009: 440).

26 Еклиптика представља путању по којој се Земља креће око Сунца, док, посматрано са Земље, представља велику кружницу на небеској сфери којом се Сунце креће током године.

27 Кемпион подробно говори о Платоновим, Аристотеловим и стоичким перспективама у астрологији.

28 Док је за Фројда митска прича само песнички израз нагона (у позадини митског Едипа је Едипов комплекс, „несвесна жеља сваког сина да уништи оца како би сексуално присвојио мајку”), док за Јунга „иза Едиповог комплекса стоји сам Едип, као приказ динамичне психичке енергије, с полним нагоном као само једном димензијом њеног испољавања” (Grin 2023: 63).

2023: 64). Тако се обрасци подједнако актуализују напољу, у свету, и унутра, у субјекту. „Сунце се сваког јутра рађа из непознате тмине и увече тоне натраг у њу; човек се на рођењу издиже из непознате тмине и смрћу се у ту непознату тмину враћа, с надом да ће, попут Сунца, неки његов бесмртан део надживети смрт и поново се, некад и негде, у неком облику родити.” (Grin 2023: 64) Преко несвесних садржаја – човекових комплекса и њихових архетипских основа – испољава се *heimarmene*, „присила која долази од звезда” (Grin 2023: 247).²⁹ Посредством знакова Зодијака, према древним херметичким списима,³⁰ тело постаје подложно утицају *heimarmene*. (Grin 2023: 254)³¹ Путовање кроз планетарне куће, како Лиз Грин тумачи Јунгова схватања, означава превазилажење психичких препрека или неког комплекса, који је представљен планетарним богом или демоном. Класични астролог поседовао је *ефемерице* – таблице које представљају астрономске положаје из којих се могу извести астролошка значења. Упућујући на стару карту исписану латинским називима планета и сазвежђа, приповедач Црњанског концептуализује таблицу небеског симболизма која, чини се, у причи успоставља поглед на свет и судбинско осећање главног јунака. Марс, Венера и Месец у Шкорпији – да ли је то хороскоп света Романа о Лондону? Три небеска тела, три најстраственија објекта у Сунчевом систему, спајају се и налазе се у истој тачки у зодијаку – што у астрологији представља стелијум. Посреди је конфигурација у којој се дешава међусобна конјункција трију или више планета у једном сазвежђу, које „стварају властите нагласке и акцију и знатно појачавају значај знакова и кућа у којима се налазе” (Marč i Mekevers 1989: 82).³²

У наративној структури Романа о Лондону приметна је, на одређеним местима, староримска календарска пунктуација. Тако се визија Вулкана,³³ бога ватре и пожара, призвана у приповедним сликама подрума обућарске радње *Лахир и син* – из којег Зуки, мајстор обућарског заната, излази „као бог подземља, Вулкан” (Crnjanski 1989a: 157) – проширује у асоцијацију са прославом *Volcānalia* 23. августа. Према Јану Пухвелу, који о томе пише у *Упоредној митологији*, обредно жртвовање ситне рибе бацањем у ватру у време прославе Вулканалија 23. августа у вези је са култом ведског Агнија и „подсећа на Агнијево смртно непријатељство према рибама, посведочено и у ведској и у епској традицији” (Пухвел 2010: 201). Јунак Романа о Лондону је са летовања у Корнволу требало да се у Лондон врати 23. августа, али му тада, приликом скока у море, пуца Ахилова тетива. Август је важан месец за породицу Рјепнин. На „тле Енглеске” они су ступили „без икаквих услова [...] *unconditionally*”, искрцавши се 21. августа 1941. Фирма *Лахир и син*, у којој Рјепнин ради као благајник, затвара се „почетком августа месеца”, јер ни њихове „отмене муштерије, уопште, нису у Лондону у августу” (Crnjanski 1989a: 204). Противно његовој жељи да остане „и у августу, да ради, добровољно”, Рјепнин мора да прихвати „плаћено одсуство” – „то, са одсуством, је свршено” (Crnjanski 1989a: 205). Тако се „почетком месеца августа, поменуте године, у возу који иде до Атлантског океана, на западу Енглеске” међу путницима нашао „и један Рус” (Crnjanski 1989a: 206).³⁴ Рјепнин је „осмог августа те године” стигао до места St. Mawgan,

29 Тако појмом *демонска сила* Фројд описује „репетитивни карактер несвесних присила и њихове узнемирујуће 'другости'", док Јунг присилу „није схватао као суштински патолошку појаву”, већ као израз несвесне жеље (Grin 2023: 247).

30 Група позноантичких списа под насловом *Хермејички корџус* датира из 1. века п. н. е. Њихов основни предмет јесу астрална судбина, гноза, лични преображај и коначно блаженство душе.

31 Насупрот *heimarmene* постоји *kairos*, прави астролошки тренутак, у коме је могућ унутрашњи пробој или просветљење и у коме се божанска искра у човеку избавља из тамнице тела и измиче напору судбине.

32 У астрологији Месец се посматра као планета.

33 Облик *Volcānus* „сродан је по имену са санскритским *ulka* 'пламен' и 'сјај' и можда има иранску паралелу у осетском епском јунаку по имену *Kurd-alä. Wārgon* Ковач-аријски-Вергон” (Пухвел 2010: 200–201).

34 У Корнволу Рјепнин ће, седећи на обали и загледан у пучину, изненада видети „себе, како излази, из железничке станице, на Невском проспекту, па корача на путу до канала, пристаништа, паркова, у топлоти августа месеца, –

малог места у Корнволу. У хотелу *Крим* јунак добија распоред гостију, а госпођа Фои „узгред му каже, да је, за њега, уплаћен, боравак до 23. августа, закључно” (Crnjanski 1989a: 233). Датум ће се појавити у тексту и када, након „одласка Покровског и његове таште, у *St. Ives*”, Рјепнин каже госпођи Фои „да ће отпутовати, у Лондон. Двадесет трећег августа.” (Crnjanski 1989a: 284) Податак се понавља у вези са обавезом повратка јунака на посао, јер „по договору са Робинсоном, и Рјепнин је могао да се врати тек двадесет и трећег августа” (Crnjanski 1989a: 299). Али његову жељу да се у Лондон врати у договорено време приповедач показује као неизводљиву: „Није ни сањао да човек не путује кад хоће.” (Crnjanski 1989a: 299) Путујући с мора ка Лондону неколико недеља касније, „сасвим сам”, с ногом у гипсу, Рјепнин открива да је био „намерио да се врати двадесет трећег августа, по закону, али му се последњег дана одсуства, при скоку, главачке, са једне стене, у море, десило нешто неочекивано. Неко је пуцао на њега и погодио га у чланак. Чуо је пуцањ. Једва је испливао.” (Crnjanski 1989a: 305–306) Приповедач ће читаоца одмах разувелити да је посреди криминалистички сиже и асоцијацију пребацити у медицинско-митолошки контекст: „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.” (Crnjanski 1989a: 306) Моменат Рјепниновог повратка са мора у Лондон био је „септембар”, што је значило да је „прекорачио законски рок летовања, месец дана”. (Crnjanski 1989a: 306)³⁵

October Equus у старом Риму била је велика жртвена светковина 15. октобра, која је укључивала тркачко надметање. Након што би коњске трке на Марсовом пољу биле завршене, „победничко грло би било прободено копљем и жртвовано Марсу, на шта би се око његове главе борили становници двају делова града, а тркачи би похитали до Регије (удаљене нешто мање од километра) носећи коњски реп, како би крв са њега могла пасти на дворско огњиште” (Пухвел 2010: 214). Како у другој књизи романа дознајемо, Рјепнин је фебруара „те године, у Лондону” почео „после толико година, да се опет клади, на тркама” (Crnjanski 1989b: 85). Одлазећи у Америку, у пролеће *и*е године, Нађа супругу говори да „слободно, опет, игра на тркама, и за њу” (Crnjanski 1989b: 103). Иако је имао довољно новца „да издржи до октобра, у сиромаштву, на које је већ био навикао, као на нешто његово, руско, природно у туђини”, Рјепнин је ипак прижељкивао „ма какву, зараду”, „спремао се за трке и проучавао кладионице у Лондону”, док му је неки унутрашњи глас шапутао „да му је, то, још једино преостало” (Crnjanski 1989b: 111). Рјепнин постаје коњушар бабушке Панове, а на зиду његове сеоске куће „биле су слике тркачких коња и трка” (Crnjanski 1989b: 131). Велику краљевску коњичку трку у Аскоту, која се одржава почетком лета, Рјепнин је дочекао решен да се клади на све што има. Осећао се, како приповедач показује, „десет година млађи, и снажан”, уверен да ће, добивши „много новаца на тркама”, забравити „ружне доживљаје, за последње три године, у Лондону” (Crnjanski 1989b: 145). Осетио је да ће немирни вранац, иако није био фаворит, „добити трку, и, да треба да се клади на тог коња” – а то значи да уложи „све што је имао”. Ослушкујући како му нешто шапуће „у мозгу, да није пробисвет, да не сме толики новац да метне на коцку”, те да треба да се „клади на фаворите, који су означени и предсказани, у новинама”, јер „то је сигурно” – новине „знају фаворите, у Аскоту, добро” и „изненађења су ретка” – Рјепнин бира да „иде на сигурно” (Crnjanski 1989b: 146). Јунак тако одлуку о *свему* премешта изван себе, у новинско предсказање, што представља погрешан избор усаглашавања властите судбине са споља наметнутим и криво пројектованим знањем. Вранац, на кога се он није кладио, стигао је први, па је Рјепнин „био изгубио, све, што

али руског августа месеца. Свет је нека лудница. Једва је успео да увери себе, да је у Корнуалији.” (Crnjanski 1989a: 301)

35 О Рјепниновој Ахиловој пети и књижевним значењима ове асоцијације више смо писали у: Часлав Николић, *Књига о Лондону*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2022.

је, са собом, био донео” (Crnjanski 1989b: 146). Самосазнање да је тај губитак био „кукавички” продубљује се утиском да јунак „никако, нема среће, и, да ће завршити негде у олуку” (Crnjanski 1989b: 146). Рјепнин је, дакле, губитник, кукавица, што радикализује негаторску мисао о властитом идентитету: „Зар није више књаз, руски? Којешта! Где? У Лондону? Којешта! У Лондону је нико и ништа. Слава богу! Нико и ништа.” (Crnjanski 1989b: 146) Баш као нико и ништа, а не као победник, јунак постаје жртва властитог избора и у једној первертованој структури староримског ритуала – модерни свет не почива на онтологији у којој би се победа и жртва спојиле – та жртва се испражњује. Рјепнинова одлука, а у вези са њом и губитак, ефекат су логике промашаја, која запоседа модернистичко означавање и предвиђање. Како би ситуационо и симболички изразио празнину *свега*, Црњански бира архаичну, митолошку календарску таблицу, па се одсудни догађаји у вези са Рјепнином везују за октобар.

Октобарски дани у *Роману о Лондону* били су „и топли, и хладни, и сунчани, и кишовити; све заједно”, што се „у Лондону често догађа”, а што Енглези тумаче речима „да никад не знају, шта их чека” и да постају „равнодушни, зато” (Crnjanski 1989b: 12). Првих дана октобра Рјепнин је „ћутљивији” него иначе (да би „каткад, увече, изненада, постао говорљив, као пре”), као што „почетком октобра месеца, те године” јунак „морао да прими и један позив” – да пређе на другу обалу Темзе, где ће му у болници доктор Крилов скинути гипс са ноге. (Crnjanski 1989b: 19) Приметићемо да у својој наративној темпоралогiji Црњански прецизира месец и доба у месецу, али у исто време замућује податак о години. Као да постоји нешто у динамици годишњих доба и следа месеци што обликује распоред животних ситуација, одлука и последица, нека сила у односу на чије испољавање у свом бићу јунак *мора* некуда отићи. Са октобром се повезује доживљај чудног, па тако „новембар месец у Лондону, почиње, обично, маглама, али су, те године, понеки дани били наставак тог чудноватог октобарског лета, које називају ’индијско”, током којег су паркови „пуни зимског цвећа”, „лишће не жути” и „трава још зелени”, а Сунце светли „сат-два, кроз облаке, чудно” (Crnjanski 1989b: 50). Пред укрцавање у брод, који ће је одвести у Америку, Нађа говори Рјепнину да од њега „очекује [...] само толико, да, до октобра, не предузима ништа ново, него да чека стрпљиво и мирно, њена писма” (Crnjanski 1989b: 103). А онда га моли: „Да ништа не реши, да никакве одлуке, о њој, не доноси, пре тога. Бар до октобра. Толико ће јој требати да, сасвим сигурно, види шта треба да раде. Шта им је судбина.” (Crnjanski 1989b: 103) Рјепнин даје реч супрузи – што би требало да представља судбински завет – али приповедач примећује да је то учинио „са неким чудним осмехом” и „подругљиво”. Поздрављајући се са њим, супруга јунаку поново спомиње октобар као месец њиховог сусрета и у тај тренутак поставља наду у поновну интеграцију и спасење: „Ја одлазим са надом да ћу вас, октобра, видети. Да ћемо се спасти.” (Crnjanski 1989b: 104) Касније, у својим писмима Нађа пише Рјепнину да ће добити „и за њега улаз у Америку, али тек у октобру” (Crnjanski 1989b: 144), те наставља да му пише „редовно, и у августу и септембру” надајући се добијању дозволе „за његов долазак, у октобру” (Crnjanski 1989b: 154). Пошто питање „да ли ће, и он, добити улаз у Америку, има да се, до октобра, реши”, Нађа одлучује да се, ако не добије дозволу за њега, врати у Лондон и пише му: „Нека се моли богу, за њих, почетком октобра. [...] надају се да ће га, у октобру, видети. Нека се, октобра, моли богу, за њу.” (Crnjanski 1989b: 184) Након одласка супруге, дознајемо да је јунак имао новца „да издржи до октобра, у сиромаштву”, а након коњских трка, на којима је изгубио новац, тешио се да ће ипак „имати, од чега да живи – до октобра” (Crnjanski 1989b: 160).³⁶ Док Нађа у октобар пројектује могућност Рјепниновог доласка у Америку и поновно окупљање породице, Рјепнин месецом октобром омећује своју егзистенцију. Тако ће у августу јунак обликовати одлуку: „Рјепнин је био решен, и даље, да, октобра месеца, учини крај свему томе, и себи.

36 Јунак добија понуду да постане помоћник благајника на броду, а на обуци би требало „у октобру провести четири недеље у Шкотској”, да би „за крај октобра” брод био спреман за пробну вожњу.

Самоубиством.” (Crnjanski 1989b: 172) Као и: „Идућих дана, Рјепнин се решава да не дочека жив, октобар.” (Crnjanski 1989b: 184) А тај човек, напомиње приповедач, „није ни сањао да је његова жена очекивала порођај у октобру” (Crnjanski 1989b: 188). Иако се Ордински, у чијој је кући у Лондону становао, „враћао тек осамнаестог октобра, из Пољске, у Лондон, Рјепнин је, већ првих дана октобра, почео да спаљује папире, да пише своја последња писма, да плаћа своје последње рачуне” (Crnjanski 1989b: 190). Исплативши агенту Ординског „кирију за октобар, лично”, рекао му је да се „Ордински враћа тек крајем октобра, али да он мора да отпутује у Париз, пре тога. Одлази у Париз, а затим, у Алжир.” (Crnjanski 1989b: 190) Последњи пут десети месец спомиње се у претпоследњој глави „Велико Н.”, поводом писма које Рјепнин пише Тадији Ординском „о великом Н., тих првих дана октобра” (Crnjanski 1989b: 193). У глави „*Styx*”, којом се *Роман о Лондону* завршава, Рјепнин окончава писање великог писма Ординском у „десет сати, то вече”, ковертира га, цепа Нађину слику и цепа писмо, позива такси, излази из куће и одлази на железничку станицу. Јунак је „потпуно миран одлазио [...] у самоубиство, као да путује у неку вечерњу шетњу, у Фоукстону – место које је добро знао” (Crnjanski 1989b: 202). Не знамо дан када је, „близу поноћи”, јунак „нестао у зеленило, у мраку”, знамо тек да је „на путевима паркова, који се спуштају до мора, а који се називају: *The Leas*” мрак „био потпун”, те да „те ноћи није било видно, ни на сто корака” (Crnjanski 1989b: 203). Локалитет на коме Рјепнин нестаје из приповедне оптике географски је прецизиран. Реч је о парку у Фоукстону кроз који се долази до обале мора. То је локација изразитог перцептивног потенцијала, јер се одатле „кад је дан ведар, или ноћ ведра, може догледати, чак до обале Француске” (Crnjanski 1989b: 203). Међутим, у тренутку у коме је јунак непримећено нестао дан и ноћ ипак нису били ведри, „киша је ромињала стално” (Crnjanski 1989b: 203), те су линије погледа – и Рјепниновог ка свету и погледа других ка Рјепнину – биле ограничене. Посреди је моменат јесени, највероватније октобар, на шта нас упућују и посредна обележја. Иако је те ноћи киша „ромињала стално”, мрак „био потпун”, те „није било видно, ни на сто корака”, већ ујутру се, како приповедач показује, „разведрило” (Crnjanski 1989b: 203), што одговара управо октобру, као месецу у коме су, како је раније у роману речено, дани „и топли, и хладни, и сунчани, и кишовити; све заједно” (Crnjanski 1989b: 12). У претпоследњој реченици романа приповедач каже и то да море којем је у сусрет кренуо Рјепнин није „избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом белом стеном, кречњака, иако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином тукло” (Crnjanski 1989b: 203) – што моменат завршетка приче такође позиционира у време пре почетка зиме. А управо се октобар, као у неком митски конституисаном календару или у зодијакалном систему, показује као тренутак обистињења онога што говоре Енглези: у октобру „никад не знају, шта их чека” и они постају „равнодушни, зато” (Crnjanski 1989b: 12). С једне стране, на основну онога што о њему говоре Енглези, чини се да је октобар непредиктабилан и нестабилан интервал у соларном циклусу, време у којем се испољава зачудност природе, њено противречно деловање. Роман који почиње говором о томе да ниједан човек, сишавши са сцене живота, не зна „зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао” (Crnjanski 1989a: 5) никад се више на сцени не појављујући, подудара се, у свом завршетку, са тренутком (месецом) најављеним речима Енглеза о томе да „никад не знају, шта их чека” и обележеним неприметним нестанком јунака у мраку. Позорница је, дакле, окружена незнањем. С друге стране, унутар наративне структуре, па и унутар театра, постоји једна врста динамике која се показује као детерминисана, најављена, нужна, па као што се Рјепнин у Лондон не може вратити онда када је планирао – 23. августа – јер се тај моменат мора, како у миту, одиграти по налогу виших сила, тако се и Рјепнинов излазак из приче може десити тек онда и тек онако када је и како у роману речено да то *мора бити*: у октобру, у потпуном мраку и у незнању.

Mars. Luna. Venera. Scorpion.

Симболика зодијака одражава тежњу за стварањем свеобухватног архетипског обрасца, а овај модел служио би „као свеобухватна дефиниција сваке егзистенцијалне могућности у макрокосмосу и микрокосмосу” (Cirlot, Albiruni 384). На почетку *Романа о Лондону* приповедач обликује занимљив семиолошки низ, који чине Месец, планете Марс и Венера и један знак зодијакалног прстена: Шкорпија. Земља је, како Црњански пише, „окружена неким инсектима и чудовиштима; која имају имена на латинском језику”, па их приповедач у засебном низу наводи: „*Mars. Luna. Venera. Scorpion.*” (Crnjanski 1989a: 5) Значење латинских имена небеских објеката у роману није примарно астрономско, већ се помера у сферу астролошког, митолошког и монструолошког, а отуда и дубински психолошког знања. У аристотеловској космологији – коју Кемпион назива и астрологијом – планета Марс подстиче топлоту у земаљским стварима, „изазивајући сукобе, стимулишући грознице или изазивајући суше” (Campion 2019). Марс је малефична планета, услед чега је његов утицај на сваку ситуацију проблематичан. Утицај Марса указује на болесно тело и насилан темперамент. Делокруг грчког бога Ареса сведен је „на махнутање у боју и удварање Афродити” (Пухвел 2010: 200).³⁷ У римској религији Марс је много значајнија фигура од грчког парњака Ареса, јер је за разлику од других римских богова, он задржао своју древну, негрчку митолошку основу. Препознат је као бог рата, али без функције олујног бога. Али он је и бог пољопривреде и благодатања (Daly and Rengel 2004: 81), живео је у шумама и брдима (Dixon-Kennedy 1998: 199), што показује да је његов „аграрни” аспект као заштитника ратара превагнуо над његовом ’ратничком’ улогом” (Пухвел 2010: 199). Марсу Катон упућује земљорадничке молитве за избављење од видљивих и невидљивих болести, опадања становништва, непогода и болести жита. Претпоставља се да је био бог пољопривреде код Сабињана, јер се сматрао главним заштитником њиховог друштва и пазио је на њихове залихе хране. Како је био познат и као отац Ромула и Рема, оснивача Рима, називали су га „отац Марс”, па су Римљани веровали да су они његови потомци (Daly and Rengel 2004: 82). У историји војног и политичког ширења Рима од града до царства и Марс је еволуирао „у бога који штити нацију тако што штити њену војску”, тако постајући и бог рата. Месец март, први у римском календару, добио је име по Марсу, јер је то био „почетак сезоне раста и почетак ратне сезоне”. У астрономији Марс је четврта планета од Сунца, а стари Римљани су га „добро познавали као звезду која је сијала црвено на небу”, те је и његова боја, као боја крви, оснажила везу између Марса и рата. (Daly and Rengel 2004: 82) Први римски цар Август био је одан Марсу, сматрајући га личним заштитником, а посебно је „обожавао Марса у облику Марса Осветника, јер се сматрало да је осветио убиство Августовог усвојеног оца Јулија Цезара”. (Dixon-Kennedy 1998: 199) Марс је био и заштитник коња, што се огледало „у коњским тркама које су се одржавале на Капитолском пољу, Марсовом пољу, у марту и октобру, датумима који су означавали почетак и крај војне и пољопривредне године”, а победници ових трка „добијали су највишу награду – приносили су их на жртву Марсу” (Dixon-Kennedy 1998: 199). Као што смо показали, смисао коњских трка у *Роману о Лондону* могао би се посматрати и у перспективи модификованог марсовског митолошког подтекста.

Римска богиња Месеца, Луна је вероватно била нижег ранга од великих римских богиња попут Минерве и Јуноне. Наративно, митолошки, њен лик грађен је по узору на грчку богињу Месеца Селену, али укључује и неке елементе мита о римској богињи лова Дијани. Грчка Селена обично је представљена као прелепа жена, у дугој хаљини, са велом и полумесецом на чеу (Dixon-Kennedy 1998: 277). Појављује се и са дугим крилима и златном круном која шири нежну светлост у ноћној тами. (в. Daly and Rengel 2004: 80, 117) Сваке ноћи, након купања, Селена облачи блиставе хаљине и вози своје кочије по небу, налик ономе што њен брат Хелиос (Сунце) ради

³⁷ На површини Марса налази се највећи познати вулкан, Олимп Монс, а познато је да Марс има и сателите Фобос и Дејмос, назване по пратиоцима грчког бога рата Ареса (Dixon-Kennedy 1998: 199).

током дана (Dixon-Kennedy 1998: 277). Завео ју је Пан, али је љубав њеног живота остао Енди-мион, пастир и најлепши од смртних људи. У каснијим временима, „све више је идентификована са Артемидом, чији је брат Аполон био све више повезиван са њеним братом Хелијем” (Dixon-Kennedy 1998: 318). Када се Месец појављује у облику полумесеца, он тада има оштру ивицу и сведочи о лепоти и потенцијалној опасности несвесне психе. Полумесец је „срп смрти, Артемидин лук покоља, алхемијска Луна као невеста која је ’не само лепа и невина, већ и вештичаста и страшна” (*The Book of Symbols* 2010: 30). Као осветљавајуће огледало, Луна је могла посредовати и самоспознају. У кинеској култури позната је фигура аниме под именом „дама Месеца” (*Lady of the Moon*), која своје миљенике може наградити песничким или музичким даром, а може им дати чак и бесмртност. (Јунг 1964: 188) Од трију жена које упознаје у подруму радње *Лакхир и син*, Рјепнину је „најзанимљивија и најпривлачнија” била дама поистовећена са Месецом: „Њено име не зна, само се њено чудновато презиме, помиње, кад је ословљавају: *Miss Moon*. (Да неко има презиме: Месец, – и тога има у Енглеској).” (Crnjanski 1989a: 134) Госпођа Месец јунаку показује фотографију себе гимнастичарке у црном трикоу, током ратне службе у морнарици, па он примећује да је на тој девојци „све ванредно, и нога, и обућа, и рука, и рукавице, и тело”, а „лице јој је тако лепо, ванредно, као да је бирана да представља слику” (Crnjanski 1989a: 134). Ова жена, дакле, представља нешто и као таква, у својој функцији означитеља, она се појављује у роману. У исти мах Рјепнин осећа да „никад немилосрдније створење није срео. Свака је њена реч, учтива, кад клекне пред муштерију, а сваки поглед, као да је био на леду.” (Crnjanski 1989a: 134) Али док њено презиме снажно евоцира митологију Месеца, ова девојка „по стасу личи на Венеру” (Crnjanski 1989a: 134), што показује да се у причи Црњанског различите асоцијације сусрећу у једној фигури тако да их није могуће једнозначно рашчитати.

Како је Плиније о њој писао, Венера узрокује рађање свих ствари на земљи, распршује општу росу при свом изласку, чиме стимулише полне органе. (в. *Сампјон*) *Venus* је, како показује Јан Пухвел, изворно била „апстрактна именица средњег рода (= санскритско *vānas-* ’жудња’), касније феминизована под утицајем грчке Афродите” (Пухвел 2010: 201). Њено име на латинском значи „жеља, шарм и грациозност, премда је само име много старије од римске цивилизације” (Daly and Rengel 2004: 131). Изворно древна римска богиња повезана са пролећем, обрадом усева и вртовима, али од краја трећег века пре нове ере Римљани јој приписују особине грчке Афродите, те она постаје богиња љубави и лепоте. Црњански расклапа митолошку асоцијацију тако што вегетативну атрибуцију осамостаљује и конфронтира са означитељем који призива богињу. Наиме, враћајући се поврећен са летовања у Корнволу, Рјепнин посматра Лондон, његове куће и зграде поред којих воз пролази, а у прозорима кућа опажа цвеће: „Иако је све црно, од дима и гара, од угљена – јер су обични возови још, на пару, сваки жели да одгаји по неки цвет, и у том ваздуху. У смрадном прозору. А цвет, као дављеник, подиже руку, белу, грчевиту.” (Crnjanski 1989a: 312) На великим зградама биоскопа јунак примећује коринтске стубове: „На њима има скулптура Венера, од глине, које су офарбане, да личе на бронзане. Осветљене су тако, голе, рефлекторима из цвећа.” (Crnjanski 1989a: 312) Фигура Венере једна је од маски Лондона, а поступак митолошког утемељивања слике града откривен је већ на почетку романа, где се каже како су пиљари, касапи и бакали, не знајући „ко је била Кирка”, мислили „да постоји нека богиња, Лондон, који људе, при повратку, из рата, претвара у крмке” (Crnjanski 1989a: 17). А у Лондону, како у подруму фирме *Лакхир и син*, Рјепнин чује, свака жена „мисли да је Венера” (Crnjanski 1989a: 129). Према неким изворима, Венера је била ћерка Јупитера и нимфе Дионе, а постала је супруга Вулкана и мајка Купидона, док ју је Вергилије сматрао мајком хероја Енеје. Иако се претпоставља да су „људи у Италији обожавали Венеру много пре него што је грчки утицај стигао, једна прича каже да је Енеја донео њен култ са собом када је стигао у Италију након бекства из Троје” (Daly and Rengel 2004: 131). У старом Риму је сматрана једним од оснивача

нације, а цареви Јулије Цезар и Август су у њој видели своју заштитницу и покровитељку. Верује се да је била заштитница и града Помпеје, јер су у њему нађени бројни остаци њених представа (Dixon-Kennedy 1998: 318). У соларном систему, Венера је друга планета од Сунца, а за нас на Земљи она је, уз Месец, „најсјајнији објекат који се појављује на ноћном небу, сијајући као јутарња звезда или вечерња звезда, у зависности од сезоне и положаја планете у односу на Земљу” (Daly and Rengel 2004: 132).³⁸ Позната је као Звезда Даница или Вечерњача. Облик *Луцифер* потиче од грчког *фосфорос*, што значи „доносилац светлости” – име које се „даје планети Венери када је видљива на јутарњем небу пре изласка сунца” (Dixon-Kennedy 1998: 193). Венеру Хомер у *Илијади* помиње као Хесперос, Вечерњу звезду, и као Еосфорос (Lucifer на латинском), Јутарњу звезду, вероватно их сматрајући за две засебне звезде. (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 39) У *Одисеји* светло Зоре рођене из ноћи најављује, израњајући из мора, блистава звезда. Хомер указује на то да је „Одисеј досегао Итаку пре зоре, у време када се појављује Венера, најсјајнија звезда која ’долази’ пре зоре” (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 39).

Црвени и ратоборни Марс владар је тајанствене, ћутљиве Шкорпије. Име сазвежђа Шкорпија (Scorpius) забележено је на сумерским глиненим таблицама око 3000. године п. н. е. Потреба старих Сумера да митолошки интерпретирају и артикулишу своја сазнања о положају небеских тела највероватније је у вези са припремом календара „за пољопривредне и социјалне сврхе, побољшање навигације на мору и прављење астролошких предикција”. Првобитно је, како се претпоставља, Шкорпион, као и Рак, био симбол таме, што је у вези и са сукобом између Ориона као Сунца и таме Шкорпиона. „Ово је астрономски поновљено у сазвежђима Орион и Шкорпион, где се звезде у првом сазвежђу чине као да су побеђене од стране звезда које се појављују у сазвежђу Шкорпиона.” (Olcott 1911: 326) Зато, док Шкорпион излази на источном небу, Орион, као да се прибојава, па нестаје са видика на западу. На древним еуфратским споменицима налази се фигура лампе, испод које се, готово је додирујући, назире шкорпион са великим канцама. Звезде које се виде у канцама шкорпиона формирају кружну фигуру, која би могла представљати залазеће Сунце. Селкет, египатска богиња шкорпиона људима даје дах, бесмртност и представља „способност преживљавања прелаза од суштинског значаја”, док је у хришћанству ђаво приказиван са пламеним репом шкорпије, означавајући физичку смрт и духовну пропаст. (*The Book of Symbols* 2010: 218) Улазак Сунца у Шкорпију за древне Египћане означавао је почетак владавине Тифона, па се, када је сунце било у овом знаку, оплакивала Озирисова смрт. У астрологији ово сазвежђе је било познато као проклето, јер су се са њим повезивали ратови и раздори. Они који су на основу звезда предвиђали временске прилике, веровали су да сазвежђе Шкорпије има зле манифестације, што се обично испољава појавом олује. Шкорпион се налази у делу неба у којем се збивају и космичке катаклизме. У књизи *Откривења* Јована Богослова фигура шкорпије употребљена је као троп у поступку изграђивања представе о моменту у коме пети анђеоло затруби, звезда пада са неба, анђеоло отвара бездан, из чијег дима, што помрачује сунце, излазе скакавци. Људи који немају Божји печат на челу беху мучени пет месеци, „а мучење њихово би као мучење шкорпиона када убоде човека” (Откр 9: 1–10). Скакавци имају лица „као лица човјечија”, „косе као косе женске, и зуби њихови бијаху као у лавова”, а имаху и „репове као скорпијине, и жалци бијаху на реповима њиховима”. Источни хоризонт Чистилишта украшен је звездама сазвежђа Шкорпије, коју Данте означава као хладну животињу која репом удара људе. Позиција шкорпије у древном зодијаку³⁹ могућно је да означава моменат када Сунце улази у овај знак, па болести повезане са зрењем воћа могу превладати. Наиме, обилујући воћем, јесен „често доноси разне

38 „Стари Грци и Римљани су веровали да виде две различите планете све док Питагора (око 500. г. п. н. е.), грчки филозоф и математичар који се настанио у Италији, није показао да је реч о истом објекту.” (Daly and Rengel 2004: 132)

39 Осми знак зодијака.

болести, и стога би могла бити приказана тим отровним створењем, шкорпионом, који, док се повлачи, убија својим репом” (Olcott 1911: 326). Као знак у зодијаку, Шкорпија је простор смрти, повезан са „корупцијом и распадом живих ствари, као и са заласком сунца које се приближава зимском солстицију” (Cornish 2000: 72). Према класичном зодијаку, Шкорпија је женски и водени знак – тврдоглав, разарајући и подмукао (в. Кемпион). У астролошкој медицини Шкорпија је најчешће повезана са женском сексуалношћу, па ова фигура оснажује негативне асоцијације жене, која се сагледава као конкубина. Шкорпија, наиме, „представља злогласну жену (*mulier nequa*), похотну жену (*mulier fornicaria*) која инспирише жељу, а сам етимолошки корен речи шкорпија води до *scortum*, што значи ’блудница’ или ’проститутка” (Cornish 2000: 72). У антици је као жена-силоватељка била позната Аурора, коју је због флерта са богом Марсом Венера казнила незаситом сексуалном жељом. Често је иконографски представљена раширених руку, спремна да ухвати младог човека, па је и киднаповала своја три љубавника, Титона, Кефалуса и Ориона. Фигура ловца Ориона, по Алисон Корниш, појачава резонанце насиља у митолошком конструкту, јер је због његовог покушаја силовања, као казна, створена шкорпија, те „као констелације, и даље гоне једно друго по сфери фиксних звезда”.⁴⁰ Првобитно настањен у мору, шкорпион је додељен фиксном елементу воде, доминантан је како јесен прелази у зиму, налази се под влашћу Марса, идентификован је са гениталијама, а повезан је и са претварањем грождја у вино, „са силама плодности, опијености, моћи, сексуалности, деградације и трансмутације” (*The Book of Symbols* 2010: 218). Тражећи таму, шкорпион обележава и продор у „плутонске дубине психе, пуне богатства и опасности”. Алхемија представом шкорпије пројектује убуд латентних жеља које резултирају „пакленим драмама самогубљења, као и процесима интеграције” (*The Book of Symbols* 2010: 218). Шкорпија одговара оном периоду у човековом животу када му прете смрт и пад, а повезан је и са сексуалном функцијом (Cirlot 280). Корниш Шкорпију повезује и са ноћи, сном, обманом, очајем, преварама и издајом. „Марс и Венера владају домом Шкорпије, чинећи га знаком који промовише прељубу и похоту, као и насиље.” (Cornish 2000: 72) У симболичком смислу, шкорпија је, као злонамерна животиња, еквивалентна фигури обешенеака или целата. Како шкорпија својим репом убада, овај зодијакални знак Сирло представља под одредницом *коса* (сечиво), наводећи да је коса лунарни и женски симбол,⁴¹ да представља атрибут Сатурна и да је повезана са алегоријама смрти, док у причи о Атису и Кибели сигнализира самоповређивање. Коса се може појавити не тек као „велика пољопривредна коса”, већ као „мали нож закривљеног облика, који се назива *harpe*” (Cirlot 281). Док праволинијске форме оружја означавају продирање и силовитост, закривљеност сугерише средство за постизање циља, пасивност и тајни пут који води до оностраног (Cirlot 281). У исти мах, коса симболизује жетву и обновљене наде за поновно рођење, а ова двосмисленост у догађај почетка уноси смисао краја, и обрнуто. Иако контрадикторна, два доминантна значења – осакаћење и нада – „повезана су са идејом жртвовања која је присутна у свим сликама оружја” (Cirlot 281). Представу младића с ножем у *Роману о Лондону* наћи ћемо на почетку главе „Секс је корен свега”, што је управо сугестивно са позиције речених значења фигуре шкорпије у митологији. У Парку светог Јакова Рјепнин је једног петка, током своје паузе за ручак, видео „једног младића, боље рећи, дечка, који је могао бити стар 15, а можда и 18 година”, чије је лице „често код Енглеца, – анђеоско, – али су му очи биле необичне, страшне, укочене. А имао је лудачки поглед.” (Crnjanski 1989a: 166–167) Желећи да види официра који је оставио „његовог брата, рањеника, да умре, иако му је обећао, да ће

40 У галерији Уфици, у Фиренци, налази се портретренесансне даме Елизабете Гонзага, на чијем се челу налази шкорпија. У филозофском дијалог о томе шта чине идеалну дворску даму *Књиџа о авлији* Балдасареа Кастиљонеа, из прве половине 16. века, забележено је да је на забави на којој је Гонзага показала шкорпију то с на њеном челу имало злокобно значење, упућујући на интимну жељу „да убије и закопа живог свакога ко је гледа или јој служи” (Cornish 2000: 73).

41 Права оружја су, насупротив томе, мушки и соларни симболи.

се вратити по њега”, дечак Рјепнину „показује, кришом, дуг, шкотски, нож, из џепа” (Crnjanski 1989a: 167). Рјепнину се потом стално „врти у глави лице тог дечка и види тај поглед укочен и ту руку која се спушта, кришом, до ножа” (Crnjanski 1989a: 168). Двојник главног јунака зове се Бårлов, што се може повезати са енглеском речи *barlow*, која означава управо велики склопиви џепни нож. Читаоци Романа о Лондону Бårлова знају као фигуру Рјепнинове психолошке и онтолошке паралеле: то је несрећни човек, гардијски капетан који је „убио жену, а затим и себе”, и који Рјепнину, као покојни, стално шапуће, смеје или виче у глави и у сну га „до куће, прати” (Crnjanski 1989a: 33–34). Б�рлов је Рјепнинов унутрашњи саговорник, фигура у Рјепниновом огледалу – прича о покојном другу у темељу приче о Рјепнину – чије присуство и чија трансформација можда најпотпуније изражавају путању јунака као самоубиству:

Мрмљали су, он и Б�рлов, већ пет година, један другом, у уво, шапутали у глави, сећали се један другога, скоро сваки дан, а што је било најлуђе, с почетка се то дешавало кратко, случајно, али кад је Рјепнин дошао у Лондон, све чешће, иако је то крио пред Нађом, док је била ту. Рјепнин је, прве године, у Лондону, био посетио, због тога, чак и једног лекара за уво. Лекар га је прегледао, мерио му крвни притисак, забранио му сваки алкохол, и, на крају се чак и смејао, – питао га је: да ли му, тај глас, особито ноћу, као зрикавац, пишти, у увету? И, препоручио, да га замисли, не као један глас, него два. Један глас да назове: *John* а други *Jim*, и, кад год му се учини, да их чује, нека метне воштане, мале, чепове у уши.

Као Одисеј.

Лекар је рекао енглески: *Ullisses*. (Crnjanski 1989b: 149–150)

Рјепнин ипак не може да понови Одисејев поступак пред сиренама, па су воштани чепови само „погоршали писку”, те је све чешће чуо „и Б�рловљеве речи и његов смех, и његове мисли. А, у последње време, чак и Б�рловљев плач” (Crnjanski 1989b: 150). Митолошко констелирање Шкорпије активира и наративно знање о сазвезђу Орион, о коме су певали песници свих народа. Хомер описује Ориона као „највишег и најлепшег човека”, а овај опис указује на то да био Орион могао да се схвати као варијанта Адониса. Римски песник и астролог Марко Манилије пише да се Орионове руке „протежу преко половине неба”, да он „хода по безграничним пределима звезданог неба”, на његовим раменима налазе се сјајни драгуљи, а његов појас и блистави мач украшени су звездама. (в. Olcott 1911: 275–276). Орион, по Манилију, има острва светлости, сребрне потоке и блиставе заливе „мистичне сенке”. Шели је певао о далеком Ориону, који „хода међу таласима”. Лонгфело у својој поезији говори о Ориону као о ловцу на звери, окићеном звездама, са блиставим мачем уз бок. Едмунд Спенсер, енглески песник из 16. века, у стиховима казује причу о Ориону, како у ноћи, у дубоком океану „брзо бежи од сиктаве змије”, а његова „пламтећа глава жури да урони” (в. Olcott 1911: 275–276). У Романи о Лондону Рјепнин жели да напише књигу о лову. Он, истина, не жели да лови зечеве, већ медведе, али се траг митолошке нарације о Ориону може наћи у визији о Лондону, о коме Нађа каже да је „магнет, који су поставили, као своја гвожђа за хватање зечева” (Crnjanski 1989a: 18). У овој инверзији Рјепнин као митски Орион премештен је на место своје митолошке ловине – јер Рјепнин је „у детињству, обожавао зеке, са којима се играо” (Crnjanski 1989b: 54) – да би након одласка у самоубиство,⁴² јунак био симболички постављен међу звезде. Прича о нехуманим техникама лова на зечеве, како о томе дознајемо из речи госпођа Петерс Петрјајев, указује на злокобни карактер модерног света:

Зечије месо, – питомих зечева, колико је њој познато, чини добар део исхране становништва, нарочито нижих сталеза, па је погрешно водити рат против њих”. Треба поштовати вољу

⁴² Курт Кобејн је „извршио самоубиство ватреним оружјем, након што је стекао светску славу са својим бендом Нирвана – што је такође део митолошког кода везаног за сазвезђе Орион” (Oberžan 2024: 19).

Божију. А нарочито мора бити на страни зечева, кад су замке, – гвожђа, – у питању. То је канибалство. Ломе зечићима ноге, тако, да сатима цркавају, у грозним мукама. Каткад, покушавајући да се ослободе из гвожђа, остављају у њему ногу, а угину, ипак. Пси их нападају, а младе, и мачори, кад крв омиришу. Није лепо. (Crnjanski 1989b: 54)

Орион се сматра најсјајнијим сазвезђем, које се види из свих делова света, а његов излазак један је од најимпресивнијих призора неба. Тешко да се које друго сазвезђе може упоредити са њим по сјају, упоређеном са сјајем дијаманата и драгуља, па је почетком 20. века названо Калифорнијом неба (Olcott 1911: 282). Налази се у средишту галаксије Млечни пут, а можемо га пратити „између девет и десет сати увече касно у октобру”, када се појављује као закривљена линија звезда слабијег сјаја. „Затим један за другим драгуљи израњају из складишта испод хоризонта док цела величанствена фигура не буде пред нама. Његов долазак је најави да је сезона на отвореном прошла и да су ноћи све хладније и да ће раскошна таписерија којом јесења брда изгледају прекривена ускоро избледети и уступити место љупким ниским тоновима зиме.” (Martin prema Olcot 1911: 288) Будући да лежи преко небеског екватора (замишљене линије која дели небо на северну и јужну хемисферу), Орион је веома значајан за навигаторе. Два његова верна ловачка пса, *Canis Major* (велики пас) и *Canis Minor* (мали пас), налазе се источно од Ориона, а у *Canis Major* налази се Сиријус, најсјајнија звезда на небу.⁴³ Појављивање ове звезде „непосредно пре изласка Сунца ујутру означавало је за древне Египћане сезону поплаве Нила”, док су стари Грци и Римљани веровали „да су комбинација топлоте Сунца и појава Сиријуса одговорни за лето” (Huth 2013: 129).⁴⁴ Плејаде, које су, по митологији, биле ћерке титана Атласа, прогонио је ловац Орион. Морнари треба да суспрегну своју пожуду за пловидбом и остану на обали, певао је Хесиод, када се ветрови разбесне и Плејаде зароне у магловито море како би побегле од Ориона. (в. Huth 2013: 128) Како је у митологији сматран пастиром, чуварем стада звезда, једно од имена за ово сазвезђе било је и „пастирски дух неба”. Будући да залази у касну јесен, Орион се увек сматрао олујним сазвезђем. Када се нашао на путу за Италију, Енеја описује олују која га је бацила на афричку обалу и каже да је „страшни Орион узбуркао море”, као и да зими наилази с потопном кишом. Код свих класичних аутора био је познат олујни карактер сазвезђа Орион. Тако Полибије, грчки историчар из другог века пре нове ере, губитак римске флоте у Првом пунском рату тумачи одлуком да се исплови одмах након „изласка Ориона”. Појава Ориона на ноћном небу „подударала се са почетком најкишнијег и најолујнијег дела године, па је Орион називан ’олујни’ и деструктивни”, а према Хесиоду у Аристотелу, излазак Ориона био је „упозорење за морнаре да долазе олује” (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 37). Када Орион излази, по Хесиоду, „ветрови бучно бесне, / И завијају океан црним облаком”, док много касније Милтон пише о томе да, дошавши с јаким ветровима, Орион узнемирује обалу Црвеног мора. (Olcott 1911: 280–281) Једна од Орионових звезда, Арапима знана као Бетелгез, често је називана и Марсова звезда, која је у астрологији означавала војне или грађанске почасти. Лице ове звезде описивано је као тамно и релативно неискричаво. Ова звезда је имала и име „урлик” или „најављивач”, што значи да је најављивала излазак својих сапутника. „Бетелгез означава шесту хиндуистичку лунарну страницу познату као ’Ardra’, што значи ’влажан’. У овом називу видимо алузију на олујни карактер сазвезђа, и када би ова звезда изашла, почињала је сезона киша.” (Olcot 1911: 283) У Лондону Црњанског „влага је, каткад, била неиздржљива, то је истина, магла је била загушљива, киша је падала, дуго, дуго”, па Рјепнину Нађа говори „да треба

43 Сиријус се у *Илијади* наводи као Орионов пас, а Хомер га препознаје као најсјајнију од свих звезда, која има злослутни карактер, будући да смртницима доноси грозницу. У медитеранском крају одговара јулу, августу и раном септембру. „Стари Грци су претпостављали да вишак топлоте потиче од додавања Сиријусовог зрачења Сунчевом.” (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 38)

44 Отуда се за лето користи и назив „пасји дани”.

подносити и ту, непрекидну кишу” (Crnjanski 1989a: 7). Тако и снег у Лондону „није био онај снег, у Русији, који, све, завеје, све стиша, све утеша, него нека киша, хладна, ситна, као иглице” (Crnjanski 1989b: 95). Рјепнин ће чути и то да је у Лондону „лакше ући у рај, него са кофером у аутобус, кад киша пада – а кад не пада?” (Crnjanski 1989b: 98)

Орион је био познат и као „господар речне обале”, што се у *Роману о Лондону* преокреће у представу реке *Stix*, о којој Рјепнин мрмља као о оној „коју ће прећи, ускоро, па зашто, онда, да се, узалуд, мучи мислима на будућност, кад је и тако извесна” (Crnjanski 1989a: 108). Легенда о Ориону скоро је заборављена, па до нас долази у фрагментима. Према једном Аполодоровом запису, Орион је био рођен из земље и, огроман растом, од Посејдона је добио дар да хода по мору. По Хесиоду, Орион је био син Еуријале, Миносове ћерке, и Посејдона, па је зато имао дар да хода по таласима као да је на сувом. Најпре је био ожењен Сидом, коју је Хера послала у Хад, у њеној лепоти видевши претњу. Касније је на острву Хиос Орион запросио Меропу, али га је њен отац Ојнопион напио и ослепео док је спавао, да би га потом избацио на обалу мора. На Лемносу је у његовој радионици постао пријатељ са Хефестом, који му је, сажаливши се, дао свог слугу, Кедалиона, као водича. Орион је дечака понео на својим раменима да му показује пут и рекао му да га води ка изласку сунца. Путујући ка истоку, постао је пријатељ са Хелиосом, повратио је вид и вратио се да се обрачуна са Ојнопионом. Пошто је Ојнопион био сакривен под земљом, Орион је, изгубивши наду да ће га пронаћи, отишао на Крит, где се посветио лову и у друштву Артемиде и Лете гонио дивље звери. Након што је запретио да ће убити сваку дивљу звер која се појави на земљи, разљутио је Земљу, која је послала огромног шкорпиона да га уједе и тиме је изазвала његову смрт. На захтев Артемиде и Лете, Зевс је Ориона поставио међу звезде из поштовања према његовој храбрости, поставивши међу звезде и шкорпију. Постоји и верзија према којој Артемида и Лета деле Земљину љутњу због Орионових претензија или чак саме шаљу шкорпиона. Према другој причи, Орион се, када је одрастао, заљубио у Артемиду, те је она послала шкорпиона који га је ујео и усмртио, након чега су њега и Шкорпиона богови представили на небу као сазвезђа у знак сећања на овај догађај. Према трећој причи, Ориона је усмртила Артемида, коју је изазвао на такмичење у бацању диска, док је, према следећој причи, Орион усмрћен Артемидином стрелом зато што је извршио насиље над Описом, једном од девојака које су дошле из Хипербореје. Постоји и верзија у којој је Артемида толико волела Ориона, да је изазвала Аполонову љутњу. Када је приметио да Орион плива тако далеко да се види само његова глава, Аполон се опкладио са Артемидом да неће моћи да стрелом гађа у мрачно море. Желећи да буде призната као највештија стреличарка, Артемида је испалила стрелу и погодила Ориона у главу. Нашавши његово тело на обали, Артемида је зажалила због убиства и плачући због његове смрти, поставила га је међу звезде. У Овидијевој верзији приче шкорпион је напао Лету, а Орион је нашао смрт када је стао на пут да је заштити, након чега га Лета поставља на небеса. (в. Eratosthenes and Hyginus 2015) У хомеровској епици Орион се спомиње као ловац на небу, али правог Ориона Одисеј је видео како се бави ловом у подземном свету као сенка. Претварање у сазвезђе не означава наставак живота у новом облику, већ је звездани приказ само – комеморативна слика. Такође, Орион се спомиње као један од звезданих знакова на Ахиловом штиту. Митске нарације о Ориону углавном се концентришу на његове ловачке активности и на најзначајније особине његове природе, „тенденције ка насилничком понашању и недостатку самоконтроле, јер је увек представљен као прилично груба и примитивна фигура, у поређењу са софистициранијим херојима попут Персеја и Тезеја” (Eratosthenes and Hyginus 2015: 233).

Римска прерада грчке приче Ориона представља као онога који се похвалио да на земљи не постоји животиња коју не може победити. Како би његова сујета била кажњена, шкорпион је изашао из земље и убио га у стопало, што је био узрок његове смрти. На захтев богиње Дијане, постављен је међу звезде насупрот свом убици. Овидије се слаже са овом верзијом, док Хомер и

Аполодор кажу да је Ориона убила Дијанина стрела, те да је на небу постављен насупрот Шкорпиону, како би, док рептил излази на истоку, он побегао на запад. „Када Шкорпион дође / Орион бежи на крај света.” (Olcott 1911: 279) По једној од легенди, Орион је био љубавник Меропе, ћерке Енопиона, краља Хиоса. Пошто његова удварања нису била прихваћена, покушао је да отме Меропу и побегне са њом. Када је краљ открио његову намеру, избио му је очи и оставио га самог на обали мора. „Пратећи звук чекића, Орион је, како се прича, стигао до Вулканове ковачнице, где је затражио помоћ. Вулкан га је ставио на рамена Киклопу, који га је однео на врх планине, где је, окренут према излазећем сунцу, повратио вид.” (Olcott 1911: 279) Орион је, по легенди, повезан са божанством Сунца, па отуда и име које му се каткад додаје – „светлост неба”. У исто време, постоји и аналогни мит о богињи Месеца, која се заљубила у митског ловца. Како бог Сунца није одобравао ту везу, одлучио је да усмрти Ориона. „Док се Орион купао, бог Сунца га је обасјао својим златним зрацима и позвао богињу Месеца да тестира своју стрељачку вештину гађајући блистави знак. Богиња Месеца је одапела стрелу и убила Ориона, свог љубавника, скривеног у блиставој светлости.” (Olcott 1911: 280) Очајна због онога што је учинила, обратила се Зевсу, који је поставио Ориона на небо како би га богиња Месеца могла гледати док плови у својој сребрној кочији. У трећој причи Орион је, као и Атина, рођен без мајке и постао је познати ковач, „толико вешт да га је Вулкан запослио да изгради палату под морем” (Olcott 1911: 280).

Не само да прича о Ориону има празнине, да су мотиви за одређене радње нејасни, већ и када се осветле други извори, како примећује Фонтенроуз, чини се да легенда о Ориону није доследна, већ открива „збуњујућу разноликост традиција које се односе на скоро сваку епизоду из херојског живота” (v. Fontenrose 1981). Рани становници Ирске Ориона су називали наоружаним краљем, док су Маје знале ово сазвежђе такође као ратника, што је, по Олкоту, „још један пример сличности у звезданој номенклатури међу народима који су географски веома удаљени” (Olcott 1911: 282). Три звезде у средишту паралелограма који сазвежђе Орион чини уочљивим – В, ε, i δ Orionis – праведни Јов назвао је „споне Ориона”,⁴⁵ док су их стари Арапи познавали као „златне орахе” или „нисуку бисера”, а у немачкој традицији постоје и имена „Јаковљев штап”, „штап светог Јакова”, „три косе”. У Лондону Рјепнин пролази Улицом светог Јакова, одмара се у Парку светог Јакова, руча у близини цркве Светог Јакова: „Да би избегао тај смех и та запиткивања, у радњи, јунак нашег романа, тог пролећа, почиње онда да ручава, у парку. У малом парку једне црквице, крај које, сваког дана, долазећи у радњу, пролази. И она има име светог Јакова.” (Crnjanski 1989a: 159–160) Универзитет у Лајпцигу почетком 19. века ове три звезде назвао је „Наполеон”, док је један Енглез узвратио називајући их „Нелсон”, али ова имена, напомиње Олкот, нису прихваћена у свету, „нити се појављују на звезданим мапама или глобусима” (Olcott 1911: 285). У митологији ове три звезде представљају стрелу која је усмртила Ориона. Друга имена за њих су „Грабљивице”, „Три Марије”, „Штап наше Госпе”. Уз фигуру Наполеона, који се маркантно појављује у другој књизи *Романа о Лондону*, приметно је и спомињање британског поморца и вицеадмирала Хорација Нелсона, који је, како бележи Светозар Кољевић, био „заповедник британске морнарице у битки код Трафалгара у којој је и сам погинуо и у којој је удружена француско-шпанска флота претрпела катастрофалан пораз” (Crnjanski 1989b: 206). Када у Лондону наступи ноћни мир, страшне масе људи нестану под земљом и оду кући, „остаће будан само Нелсон, а у Паризу, Наполеон” (Crnjanski 1989b: 20). У свом приручнику астралне митологије Ератостен⁴⁶ је настојао да објасни обрасце по којима су звезде распоређене и њихову повезаност са фигурама из легенди и митова. У митовима је требало пронаћи објашњења тога

45 „Можеш ли да свежеш Влашиће и развежеш споне Ориону? Изводиш ли на време Даницу и Медведа с његовом децом? Знаш ли законе неба? Можеш ли утицати на земљу?” (Јов 38: 31 – 33, превод Д. Милин)

46 Уз превод из изгубљеног приручника Ератостена налази се и водич за астрономију који је саставио Хигин, библиотека Октавијана Августа.

како су особе, створења или предмети доспели на мапу неба. Пошто Шкорпија излази док Орион залази, могло се замислити да Шкорпија јури Ориона – „управо је та мисао инспирисала мит у којем се каже да га је убила огромна шкорпија, коју је послала Земља или можда Артемида” (Eratosthenes and Hyginus 2015: 13). Мит о Орионовој потери за ћеркама Атласа, које су представљене у сазвежђу Плејаде, настао је на сличан начин: „Пошто се Плејаде могу видети како беже од њега на небо, што је већ изражено као песнички мотив у Хесиодовом делу *Послови и дани* (618–620), астрални мит се лако могао развити причом да је Орион заиста јурио Плејаде кроз своју родну Беотију током њиховог земаљског постојања, а да их је Зевс спасио тако што их је преместио на небо.” (Eratosthenes and Hyginus 2015: 13) Сазвежђе Орион показује како у пратњи свог верног ловачког пса Сиријуса митски херој вечно прогони Плејаде, док је наспрам њега, али удаљено, да више не може да узнемирава Ориона, постављено сазвежђе Шкорпије. (Dixon-Kennedy 1998: 231) Иако је Велики пас био оригинално Орионов пас, јер је боље позициониран, ипак се улога Орионовог пса чешће повезује са сазвежђем Мали пас. Код Орионових ногу налази се сазвежђе Зеца, као подсетник на његову омиљену животињу током лова.

Минерална космологија

Стари Грци небо су називали украшеним звездама (‘астероис’, ἀστερόεις), док небеским сводом, који су звали „полихалкис” („од много бакра”), „путује Хелиос, бог Сунца, тако да се описује придевом ’уранодромос’ (по небу путујући)” (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 34).⁴⁷ Ахилев моћни и велики штит је, по наредби његове мајке Тетиде, начинио митски ковач Хефест (Вулкан). На штиту је Хефест осим земље, неба, мора, Сунца и Месеца, оцртао и звезде, пре свега сазвежђа Орион, Хијаде, Плејаде и Великог Медведа (тј. Кола).⁴⁸ У Дантеовој *Божанственој комедији*, како у књизи *Чишање Дантеових звезда* показује Алисон Корниш, звезде су израз стремљења ка врлини и вишем разумевању. Не само да очаравају, оне уздижу и ум. Каткад се јављају као „водичи у пољопривреди, навигацији, мерењу времена и књижевним подухватима”, понекад су препознате као „узроци и предзнаци важних догађаја”, па њихово игнорисање или погрешно тумачење може бити опасно. Уз све то, небеска тела имају реторички значај: „део су Божје елоквенције у сакраменталној комеморацији централног историјског догађаја према хришћанима (Пасха и Васкрсење), са којим је Данте повезао своје путовање и своју песму” (Cornish 2000: 143). За разлику од свих пре њега и оних после њега, Дантеова доследна фикциона репрезентација звезда „као парадигми или модела за читање”, сматра Корниш, омогућила је спајање науке и вере, знања и љубави, а можда понајвише – знања и врлине.

У руској царској емиграцији, казује приповедач *Романа о Лондону*, испрва није било много самоубистава. Млади и обесни царски официри живели су најпре бурно: „Продавао се накит, бисер и злато, а песма се руска чула, уз шампањ, надалеко.” (Crnjanski 1989a: 309) Показујући шта је Рјепнин, прелиставајући журнале, видео у подруму фирме *Лакхир и син*, приповедач се задржава на слици жене команданта дворске страже, наводећи да она јунака „сећа античких лепотица, са античких ваза” и да јој је попрсје било „откривено, месо боје ружичастог бисера” (Crnjanski 1989a: 173). Рамена ове лепотице била су „као ван људскога, – мраморна”, а глава „база

47 За разлику од Сунца, које се у хомерским еповима помиње 119 пута, Месец се у *Илијади* помиње само три, а у *Одисеји* два пута, што се може објаснити тиме „да се главни догађаји у *Илијади*, тј. битке, одигравају током дана”, док је у *Одисеји* пак месец „обично сакривен иза облака” (34).

48 У универзуму старих Грка земљу као кружни, раван диск окруживала је огромна река Океан, првобитна стваралачка супстанца, мушки предак самих богова или, како у *Илијади* Хомер каже – „почетак свега”. Посреди је митска река, која „нема извор ни ушће, она је ’апсороос’ (ἀψόροος), тј. кружно се креће”, налази се „у непрекидном и вечном кретању”, а од свемоћног Океана настала су сва друга мора, реке и извори (Теодосију, Маниманис и др. 2012: 31).

божанске лепоте, крунисана тамном косом са меким таласима”, док цело њено биће „изражавају два црна ока, округла са тамним, дугим трепавицама, уоквирена великим, чистим беоњачама” (Crnjanski 1989a: 173). Јунак *Романа о Лондону* је „високи, црни, човек, са кожом коју само ловци бисера имају” (Crnjanski 1989a: 135). Када је отишао на летовање, у хотел *Крим*, у Корнволу, Рјепнин пада „у очи и својим високим стасом, брадом и црним очима – као да је неки ловац бисера” (Crnjanski 1989a: 243).⁴⁹ Када се портретише главни јунак, фигура бисера није тек декоративни детаљ, већ шифра бића. Уз то, бисер и драго камење наговештавају и једну космогонију. У алхемичарској литератури постоји предање о томе да бисери настају од росе – која долази са неба и коју отворена шкољка прима. Будући испуњен небеским нектаром, бисер ће бити оне светлине (сребрнаст, блед или жућкаст) коју му је одредило Сунце. Када описује снажну и постојану душу, свети Фрањо Салешки говори о бисеру који, живећи усред мора, не узима ни кап морске воде, већ одржава савезништво са небом (в. Башлар 2004: 220). Мит бисере препознаје у дубокоморским стаништима, где их чувају сирене, нимфе и змајеви (*The Book of Symbols* 2010: 784). Како Мајкл Фербер говори у *Речнику књижевних симбола*, бисер представља „симбол лепоте, реткости или велике вредности”, док се у хришћанству обликују његова додатна значења: царство небеско, истина, изгубљена и обновљена вера, знање, част итд. (Ferber 1999: 151–152). По Елијадеу, бисер симболизује „мистерију трансцендентног које је постало опажљиво, очитовање Бога у Космосу” (Елијаде 1999: 175). Као архетипска слика, бисер чува своје метафизичке импликације. У различитим предајама препознаје се као симбол Спаситеља, Христа,⁵⁰ живота без смрти, праве стварности, хришћанина, људске душе запале у свет таме, сједињења Ватре и Воде итд. У гностичком спису *Дела Томина* прича о принцу са Истока који долази у Египат да потражи бисер који чувају чудовишне змије предочава „духовну драму човековог пада и његовог спасења”. Како би савладао иницијацијска искушења и дошао до бисера, принцу је потребна помоћ „његовог оца, Краља Краљева, гностичке слике небеског Оца” (Елијаде 1999: 175). У обреду крштења човек се поистовећује са бисером, јер крштеник симболично зарања у воду и из мора вади бисер божанске чистоте. Хришћанску аскезу свети Јеврем је описао као наги улазак међу људе овог света, са чиме је упоредива слика ловца на бисере, који „мора го загњурити у океан и себи прокрчити пут између морских чудовишта” (в. Елијаде 1999: 175–176). У суфизму, бисер је елемент чисте природе и духовног уздизања. У кинеској традицији тао је био представљен као бисер мудрости. Како се ствара сâм у телу шкољке, бисер наговештава „нешто јединствено и неизмерно вредно, светлуцаво скривено у психичкој тами наше телесне природе” (*The Book of Symbols* 2010: 784). У персијском мистицизму бисер постаје „слика бесмртне душе унутар смртног тела”, у алхемији он је израз врлине и реинтеграције сопства, док у гностичкој литератури означава самоспознају, којом се душа, која је заборавила себе, поново уједињује са богом. (*The Book of Symbols* 2010: 784)

У драми *Ричард II* Виљема Шекспира војвода од Ланкастра Џон од Гонта о Енглеској говори као о *малом свету* – бисеру – сребрним морем уоквиреном, о крунисаном острву, седишту Марса, другом Едену, полурају, благословеном месту, тврђави природе, милој и драгоцепој земљи, у којој живи „срећни сој људи” (Šekspir 1978: II: 1). Насупрот Гонтовој визији бисерне и срећне Енглеске, у *Роману о Лондону* приповедач реплицира Шекспиру и димензионира Лондон као извансрећни простор. Рјепниново лице – а она га је видела „дрских црта, бледо” – Нађа је назвала „лице ловца на црне бисере”. Или се за Рјепнина каже да је црномањаст ловац на бисере (Crnjanski 1989b: 12). Посматрајући како се на мужевљевом лицу, када гледа према њој, мешају

49 У Полинезији постоји легенда о Кајману, ловцу на црне бисере, који је, да би до бисера као симбола мудрости и заштите (али и ризика) дошао, морао да прође искушење од стране богова.

50 Ориген је тако „преузео схватање о истоветности Христа и бисера, а за њим су кренули многи други аутори” (Елијаде 1999: 173).

нежност, сажаљење, збуњеност и туга, Нађи се Рјепнин чини налик ловцу бисера „који је све бисере изгубио и који њу гледа, као из дубине, у коју је потонуо” (Crnjanski 1989a: 164). Док покушава да разуме „то бледило, и тај тужан израз”, Нађи се јавља помисао да такво лице „морају имати, Ловци бисера, кад их, мртве, избачене из мора, нађу” (Crnjanski 1989a: 164). Природни црни бисери (*Pinctada margaritifera*), о којима, асоцирајући их Рјепниновом тугом, говори Нађа, веома су ретка појава. Углавном се могу наћи у Француској Полинезији (Тахити). Од Полинезије до Кине обликовале су се представе о мистериозном црном бисеру и о његовом пореклу. Ови необични, тајанствени бисери симболизују мудрост и знање (легенде у древној Кини),⁵¹ сузе и тугу (Џејлон и Шри Ланка),⁵² вечну љубав (легенде у Полинезији)⁵³ или заштиту од зла.⁵⁴ (в. „The History of Black Pearls” 2021) У *Роману о Лондону* се говори о томе како главни јунак уз слабу светлост свећа чита „луде књиге, које описују Сибир, Кавказ, па и друге, далеке земље, у Азији, Африци, Америци, Полинезији, па ће читати и астрономију” (Crnjanski 1989a: 88) – што указује на приповедачку упућеност у наративне традиције далеких култура и на повезивање знања о нашем свету са астрономијом.

Када описује Нађину велику, а тужну лепоту, приповедач је пореди са лепотом средњовековних краљица у гробу: „За тренут опет блиста круна на глави, драго камење, па и високо, бело, чело, па и свила, и бисер, али затим и глава и тело нестају у праху.” (Crnjanski 1989a: 92) Имагинација је, према Башларовом виђењу, веома покретљива. Могуће је да се и наизглед неблиске репрезентације као што су слике дубоке земље и слике звезданог неба, окупе у чудесној синтези. Кристал, најпрозирнији камен, оличава узајамну кристализацију начела неба, земље и воде. Светлост дијаманта и звезде истоветне су за онога ко сања, јер сањар „завлачи руке у хрпе звезда да би миловао њихово драго камење” (Башлар 2004: 191).⁵⁵ Космичност имагинације, како Башлар пише у књизи *Земља и сањарије воље*, почива на увећању земаљских слика: „Небо је одраз земље; поларна светлост је светлосна пројекција кристалних дивота у земљином средишту.” (Башлар 2004: 188) Према овом виђењу, небеска светлост одраз је минералне светлости земље. Минерална сањарија успоставља аналогију између сјајног камена, Земље и васионе тако што кристал постаје тајанствено огледало које одражава слику великог призора. „Посматрајући минералног сведока, сањамо о космичкој драми постања чврстог света.” (в. Башлар 2004: 188) Посреди је, дакле, минерална космологија. Постоје, стога, „узајамне слике у којима се размењују имагинарне вредности земље и неба, светлости дијаманта и звезде” (Башлар 2004: 190). Главни јунак *Романа о Лондону* Милоша Црњанског био би „оператор постајања света”, онај који доживљава биће-у-свету, јер је он „биће-које-постаје-постајање-света” (Башлар 2004: 213). Иако се налази у земљи, драго камење је астрализовано, јер „привлачи и концентрише звездане утицаје” (Башлар 2004: 215). Како драго камење добија боју и облик у процесу настајања звезда, тако се оно може сматрати елементарним звездама и, отуда, минијатуром звезда. Док посматрамо неки кристал, особито у фикцији, то што видимо много је више од супстанце: то је одломак „ониричког простора-времена”. Када у *Роману о Лондону* приповедач говори о кристалној лобањи, Нађином накиту, бисерима, када метафорички означава женску лепоту сликом круне, отвара се тада у наративном пољу димензија далекосежнијег, ониричког проширеног, космичког и а-

51 Према кинеској легенди, црни бисери потичу из глава мудрих змајева, који су своје бисере чували међу зубима, па да би се црни бисер извукао из змаја, неко би најпре морао да га убије.

52 Према легенди са Џејлона или из Шри Ланке, мало тело бисера испуњено је сузама Адама и Еве – бели и ружичасти бисери Евиним, а црни бисери Адамовим сузама.

53 Легенда из Полинезије говори о томе да је бог донео црни бисер и дао га жени коју је волео.

54 Црни бисер, како се кроз историју веровало, носиоца штити од негативности и зла.

55 Ако нас новац чини друштвено моћнима, сматра Башлар, накит нас чини онирички моћнима (в. Башлар 2004: 196).

тралног простора. Имајући небеска својства, драго камење изражава распореде звезда. У имагинативном спајању звезданог и кристалног открива се, по Башлару, звездана наддетерминација. Обрађен у правом тренутку, драги камен је астролошки феномен: „То је астрологија изрезана у тврдој материји, чвор судбине чврсто свезан у тренутку у коме се судбина повезује са рођењем, када уметник ослобађа драги камен од његовог земљаног омотача. Камен скамењује одређени хороскоп.” (Башлар 2004: 198)

У глави „Женска нога од кристала” налазимо Рјепнина загледаног у раскошни излог радње *Лахир и син*. Сав излог је, уграђујемо свог поглед у јунаково виђење, био „боје увелог лишћа, а сред излога, на пиједесталу, била је једна женска нога, – калуп, од кристала. Она је уоквирена, а осветљена.” (Crnjanski 1989a: 125) Међутим, репрезентативни модел женске ноге тек је сигнал једне сугестивније слике до које се, управо преко супстанце кристала, долази у овој глави. За време ручка Рјепнин одлази у музеј, како би тамо видео ново одељење скулптуре и археолошких ископина. Застао је „пред одељењем које је било мексиканско”, јер је био угледао „изненада, једну мртвачку лобању, од кристала” (Crnjanski 1989a: 142). То што се јунак у први мах „учинило да је спазио ону женску ногу, онај калуп, у излогу, у радњи у којој је сад запослен, а који га је зачудио кад је први пут у радњу дошао” (Crnjanski 1989a: 142) представља моменат повезивања безазленог предмета са значењем које ће се, управо понудама женске сексуалности, у роману потврђивати као судбински драматично за њега. Рјепнин је убрзо „запазио да то није женска нога, калуп, у кристалу, него једна, стародревна, кристална, скулптура, мртвачке лобање, која је нађена и ископана, у Мексику” и која је светлела „чудновато кад ју је опазио” (Crnjanski 1989a: 142). Мешање, а то значи и преклапање слика кристалног калупа у излогу радње у којој јунак ради и кристалне лобање производи учинке како у психолошком смислу, јер јунаку предочава злокобно значење симболичког повезивања које је уочио, тако и у наративном смислу, јер наговештава деликатни и далекосежни мисао избора да постане запослени у обућарском подруму. Причајући својој супрузи о виђењу кристалне мртвачке лобање, Рјепнин ће нагласити да се није „био од тога препао, нимало”, те да „није никад био сујеверан”, већ му је било „само некако, изненада, загушљиво. Тешко. Тужно.” (Crnjanski 1989a: 142) Иако су за Нађу „то лудорије”, јер је „то било сасвим случајно”, те би му се „сви који су се са њима укрцали у Керчу, смејали, гласно”, па треба да „заборави, то”, баш у њеном смеху „остаје нечег уплашеног, као кад се улицом, изненада, појави спровод” (Crnjanski 1989a: 142). Већ у наредној глави „Пролеће је стигло у Лондон” налазимо да је Рјепниново „одушевљење, за тај нови живот у подруму” већ „спласнуло” (Crnjanski 1989a: 149). Док му се у ранијем животу чинило „да ради нешто корисно, не за себе, већ и за Русију”, сада му се чини „да све што ради, да је корисно само за ту пребогату фамилију, за коју сви они раде, иако је она далеко” (Crnjanski 1989a: 149). Рјепнину се, наиме, отвара визија егзистенције, њен ток и њен неугледни крај. Његова мисао не прониче само у социјални статус радника у подруму, који „имају за свој рад, само кору хлеба, и неки кров над главом, у неком ђумезу”, већ и у целину живота лишеног достојанства: сви они раде „док [...] не оду у гроб” (Crnjanski 1989a: 149). Поставивши питање *зашто* тако живе, јунаку се као одговор отвара значење лишено сврховитости која осмишљава индивидуалну судбину: „Зато да би те жене могле да обуку ногу, не у кристал, него у јеленску, крокодилску, или змијску кожу.” (Crnjanski 1989a: 149) Тако се, преко кристала, открива веза између чудовишности која, на почетку романа, окружује наш свет и манифестација те чудовишности у сликама женске обуће. Кристал – који је симболички и супстанцијални знак звезда – трансформише се у оно што нису звезде, али јесу монструозне слике хумане егзистенције: кожа јелена, крокодила и змија на људским ногама. Монструолошки карактер кристалних знамења као резонанци из нарације удаљених звезда потврђује се и на крају главе „Секс је корен свега”, у којој се страшно и огромно привиђење које јунак има у сну – привиђење голих мушкараца и жена, из чијих гениталија „прскају, као ватромет, неки пла-

менови, као фонтана” и из чијих уста „чује, све гласније, зов мачора, а из жена, јаук, силованих мачака” развија се тако да се ружна телеса „уздижу у форми зграда, око те радње, у којој ради”, да би се све то најзад „претворило у једну огромну вагину, и један penis, који се клати са великог сата Св. Џемса” (Crnjanski 1989a: 180) – окончало конфронтирањем фигуре кристалне ноге и Нађиног лица. Наиме, пред јунаком се у сну јавља „неко огромно око, страшно око, које познаје”, а јунак га идентификује као Нађу, која му се приближава и шапатам пита „’Гдје љубов, Коља? Ештој красниј коњец љубви. Ники. Секс?’” (Crnjanski 1989a: 180) У сну суочен са истином о кретању свог бића према понудама секса као са границом љубави, Рјепнин се избезумљен тргао из сна: „Кад је скочио, видео је, у излогу, напољу, изнад кристалног модела једне женске ноге, лице своје жене. Нађа. Била је дошла по њега, са својим кутијама.” (Crnjanski 1989a: 180) Описујући чудну веселост која је, касније, током његовог боравка на летовању у Корнволу, била обузела госте хотела „Крим”, у Корнволу, – веселост која је „била у хотелу променила, – и послугу, – па чак и кучиће леди Парк” – јунаку ће се у свест, као противност тој веселости, а у ствари, као њено скривено значење вратити слика кристалне лобање: „Једино фењер, старински фењер, изнад улаза, светлео је, аветињски, кад би се Рјепнин враћао из шетње, по мраку, са обале океана. Сећао га је кристалне, лобање, Мексика, из музеја у Лондону.” (Crnjanski 1989a: 282) Зашто је у хотелу наступила зачудна веселост и зашто светло које његов лик поставља у одређени амбијент Рјепнин доживљава као аветињско дознајемо када се истина кошмарне визије из главе „Секс је корен свега” ситуационо актуализује. Уместо о покушају дављења грофа Андреја Покровског, „секс је, тих дана, у хотелу, постао стални предмет разговора, – па и занимање гостију, што се, дабогме, крило” (Crnjanski 1989a: 282). Између осталог, „госпођа Крилов затечена је, у врту, – то јесте општинском гробљу, – на клупи, са капетаном који се звао Бјелајев – у незгодној пози” (Crnjanski 1989a: 282), што представља слику којом се сексуалност догађајно и семиолошки позиционира у простор смрти. Читав симболички ланац, чије су јединице кристална нога, кристална лобања, драго камење, црни бисери, па на крају и звезде као њихов потиснути аналогон, прелази у службу крајње егзистенцијалне слике. У расправи о општој структури свемира коју је у шеснаестом веку сачинио Марселус Стелатус Палингенијус – аутор веома читане и популарне књиге *Zodiacus vitae*, која је 1534. године у Венецији објављена на латинском језику, а 1560. године преведена на енглески – налазимо податак да су стари грчки космолози Земљу звали „тамном звездом, мањом од свих других” (Коире 2012: 57).

Космоурбологија

Римска митологија представља прву инострану рецепцију грчког мита. Римска легенда „смешта оснивање *Urbs*-а у 753. годину пре Христа, што је више од два века пре настанка најранијих познатих натписа на латинском језику” (Пухвел 2010: 193). Управо у том тренутку, Грци су, колонизујући обале Сицилије и јужне Италије, обликовали зону свог културног утицаја. Културни идентитет старог Рима одражава и етрурске компоненте, па је током петог века Рим „остао у великој мери етрурско-латински и тек са почетком опадања Етрурије око 400. године чисто римске експанзионистичке тенденције су узеле маха” (Пухвел 2010: 194). Док су Грци од почетка свог историјског и социјалног организовања били расути и спорадично трагали за неким центром, напомиње Пухвел, Рим је био свој сопствени *axis mundi*: „Оснивање Рима је средишњи ’праисконски’ догађај, а последица тога је да су, како се чини, космогонија и антропогонија пренесене у легенду о настанку града.” (Пухвел 2010: 195) Ретор Елије Аристид је око 150. године у својој „Похвали Риму” ускликнуо: „’Цели универзум је један једини град.’” (Sloterdijk 2015: 391) Геометријска основа античке космологије, метафизичка визија света одражава се у имунолошкој

концепцији грчког града који понавља принципе космоса.⁵⁶ У књизи *Светло и профано* Мирча Елијаде указује на то да је историја људских насеобина увек историја повезаности земље и неба, те да природа људског настањивања и структура простора које људи стварају за живот (од кућа, храмова до градова) откривају присутност небеског, космичког симболизма. Међутим, јунак и приповедач *Романа о Лондону* не гледају у небо – које постоји „на апсолутан начин, јер је високо, бесконачно, вечно, моћно” (Елијаде 2003: 147) – већ у културно стилизоване мапе неба и управо те карте, а не симболички непрерађено небо, дефинишу смисао света и положај човека у космосу. Премда у модернитету више немају доминантну улогу, небески богови, звездани предели, урански симболизам, митови и обреди успења задржавају привилеговано место у економији светога. Небо се удаљава од култа и предаје се митологији. Када Елијаде каже да симболичко небо „наставља да одаје *трансцендентно* у било којем религиозном скупу” (Елијаде 2003: 155), могло би нам се учинити да те трансценденције нема у *Роману о Лондону* као у позоришној онтологији наративног света. Међутим, Елијаде појашњава трансцендентну природу симболичког свода посредством везаности човека за позицију центра. Управо Рјепнинов волшебни долазак у Лондон, потом премештања јунака од куће у предграђу до урбаног средишта наговештавају да постоји извесна веза са концептом неба. Овде није реч о томе да поредак космоса чува успомену на врховно небеско биће – будући да се у роману не зна ко је први покретач света – већ да проблем дефинисања првог узрока нешто говори и о структури космоса. Ако је свет створен тако да одсликава егзистенцију богова, који су свет створили, књига Црњанског отежава увид у механизам тог одсликавања тако што наративизује немогућност разумевања људске егзистенције које би разоткрило силе које ту егзистенцију обликују. Елијаде инсистира на томе да „ниједан свет није могућ без вертикалности” и да само вертикалност „евоцира трансценденцију”, па бисмо се морали запитати да ли и какву вертикалност изграђује Милош Црњански у *Роману о Лондону*. Димензија вертикалног је, како нам се чини, тек симболички комплекс, раскошни тропизам, који унутар романа „преноси своју поруку, чак и ако *свесно* није ухватљив у свом тоталитету” (Елијаде 2003: 155).

Космолошке слике у традиционалним друштвима показују да се човекова комуникација са небом изражава кроз слике које се односе на космичку осу, *Axis mundi*, било да су то стуб, лестве, планина, дрво итд. (в. Елијаде 2003: 87–88) У *Роману о Лондону* планински топоси су удаљени – нпр. Кавказ у Азији, или Килиманџаро у Африци – и налазе се изван домаћа главног јунака. Храмови одговарају моделу космичке планине и испољавају симболичку енергију центра, али Рјепнин поред њих само пролази. Међутим, приметимо да у једном тренутку Рјепнин и Нађа живе на седмом спрату вишеспратнице у Лондону, што може асоцирати на зигурат као аналошки супститут космичке планине. Наиме, седам спратова зигурата „представљало је седам планетарних небеса”, којима би, пењући се, свештеник стигао „до врха Универзума”. Успињање зигуратом означавало је екстатичко путовање у центар света, када ходочасник „залази у ’чисти предео’, који трансцендира профани свет” (Елијаде 2003: 90), али је Рјепнинов доживљај свог стана опречан томе. То да се сваки град древног Истока налазио у средишту света потврђује Вавилон, који је био „*Bâb-ilâni*, ’врата Богова’, јер су ту богови силазили на земљу” (Елијаде 1999: 46). Нека од имена Вавилон била су „кућа темеља Неба и Земље” и „веза између Неба и Земље” (Елијаде 1999: 45), а Лондон се у нарацији Црњанског управо означава као вавилонска варош.⁵⁷ Суочивши се са мрежом Лондона, која је „замршена, пуна случаја и несхватљивих догађаја”,

56 Стоици су артикулисали урбанистички и архитектонски смисао филозофске космологије, метафизички су изједначили свет и град, па настаје *космополис* – „град који значи свет”. (в. Sloterdijk 2015: 390)

57 У религиозној уметности скоро свих народа света, како је приметио Јунг, богови су често представљени као животиње, па су тако људи у древном Вавилону своје богове на небеса пренели управо у облику овна, бика, лава, шкорпиона, рибе итд., што данас препознајемо као знакове зодијака. (Јунг 1964: 238)

Рјепнин види да је „немоћан да у овој огромној, вавилонској, вароши, ишта измени, у судбини која их чека” (Срњански 1989а: 194). Враћајући се са летовања у Корнволу, на станици у Лондону јунак посматра како воз залази „у широки лавиринт шина, које одлазе и враћају се као неки инсекти тог Вавилонa” (Срњански 1989а: 312). Град као такав, са својим палатама и храмовима може се сматрати репликом космичке планине, дрвета или пупка света. У исламској традицији поларна звезда потврђује да се Каба (Божји дом) налази наспрам средишта неба, а имена вавилонских светих торњева и храмова – као што су „Брдо Куће”, „Кућа Брда свих земаља”, „Брдо олуја” или „Вега Неба и Земље” – снажно сведоче „о њиховом поистовећењу са Космичком Планином, то јест са Средиштем Света” (Елијаде 1999: 47). Рјепнин није рођен у престоници британске империје, али је, како његова сећања на учење енглеског језика у детињству показују, уобличен културним зрачењем енглеске културе, те би се могло рећи да се и стварање овог романеског јунака, као „реплика космогоније”, одиграло у средишњој тачки коју Лондон представља.

Наративно мишљење о свету представља и оквир у коме се, мада то не мора бити очигледно изречено, открива или проблематизује оно што свет чини хуманим – његово средиште или центар. Отуда се у *Роману о Лондону* потенцира на космичкој централности Земље – и Лондона као империјалног града који још увек има симболичку моћ очитовања света. У настањеном свету се *imago mundi* и центар понављају, па тако „Палестина, Јерусалим и Храм у њему представљају сви истовремено слику Универзума и Центар Света” (Елијаде 2003: 91). Геоцентрична космологија у нарацији Црњанског наговештава и то да би Рјепнин, модерни субјект који је у планетаријуму премештен у премодерни свет, настојао „да живи што је могуће ближе Центру Света” (Елијаде 2003: 91). Да би се настанио у Лондону, Рјепнин симболички мора поновити космогонију. Четири астрономска знака на почетку романа исписана латинским словима – *Mars. Luna. Venera. Scorpion.* – као да обележавају четири могућа правца у космичком простору. У старој Италији, како показује Елијаде, налазимо космогонијско схватање према коме се почев од центра пројектују четири хоризонта у четири главна правца: „Римски *mundus* био је једна кружна јама, подељена на четири дела; он је истовремено био слика Космоса и модел људског боравишта. С правом је сугерисано да *Roma quadrata* треба схватити не у смислу облика, већ као простор који је подељен на четири дела.” (Елијаде 2003: 94–95) Зодијакални латински квадрат амблематски исписан на почетку *Романа о Лондону* показује да биће модерног човека, чак и када тога није свесно, задржава извесне елементе слике света који припадају древном схватању. Управо „у језику и клишеима модерног човека”, наглашава Елијаде, преживљавају „слике које служе као модели”. А онај ко хоће да упозна имагинацију, сматра Гастон Башлар, мора ићи „до крајње границе свих низова слика” (Башлар 2004: 213). У десаκραлизованом субјекту претрајавају извесни имагинативни обрасци: „Пренебрегава се чињеница да живот модерног човека обилује полузаборављеним митовима, обезвређеним хијерофанијама, секуларизованим симболима.” (Елијаде 1999: 17) Актуелност и снага древних слика и симбола знак су постојања носталгије „за митизираним прошлoшћу претвореном у архетип”. Али ова прошлост, како Елијаде показује у књизи *Слике и симболи: Оглед о мађијско-религијској симболици*, не изражава само жал за ишчезлим временом, већ и „тугу сваког бића које постоји само онда када престаје да буде нешто друго” (Елијаде 1999: 16). Јунак *Романа о Лондону* доиста жали што не живи у својој Набережњаји, као у простору и времену свог детињства. Рјепнинова окренутост прошлости означава „жељу за нечим потпуно различитим од садашњег тренутка [...], за нечим неприступачним или неповратно изгубљеним: за 'Рајем'” (Елијаде 1999: 16–17). Митске слике се посветовљују, искривљују и обезвређују и могуће их је пронаћи „у полусвесном стању: у сновима на јави, меланхолијама, слободној игри слика током 'празних сати' свести (на улици, у подземној железници и сл.), у сваковрсним забавама и разонодама” (Елијаде 1999: 18). У тренутку када се одазива приповедној рефлексiji о старом планетаријуму, јунак романа Црњанског управо се

налази у вагону подземне железнице. Проналажење митологије у обичном животу модерног човека израз је супротстављања „постојећем току ствари”. Поредак наговештен архетипским сликама израз је отпора повратку „у хаос, у предоблично, у недиференцирано стање које је претходило космогонији” (Елијаде 1999: 42). У исто време, митолошка аура може навестити снагу присутног безобличја. Зар би људи, пита се Слотердијк, „могли да живе у космос-граду ако би он био дифузни монструм који прелази у безобличност, у бесконачност” (Sloterdijk 2015: 389)? Добро дефинисане, поуздане морфолошке границе – како у случају урбаних конфигурација, тако и у погледу звезданих положаја и структуралности свемира – израз су добре циркуларне бесконачности. Лошу бесконачност манифестују оно безоблично, безгранично, неповезано, отворено, бестемељно и фрагментарно (Sloterdijk 2015: 390). Модернистички град, каквим Лондон представља Милош Црњански, управо је наговештај урбане монструозности, у чијој се аморфији сустичу и представе о звездама. Фикциони Лондон је, наиме, означен као полип и као астрономски конгломерат. Изразито велико урбано тело појављује се као „аморфна бесмислица”.⁵⁸

У *Роману о Лондону* Милоша Црњанског постоје рефлекси и других елемената грчке и римске митологије. Тако је завршетак уводне, аутопоетичке главе обележен фигуром из грчког мита знане безмерне сфинге која „слуша како пролазник за пролазником пита: Где је ту срећа?”, а питање о срећи заправо је питање о смислу: „Каквог, тај улаз и излаз пролазника, у самоћи, и гомилама, – четири, осам, четрнаест милиона? – има смисла?” (Crnjanski 1989a: 15) Римска Госпа Срећа (*Fortuna Primigenia*) имала је своје култно средиште у Пренести, данашњој Палестрини, које је постало „коцкарска Мека за Римљане”. Изведена је од именице **fortu-*, што означава случај, срећу. Цицеронов опис култне статуе Среће са Јупитером и Јуноном као бебама у крилу указује на то да је „она можда замишљана као праисконска (*primigenia*) мајка богова” (Пухвел 2010: 205) – што одговара романескном препознавању утемељујуће вредности среће као смисаоне базе бивствовања. С друге стране, постоје и натписи са посветом „Фортуни детету Јупитеровом” или пак „захвалност за пород Фортуни, Јупитеровој прворођеној кћери” (Пухвел 2010: 205). Међу староримским божанствима пажњу нам – због симболичке маркантности меса у глави „Наше сестре кокоши и браћа свиње” – мора привући и Карна (*Carna*), чије је име изведено од *carō*, *carn-* „месо”. Повезана са Луцијем Јунијем Брутом, легендарним првим конзулом и јунаком рата за републику, Карна је највероватније „била божанство задужено за исхрану и варење и могуће је да је била заштитница меса које је давало снагу младим (*iuvenis* : *Junius*) ратницима” (Пухвел 2010: 206).

Ноктивација

Реч *ноктивација* представља српски превод енглеског термина *noctivagation*, који означава „лутање или кретање ноћу” (*Merriam-Webster Dictionary*). Енглеска реч је позајмљеница из латинског језика (од *nocti-*, што значи „ноћ”, и *vagary*, што значи „лутати”). Ноктивација представља активност бескућника и сиромашних, који траже друштвено и духовно уточиште на улицама града ноћу, који су морално и политички аберантни, који одолевају императивима закона и тржишта, који су онтолошки прикрадни, дефанзивни и бесциљни. (в. Beaumont 2015: 21) Заштитник ноћних вагабунда је Сотона, јер је и сам принц таме биће луталачког, нестабилног, бездомног стања. Појам *ноктивација* овде користимо као једну од ознака за поетику *Романа о Лондону*, који представе ноћи проширује у онтолошко димензионирање кретања модернистичког јунака кроз град и свет. Ако се „у мртвој ноћи, упркос електричним светлима и

58 Бесмисао дифузне огромности модерних градова Слотердијк упоређује са одсуством смисла у појави бесконачно великог стопала – „којим нико не би могао да хода” – и бесконачно великог материног крила – „у којем не би могло да настане дете” (Sloterdijk 2015: 389).

остацама ноћног живота” крећете сами улицама и пролазима овог града, како о томе у књизи *Ноћно ходање: Ноћна историја Лондона – од Чосера до Дикенса* пише Метју Бомонт, Лондон је други и страни град. Постоје улице, углови и улази где се чини како се мрак скупља „у чврст, слабо пулсирајући облик”, а има скривених тргова где, као у Шелијевој поезији, „ноћ производи ’чудну звучну тишину” (Beaumont 2015: 16). Ноћ је саобразна главном јунаку последњег романа Црњанског, он јој се препушта, јер, како Барт описује њену егзистенцијалну димензију, управо је мркла, зла материја ноћи та која у субјекту, као егзистенцијално стање – јер постаје „интимни део његовог бића и њене асоцијације неизбежно реконструишу њега изнутра” – рађа метафорологију таме (Barthes 1990: 171; Beaumont 2015: 92). Најчешће сам, пише Барт, „у самој тами своје жеље, не знам шта она жели” (Barthes 1978: 171). Не само да се онај који лута Лондоном осећа дезоријентисано у ноћном граду, већ почиње и да тло под ногама препознаје друкчије. Како испод тротоара овог града „’постоје брда, заборављени водотокови, извори и мочваре” (Ford 1905 према Beaumont 2015: 16), самотном пешаку се „у апстрактним, монохроматским условима ноћи” може учинити да улица с нагибом заправо „тајно закривљује преко спавајућег облика брда и прати ток подземног потока” (Beaumont 2015: 16). У граду који је, током ноћи, постао други и страни град, чије су се архитектура и терени изменили, и субјект који тим простором хода постаје измењен: ноћно ја је, као и град сам, друго ја. Отуда се може казати и да они који ходају ноћу настајују град – узнемиравајући га као духови. (Beaumont 2015: 17) Тужни, луди, лоши, изгубљени, усамљени, хипоманични, кататонични, они без сна, бескућници, дисиденти, девијантни, другачији, урбани прогнаници – то су они који ходају сами ноћним улицама града. Исус је, у *Јеванђељу по Јовану*, начинио дистинкцију између дана и ноћи: будући да дан има „дванаест часова”, онај ко „иде по дану, не спотиче се, јер гледа светлост овога света”, али „ако ко иде по ноћи, спотиче се, зато што у њему нема светлости” (Јн 11: 9–10). У *Роману о Лондону* зимски пут, којим се Рјепнин, доносећи канте са водом, враћа кући био је „клизав, а на таквим путевима сваки мушкарац, – који је прешао педесету, – мора то да примети” (Crnjanski 1989a: 31). Приповедно упозорење о томе да јунак може, односно мора пасти у роману читава слика јунака који би на клизавом друму почео „да млатара рукама, као што морнари млатарају, кад телеграфишу, са брода на брод, Морзовим знацима” (Crnjanski 1989a: 31).

Човек пада ноћу, јер је у хришћанском смислу већ пао, али Бомонт се пита да ли човек може да хода ноћу баш „зато што у њему нема светлости” или човек „нема светлости у себи зато што хода ноћу” (Beaumont 2015: 17). Ноћно ходање се, како Бомонт одговара на своје питање, хиљадама година види и као последица и као узрок мрачног духовног стања – човек се ноћу саплиће јер у њему нема светла и у исто време он у себи нема светлости јер се саплиће по ноћи. Да је ноћна шетња градом и у литератури повезана са искуством девијације, грешења и лутања показује и Милтон у *Изгубљеном рају*, где је Еву, док је спавала, благи глас близу њеног уха за-вео да крене у шетњу под пуним месецом и одвео ју је до забрањеног дрвета познања добра и зла. Након изгнанства из раја, Адам и Ева су кренули својим осамљеним путем, лутајућим и спорим корацима. (в. Beaumont 2015: 19) Отуда и наизглед сврховито кретање ноћним градом подлеже извесном подозрењу, јер „бити сам на улицама ноћу, чак и када се брзо и одлучно хода, позива на утисак да се бежи, било од себе или од некога другог” (Beaumont 2015: 19). Не само да је бесмислена, бесциљна, скитничка и нелогична (особито када се не одвија у неком редовном ритму), ноћна шетња је, по Чарлсу Дикенсу, и несавремена, јер у епохи поистовећивања новца и времена, лутање мрачним улицама је, у симболичком смислу, запаљиво.⁵⁹ У етимолошком

59 Ноктивација представља активност бескућника и сиромашних, који траже друштвено и духовно уточиште на улицама града ноћу, који су морално и политички аберантни, који одолевају императивима закона и тржишта, који су онтолошки прикрадни, дефанзивни и бесциљни. (в. Beaumont 2015: 21) Заштитник ноћних вагабунда је Сотона, јер је и сам принц таме биће луталачког, нестабилног, бездомног стања.

смислу, ноћна шетња је, како утврђује Бемонт, екстравагантна, јер подразумева лутање изван географских и друштвених граница – ноћни шетач екстравагира. С друге стране, управо тамнина и ходање ноћу осветљавају историју метрополије и откривају мрачне стране града. На прелазу у 19. век, у текстовима Блејка, Де Квинсија и Дикенса, како показује Бемонт, литература је настојала да култивише град пролазећи кроз његове ноћне улице. Захваљујући својој ноћној испражњености, метрополија је добила „обрис пејзажа који је био и интимно познат и стран, и обичан, а у неком насумичном смислу, апокалиптичан”, док је идентитет ноћног шетача „постепено трансформисан из криминалног у контракултурни” (Beaumont 2015: 23). Ноћни град у литератури, његове фигуре шетача, стања сна или несанице – па отуда и присуство или одсуство звезда – покушавају да избегну надзорне стратегије политике просветитељства. Ходање ноћу човеку враћа, према Бланшоу, оно што му је ускраћено: право да нестане. Јер ако је ноћни шетач „бегунац од обичног, свакодневног живота града” – дакле, антихерој града – његова полуилегална активност „нејасно враћа, откупљује или трансфигурише” живот који му је одузет.

Одређујући Рјепнинов доживљај мора, приповедач у *Роману о Лондону* поистовећује море, ноћ и месечину и говори о мистерији ових димензија природе: „Море је, – *још* пре сто година, – као и ноћ, или месечина, било лице природе, које је божанско, али непознато.” (Crnjanski 1989a: 209) Када им у хладној зимској ноћи у изнајмљеној кући у Мил Хилу напрсне цев, полије таваницу и пробије зид над спаваћом собом, Рјепнин говори Нађи о томе да више не може да живи *овако*: „У овој ноћи, ми смо сасвим сами, иако су око нас толики суседи. Не могу више да подносим ову самоћу. Ти треба да ме оставиш. Спасавај се.” (Crnjanski 1989a: 25) Долазак 1947. године приповедач описује као моменат гашења лампи и настанка тишине: „Тишина је ноћна, међутим, кад је зима, и у Енглеској, дубља, него на дану, – кад су путеви завејани.” (Crnjanski 1989a: 26) Уличне лампе су „погашене у том ћорсокаку”, јер док је некад у Лондону палилампа „палио увече лампе по улицама”, сад их, како промену види јунак, „нека невидљива рука гаси”, „као да жели да останемо у вечном мраку” (Crnjanski 1989a: 11). Говорећи очајном мужу стихове Пушкина и Љермонтова, Нађа придодаје и стихове које Рјепнин не воли и исмева, али које она памти од свог оца: „О некој лампи која догорева, а са којом догорева и она. Шапуће му у уши, смешно, нежно. *Догорју, догорју и ја.*” (Crnjanski 1989b: 7)⁶⁰ Током ноћи Лондон се смирује, масе људи нестају под земљом и одлазе кући, а „само ће, по главним улицама, тећи река светиљки аута, у мраку”, док у споредним улицама почиње „завијање, силованих мачака”, ноћни чувари обилазе радње, осветљавајући „ручним лампама, браве” и настављају „своју ноћну шетњу, као црне авети” (Crnjanski 1989b: 20). Атмосфера се мења крајем новембра, када празнично расположење обузима Лондон, који је „искићен, као нека божићна јелка, за децу”, па тада „уличне лампе светле и дању, а становништво Лондона врви по улицама, као мрави у мравињаку” (Crnjanski 1989b: 64). Светло лампе, примећујемо, активира се тек да би открило инсектоморфну природу урбаног света. Рјепнину се светла бескрајног реда возила чине „као носорози”, а светлост, светиљке, сјај, трепет лампи као – гунгула. (Crnjanski 1989b: 72) Потом се фигура лампе премешта у подрум фирме *Лаксир и син*, у којој јунак кроз напукле даске посматра ковача Зукија „како седи на свом, ниском трonoшцу и, ћути, а куцка у неке женске пете. Био је осветљен лампом.”

60 Реч је о стиховима из песме „То не ветер ветку клонит” песника Семена Николајевича Стромилова, који је стварао тридесетих и четрдесетих година 19. века. Песма показује да није ветар тај који савија грану, већ срце које бол испија и које дрхти као јесењи лист. Субјекта песме мучи туга као подмукла зла змија, његова луча догорева и с њом догорева и он. Узрок овог туговања јесте немоћ да живи без своје драге и свест да му је судбина заручена с гробом. Субјект је замрзео живот без вољене жене, изједају га туга и меланхолија и он говори: „Скоро ль, скоро ль, гробовая / Скроет грудь мою доска?” Нађа песмом Рјепнина подсећа на бесмисао живота без драге и употребљава стихове: „Догорай, моя лучина, / Догорю с тобой и я!” Приређивачи критичког издања Романа о Лондону указују на то да постоји руска народна песма под насловом „Лучинушка”, која се јавља у више варијанти, а једна од њих садржи и стихове „Догорой, моя лучина, / Догорю с тобой и я!” (в. Црњански 2006: 566)

(Crnjanski 1989b: 66) Нађа кроз прозор стана на седмом спрату посматра „у тами, само море кровова Лондона”, напољу трепере „лампе, у даљини”, али оне губе улогу расветљавања туђих путева: „Било је мрачно. Могло је бити седам сати. Где ли је он сада?” (Crnjanski 1989b: 78) Нађу је увек будило када би Рјепнин брзо гасио осветљење крај њихове постеље, па је тражила од њега да свако вече, пре спавања, нешто чита: „А тек после да угаси лампу. То је све, понављала је, што од њега у животу још тражи.” (Crnjanski 1989b: 81) Када Рјепнин посматра град кроз прозор њиховог стана на седмом спрату, „са челом притиснутим на хладно окно”, лампе су упаљене, али чини се да не могу да пробију обруч тмине у који је и сама реченица положена: „Напољу је већ било мрачно и Лондон је био запалио све своје лампе, које су трепериле сад, свуд, кроз вечерњу таму.” (Crnjanski 1989b: 90) Када Нађа отпутује у Америку, у Рјепниновом сећању ће трајати, мучити га и жалостити „не само чежња за њеним телом, него и њеним присуством, гласом, говором, лицем, осветљеним лампицом на шивачици”, па ће осетити да је боље „било да су, ту, остали заједно, и, живели, макар и у највећој сиротињи” (Crnjanski 1989b: 108). У својим писмима из Њујорка Нађа мужу говори да је била „много, много, сретнија, тамо, у њиховој соби на седмом спрату”, па је, како би унеколико обновила атмосферу заједничког простора, купила шиваћу машину: „Њен звук је успављује. Њена лампица светли, тако лепо, у мраку. Ужива да је гледа кад се пробуди ноћу.” (Crnjanski 1989b: 132)

Ноћу се фотеља у Рјепниновом стану на седмом спрату претвара „у постељу, за њега”. У новогодишњој ноћи, када му жена заспи, странац, како Рјепнина приповедач одређује, остаје дуго да стоји код својих завејаних прозора у мраку, јер га је била задржала „магија те ноћи, ноћи која је била бела, и трептала на улици као кристали” – приметимо да не трепте звезде, већ трепти снег. Ноћ је *чудна и завејана*, а јунак је доживљава као последњу „у години на целом свету”, чиме се у његовом ноћуралном погледу активира апокалиптички наговештај. Атмосфера ноћи не узнемирује јунака, кога је, упркос несрећи и егзистенцијалној беди, „снег, у тој ноћи, смирио [...], за тренут” (Crnjanski 1989a: 27). Када сања Санкт Петербург, „Рјепнин, скоро сваке ноћи, хода по Невском проспекту”, „стоји на улици и прашта се од оних, са којима је провео вече”, док га Бџарлов „до куће, прати” (Crnjanski 1989a: 32). Када им свећа крај постеље догори, Нађа подсећа Рјепнина „да је поноћ давно прошла и да он треба да заспи”, па када она заспи, а тишина полако обавија „као сомотом црним, и ту собу, и те постеље, и тог човека, и ту жену”, Рјепнин, будући изгладнео, остаје будан. На њега се, а каткад и на Нађу, односи синтагма „непроспаване ноћи”. Представљајући га како на радију тражи италијанску станицу која преноси оперу из Милана, приповедач Рјепнина показује како је „у дугим, мрачним, ноћима, те зиме, као слепи људи, постао, и затвореним очима, прави мајстор налажења станица и хватања радио-таласа” (Crnjanski 1989a: 43). Ноћ у *Роману о Лондону* нема метафизичке импликације, а када се појави нека фигура која би могла да наговести такво значење, она се задржава на нивоу тропа. Тако дивни гласови ванредних хорова из Италије, како се Рјепнину и Нађи чини, „певају у тој зимској ноћи, чак у Енглеску, као неки, са неба, анђели” (Crnjanski 1989a: 54).

У Версају Рјепнин је био „вратар једног ноћног локала” и „примио би се био, као и у Паризу, макар за вратара, неког ноћног локала” (Crnjanski 1989a: 120). Помисливши на француску обалу, јунак ће се досетити „дрвених сунцобрана под којима су седели” и „коцкарница које су посећивали ноћу” (Crnjanski 1989a: 210). У Португалији је свирао виолину и „зарађивао је добро, ноћу, па је имао „обичај и сад, ноћу, да, каткад, тако, као лудак, диригује неком невидљивом оркестру” (Crnjanski 1989a: 57). Нађа, при томе, зарађује тако што „до поноћи, седи, нагнута над шиваћом машином” (Crnjanski 1989a: 205). Тражећи посао телефонисте у некој пошти, јунак као своју врлину издваја то да је навикнут „на ноћну службу при телефону”.⁶¹ Не нашавши посао, Рјепнин

61 Тако и Пољаке, који су се лудачки храбро борили на страни Енглеске и остали у Енглеској ради запослења, треба, како Рјепнин читава импулсе града, „претворити у ноћне чуваре фабрика, у зидаре, и лимаре”.

помишља да ће, ако супрузи каже истину, имати „да слуша, до поноћи, онај тихи плач, од којег му се диже коса на глави, – који се једва чује, као и дечији, каткад, али је језив” (Crnjanski 1989a: 89). Када напoкон добије посао у обућарској радњи и прича Нађи о господину фан Мепелу, који исплаћује плате, јунак га представља како „силази, да прегледа касу, у подрум, до њега, као да са неке слике, са ’Ноћне страже’ Рембрантове, силази” (Crnjanski 1989a: 137–138). Сви запослени у радњи *Лахир и син*, по Рјепниновом утиску, „одлазе некуд увече, низ улицу, али куда, не кажу, – као у неку маглу”, да би људе који одлазе у ноћ онда описао и као сенке, којих „има, свако вече, милион, у Лондону” и које, одлазећи, „кажу ’добро ноћ. Good night.’” Када у леденим вечерима прође поноћ, Рјепнину и Нађи се чини да су „још један дан дочекали, као у некој лудој хиљаду и једној ноћи” (Crnjanski 1989a: 53). За њих двоје ноћ је онтолошка метафора, па јунак засмејава супругу, желећи да она „заборави, где су, и куд иду, у овој дугој ноћи” – у коју ће скоро потонути.

Приповедач уобичајеном сматра ситуацију у којој „човек несретан, у животу, или изнемогао од глади, или пробуђен у ноћи, у непознатој кући, престаје да види самог себе, него му се чини, да је постао неко други” (Crnjanski 1989a: 91). Управо приповедач обликује представу о томе да су се, дошавши у лондонско предграђе Мил Хил, Рјепнин и Нађа „наседели у оном ћорсокаку, тог преноћишта Лондона” (Crnjanski 1989a: 143). Како није хтела да „доцкан, око поноћи, сама, долази са станице, пустим улицама и ћорсокаком који је водио до куће, у којој станују” – јер „Мил Хил је ноћу био мрачан” (Crnjanski 1989a: 171) – Нађа моли Рјепнина да је чека. Уведен од стране Ординског у лондонске клубове, Рјепнин би чуо како са торња Парламента сат одбија „поноћ”. Враћајући се кући са тих вечера, „око поноћи”, Нађа мужа „дочекује, будна, а он јој онда, снужено, прича своје утиске и доживљаје из тог новог, – тобоже великог – света” (Crnjanski 1989a: 190). Када Рјепнин одлази на летовање у Корнуалији, приповедач прецизира да „воз који одлази до Океана [...] наставља своју јурњаву у ноћи” (Crnjanski 1989a: 216), а када погледа у мрачни прозор, „њему се чини, – као да је полудео, – да види у огледалу, себе, опет, како напушта Русију, на Црном мору, у Керчу, како их укрцавају у ноћи” (Crnjanski 1989a: 216–217). А нема „ничег тамнијег, и неизвеснијег, по форми, него обала морска, у плићаку, иза једног кеја, и брвнара приморских, на Црном мору, ноћу” (Crnjanski 1989a: 217). Визија Нађиног лица у игри „мрака, светлости, зракова, светлуцања” током путовања возом према мору претвара се у страшно привиђење главе одсечене на пању и дигнуте „у ноћно небо, напољу, кроз прозор, високо”. У Корнволу ће Рјепнин упознати грофа Андреја Покровског, који ће га сетити „да је, једног таквог човека, видео у Санкт Петербургу, – коцкара, који је био изгубио, за једну ноћ, све, што је имао” (Crnjanski 1989a: 241). Спомен Санкт Петербурга откриће и да је јунак из пређашњег живота сачувао „само жељу да игра шаха, са неким, ћутке, са осмехом, до поноћи” (Crnjanski 1989a: 243). Када га заведе на корнволској обали, жене Рјепнину говоре о светлој ноћи, о Месецу у ноћи, на води, те о жељама да „са њима одлежи једну ноћ уочи њихове смрти, док се, у месечини, дижу ка небу” (Crnjanski 1989a: 272). Ослушкујући коиталне звуке из суседне собе, јунаку је узвик уживања личио „на лелек мачака, који се, ноћу, у Лондону, често чује” (Crnjanski 1989a: 294). У повратку са летовања, Рјепнину, с ногом у гипсу, наместили су у возу „један ноћни суд, од порцелана”, а приповедач напомиње да јунак „дуго није могао да заспи, те ноћи, у возу” (Crnjanski 1989a: 307). Када помишља да самоубиством сврши „своју трагикомедију”, Рјепнину се чини да би требало „само сачекати ноћ, кад је море мирно, изићи из плићака на пучину, у чамцу, и стати на крму”, онда „пуцати у слепоочницу” и пасти у воду, потонути и остати „на дну, међу алгама, и морским звездама, и рибама” (Crnjanski 1989a: 310). У току ноћи Нађа је понудила Рјепнину да се растану, после чега се јунаку чини да је „дошао крај зими”, па је био приметио „у прозору прве знаке пролећа, на дрвећу, на небу, на дневној светлости” (Crnjanski 1989a: 59). Након што је бабушки Пановој „први пут, поменула, да жели да оде у Америку, својој тетци, Марији Петровној”, Нађа се у стан враћа „тек пред поноћ” (Crnjanski 1989b: 35). Сећајући

се Петерхофа, барокног дворца с великим парком, Рјепнину се чини да зеленило шумарака у том простору „много, много, је тамније, хладовитије” и да је „тамо и трава другаче зелена”, али му се „алеја чини иста, па иде, иде за њом, све док није опет застао, пред игром фонтана, дуж канала, који одлазе далеко у море, у ноћ” (Crnjanski 1989b: 46). Док му се Петерхоф враћа у мислима, пред јунаком „беле се фонтане, и врте, и играју [...] у ноћи као балерине, играју и расипају пену која се бели као снег” (Crnjanski 1989b: 47). Угледавши на зиду уличне зграде „једну сенку” и зачувши глас Барлова, који му кроз смех командује маршев корак, Рјепнин је „био, као омађијан, застао, па је превукао руком преко чела, као да отера неког ноћног лептира са очију” и тада он „никог није видео на улици” (Crnjanski 1989b: 48). Четири дана пре Нађиног одласка у Америку, „Рјепнин се кретао као у некој несвестици”, па „није, ноћу, ни имао сна”, већ је лежао „кријући да је будан” (Crnjanski 1989b: 101). Када остане сам, Рјепнин чује како „телефон зврји. Траже га и даље. Чује њихове гласове, чује како брбљају, и ноћу, у телефону, – као да је полудео.” (Crnjanski 1989b: 110) У стан на седмом спрату враћа се „тек око поноћи, после седења по биоскопима”. Отишавши да живи на селу, Рјепнину се „мирис штала причињава, у носу, и ноћу, и у сну, па чак и на обали мора, које је близу, а куда одлази, све чешће, увече” (Crnjanski 1989b: 132).

Звездане мапе: кратка историја умећа оријентације

Одвек препознајући обрасце на небу, људи су прве познате звездане мапе направили између 18.000 и 15.000 године пре нове ере, откад датирају цртежи звезда у пећини Ласко на југо-западу Француске. Припадници пацифичког народа Лапита од 13. века пре нове ере прелазили су велике океанске просторе како би населили удаљена острва и тада су користили навигационе системе засноване на звездама. У *Одисеји* је приказано како се Одисеј на својим путовањима управљао помоћу звезда – опис је поетски, али, како сматра Џон Едвард Хут, показује употребно познавање небеске навигације у европским водама још 800. године пре нове ере (Huth 2013: 122). Свест о томе да звезде управљају свакодневним животом и усмеравају путника ноћу обликовао је доживљај духовне везе између неба и земље, па тако у *Књизи о Јову* Бог испитује Јова о томе може ли водити звездана кола: „Знаш ли ред небески? можеш ли ти уређивати владу његову на земљи?” Око 500. године пре нове ере Грци су концептуализовали Земљу као сферу и тиме омогућили „прављење табела географске ширине и дужине за главне градове”, а звездане мапе биле су на сличан начин утемељене. Модерна ера небеске навигације, како показује Хут, започета је у 15. веку настојањима Португалаца да астрономске табеле прилагоде за употребу на бродовима.⁶² Док Сунце, Месец и планете мењају своје позиције, звезде задржавају своја места у односу на друге небеске објекте и управо их то чини подесним за навигацију. Потребно је брзо и ефикасно препознавање звезда, а затим одређивање повезаности места на Земљи и локација звезда. У многим случајевима, напомиње Хут, учењу ових веза доприносе имена звезда и митови о звездама и сазвезђима. (Huth 2013: 124)

У историји предкоперниканске астралне картографије, како о томе у књизи *Звездане мапе: историја, умећности и картографија* пише Ник Канас, два су модела мапирања неба и положаја

62 Наши савременици, примећује Хут, ретко користе звезде за навигацију, јер поседују календаре, паметне сатове и GPS уређаје, али наводи један интересантан пример познавања ноћног неба. Док је радио за француску обавештајну службу у Могадишу, у Сомалији, Марка Обријеа је 2009. године отела радикална исламистичка група. Како би га обесхрабрили да побегне, отмичари су Обријеу узели обућу. Међутим, Обрије је успео да побегне, тако што је сачекао ноћ када је ветар био јак, како би прикрио звукове и искористио то што су стражари заборавили да закључају његову ћелију. Непримићено је побегао 25. августа, изашавши на напуштене улице Могадиша у поноћ. Иако је испрва био збуњен тамним улицама, успео је да, захваљујући звездама, поврати осећај за правац. У интервјуу за Радио Франс овај француски Џејмс Бонд је рекао: „Ходао сам пет сати кроз ноћ до свог одређеног места, вођен звездама.” (в. Huth 2013: 123)

Земље на небу била особито позната. У систему старогрчког астронома Клаудија Птолемеја (око 100–178. године нове ере) Земља се налази у центру, а њу прате орбите Месеца, Меркура, Венере, Сунца,⁶³ Марса, Јупитера, Сатурна и фиксних звезда. Хибридни систем развио је дански астроном Тихо Брахе (1546–1601. године нове ере). У овом моделу Земља је и даље у средишту, око ње круже Месец и Сунце, док Меркур, Венера, Марс, Јупитер и Сатурн круже око Сунца, а фиксне звезде настављају да окружују Земљу у центру. У систему пољског астронома Николе Коперника (1473–1543) Сунце је у средишту, а Земља и друге планете кружно обилазе око Сунца. (в. Kanas 2019: 3–5)⁶⁴ Оно што данас сматрамо класичним грчким констелацијама описао је Птолемеј,⁶⁵ хеленистички астроном, математичар и географ, чији је каталог садржао 1.022 звезде распоређене у 48 констелација, са описом позиције сваке звезде у констелацији и напоменама о дужини и ширини у степенима, правцем у односу на еклиптику и одређење на скали сјајности. (в. Kanas 2019: 120–123) У својој космологији, изложеној у књизи *Алмагест* и усклађеној са Аристотеловим геоцентричним и сферичним моделом универзума, Земља је била непомична сфера у центру универзума – као *шачка* у односу на сферу фиксних звезда.⁶⁶ Управо Птолемеј и његов *Алмагест* представљали су стандард астрономског знања и код старих Римљана, који су, у односу на Грке, начинили мало нових доприноса. Међутим, кроз векове је дошло до губитка класичног знања у астрономији, до заборављавања радова Аристотела, Хипарха, Птолемеја и других грчких научника, чему су допринели и несавршени латински преводи грчких текстова и религијска униформизација знања. С друге стране, Слотердијк говори о историји успеха птолемеоаристотелизма, налазећи да старе слике света и космографије наилазе на подршку потврђивањем у имагинативном систему својих друштава: „С тог становишта увереност у постојање сферичких омотача профилише се као једна од најуспешнијих когнитивних аутохипноза у историји културе и теоријског знања.” (Sloterdijk 2015: 398–399)

Конвенције оријентисања према небу и звездама биле су кроз историју најчешће одређене положајем посматрача на Земљи. Гледајући у небо, људи су схватили да се Сунце, Месец и планете – које су каткад називали „лутајућим звездама” – крећу кроз предео неба близу еклиптике,

63 Од древних времена људи су планету Земљу и њене регије идентификовали на основу положаја Сунца на небу. Када се небо посматра током године, у одређено време дана као што је подне, чини се да Сунце постепено иде све више из дана у дан до одређене тачке, а онда се спушта из дана у дан до одређене тачке. Као што су се на земљи оријентисали помоћу звезда, тако су се на небу људи кроз векове оријентисали помоћи конвенција коришћених на земљи. Данас знамо да је ово привидно подизање и спуштање последица тога што се „Земља окреће око Сунца током године и због тога што је Земљина оса нагнута за око 231/2 степена у односу на раван њене орбите” (Kanas 2019: 6). Тако током лета „Сунце најдиректније шаље своје зраке људима на северној хемисфери”, па стога „изгледа више на небу” и „дани су најдужи”, док, с друге стране, зими „Сунце најдиректније обасјава јужну хемисферу, па се људима на северној хемисфери чини да је најниже на небу [...], а дани су најкраћи” (Kanas 2019: 6–7). Тренуци када је Сунце највише или најниже у подне називају се солстицијима: летњи солстициј се дешава око 22. јуна сваке године, зимски солстициј се дешава око 22. децембра сваке године, док између ова два момента Сунце најдиректније обасјава екватор. „Будући да се ово време једнаког дана и ноћи дешава два пута годишње, називамо их пролећна или вернална равнодневица (око 21. марта) и јесења равнодневица (око 23. септембра).” (Kanas 2019: 79)

64 Данас знамо, каже Канас, да се наше Сунце и планете његовог система налазе близу ивице галаксије која има милијарде других звезда, и да је наша галаксија само једна од мноштва других галаксија, које се међусобно удаљавају, без јасног центра.

65 Током живота Птолемеј је написао неколико књига из различитих области (теорија музике, сунчани сатови, оптика, стереографске пројекције, астрологија итд.), али су две књиге постаје веома утицајне: *Географија*, која је била први велики уџбеник географије и имала је велики утицај током касног средњег века и ране ренесансе, и *Алмагест*, који је сажео стање класичног астрономског знања у време када је написан, око 150. године нове ере. (в. Канас 2019: 66–70)

66 Птолемејев редослед планета у Сунчевом систему (Месец, Меркур, Венера, Сунце, Марс, Јупитер и Сатурн) преузели су средњовековни учењаци. (в. Канас 2019: 66–70)

захваљујући чему је дванаест сазвежђа у овом подручју добило на важности. Ова сазвежђа су названа сазвежђима зодијака, јер је већина представљала животиње. (в. Kanas 2019: 8)⁶⁷ Кроз векове су настајали каталози звезда, а првобитни небески системи углавном су били „сликовне мапе неба које су посматрачи цртали у односу на хоризонталну раван” (McCarthy 2020: 246).⁶⁸ Иако постоје у тродимензионалном простору, посматрачи са Земље визуализују звезде на небу као да постоје на површини куполе: „Небо изгледа као велика купола са звездама које су лепљене на њеној површини. Систем заснован на посматрачу је начин изражавања положаја звезда на површини ове куполе.” (Huth 2013: 133) За посматрача је важно да разуме збуњујуће кретање звезда током ноћи како би се оријентисао и одредио свој положај на Земљи. Како се знање о свом месту на површини Земље развија у познавање садржаја локалног неба, тако се и посматрање и познавање звезда развија у могућност проналажења своје географске позиције.⁶⁹ Наговештена код Анаксимандра, Анаксагоре, Парменида, Емпедокла и код питагорејаца, сферична структура универзума је тек код Платона, као геометризација бивствујућег-у-целини и као комплетна аргументација теологије кугле,⁷⁰ постала незаборавна парадигма. (Sloterdijk 2015: 368). Од Ератостена, који ју је користио у 3. веку п. н. е., преко научника из библиотеке у Александрији, њеног коришћења у Кини на прелазу из старе у нову еру, употребе у исламским земљама од 8. до 15. века, коришћења у ренесанси у сврхе образовања и прорачуна, до употребе у португалским истраживањима у 15. и 16. веку и примене у обуци навигатора од 15. до почетка 19. века армиларна сфера или сферични астролаб је био један од основних инструмената за визуализацију звезданог неба, за израчунавање координата звезда на небеској сфери и одређивање удаљености између небеских тела. „Већина армиларних сфера била је геоцентрична, са Земљом у средишту, а тек у 18. веку почеле су да се производе армиларне сфере са Сунцем у центру.” (Kanas 2019: 8) Армиларна сфера се састојала од неколико међусобно повезаних прстенова или армиларија (што на латинском значи „наруквица”), који су представљали главне небеске сфере. Са основом инструмента био је повезан и фиксиран прстен који је представљао хоризонт посматрача, док су се остали прстенови могли окретати око осе и тако предочавали подручје неба које се посматрало. Уколико бисте замислили да сте далеко у свемиру, откуда гледате на остатак универзума, видели бисте да се у средишту налази Земља, црне боје, са нагоре позиционираним Северним полом, док се под углом од $23^{1/2}$ степена око Земље налази еклиптика са дванаест сазвежђа зодијака. Паралелно са сферном Земљом, и „сам универзум може се замислити као сфера, са многим круговима на Земљи који су пројектовани на универзалну сферу” (Kanas 2019: 9).⁷¹ Представа универзума састављеног од „концентричних кугли уметнутих једна у другу, са Земљом у центру” била је и неодољиво плаузибилна и психолошки атрактивна, јер

67 Када се на летњи солстициј, око 22. јуна сваке године, гледа Сунце у подне, не могу се видети звезде, али се зна да су летња сазвежђа претходне вечери била високо на небу и да се Сунце тренутно налази у делу зодијака који заузима сазвежђе Рака. Уколико би, напомиње Канас, изненада наступило помрачење Сунца, управо би се иза Сунца видело ово сазвежђе. Ако се Сунце погледа у подне током зимског солстиција, око 22. децембра сваке године, приметите се да је Сунце у делу зодијака који заузима сазвежђе Јарца. (в. Kanas 2019: 7–8)

68 Од средине другог века нове ере до 16. века основни референтни оквир у западном свету био је Птоломејев каталог, све док Јоханес Кеплер у првој половини 17. века није направио верзију каталога Тиха Брахе. (в. McCarthy 2020: 241–262)

69 Артур Гримбл, дугогодишњи становник Гилбертових острва, разговарао је са навигатором по имену Бирија, који је могао да именује 178 звезда, сазвежђа и маглина, и да означи њихове релативне позиције у различитим тренуцима ноћи и у току различитих дана у години. (в. Huth 2013: 150)

70 Код Платона је, примећује Слотердијк, теологија у потпуности постала морфологија.

71 Налик Земљи, која има облик сфере, и небески свод се сматра сферичним, па у пројекцији и изради звезданих мапа, особито код оних које приказују сазвежђа, настају проблеми због искривљивања звезданих образаца и слика сазвежђа. (в. Kanas 2019: 13–14)

је људима између касне класичне антике и раног новог века дозвољавала „да постигну преко потребну меру завичајне аклиматизације у универзуму који се, како се чинило, већ проширио до стравично великих димензија” (Sloterdijk 2015: 397).

Од почетка седамнаестог до краја осамнаестог века штампани су многи звездани атласи, у којима су сазвезђа приказана посредством древних митова и прича. У концепцији европских небеских атласа превладале су класичне грчке традиције, а у неким од њих сазвезђа су често била алегоријски представљена херојима и хероинама, стварним и измишљеним животињама, научним инструментима и уметничким алатима. „Ове слике су биле постављене у небеске координатне системе који су омогућавали мапирање положаја звезда на небу и чинили основу за предвиђање локације планета и других небеских тела током године.” (Kanas 2019: 1) На другој врсти слика у овим атласима могли су се наћи дијаграми небеских тела или целог Сунчевог система, који су одражавали и савремене и древне космолошке системе. Питајући се о оправданости називања представа неба мапама, Канас увиђа да су поређења небеских и земаљских слика неретко настајала по асоцијативној сличности. Ако се мапа дефинише као „дијаграм који представља просторну дистрибуцију било чега или релативне положаје његових компоненти”, односно као „равна репрезентација површине Земље или неког њеног дела, која приказује физичке, географске или политичке карактеристике”, онда је мапа и она репрезентација неба која показује релативне положаје звезда, планета или површине неке планете (*Оксфордски речник* 2002: 1697, према Kanas 2019: 6). Тешко је не уочити разлику између перспективе обележавања онога што се налази на земљи и онога што је на небу, што је – ван нашег света. Морало би се признати и то да људске мапе кроз историју одражавају историјскополитичку, филозофску, научну и културну позицију оних који су мапе стварали. Светски догађаји и њихова политичка интерпретација утицали су на форме и смисао географских мапа кроз време. Не само у списима посвећеним небеским телима, слике ноћног неба су се кроз историју појављивале и у географским атласима, као пратећи елемент уз терестријалне мапе.⁷² Иако приказују оно што је изван овог света, звездане мапе садрже и информације о локацији небеских тела и релативном положају њихових компоненти, представљају физичке карактеристике небеских тела, уцртавају положаје звезда и сазвезђа „у координатни систем који се односи на еклиптику или небески екватор”, па као такве „одржавају стање знања и политику времена у коме су настале” (Kanas 2019: 6).

Звезде као оријентационе метафоре

Територијалност је један од основних људских инстинката. Будући да се налазе у физичком окружењу, наша тела и наша перцепција формирају просторну оријентацију. Језички ефекат нашег просторног положаја јесу и оријентационе метафоре. Тако се у енглеском језику срећа препознаје као нешто што је оријентисано *up* (*горе*), па отуда настаје енглески израз „I’m feeling *up* today”. (Lakoff and Johnson 2017: 20) Метафоричке оријентације, како се наводи у теорији, нису произвољне, већ имају основу у нашем физичком и културном искуству. Тако се добро расположење изражава избором речи који указује на раст, подизање, подстицај, док се рђаво осећање описује речима које означавају опадање, пад, депресију. У оба случаја, расположења имају физичку основу: „Опадање положаја тела обично иде уз тугу и депресију, док усправни положај означава позитивно емоционално стање.” (Lakoff and Johnson 2017: 21)⁷³ Искуства

72 Схватању да су и репрезентације неба једна врста мапа допринела је чињеница „да су небески глобуси, који приказују сазвезђа, били познати још од времена класичне Грчке, а од ренесансе па надаље, небески глобуси су често продавани у пару са терестријалним глобусима људима заинтересованим за географију и истраживање”, а у новије време „небеске слике су укључене у стандардне картографске текстове” (Kanas 2019: 5–6).

73 Налик овоме, свест и будност повезују се са устајањем и оним што је горе, као што се одсуство свести дефинише падањем у сан или кому, лежањем. Бити у супериорној позицији, имати снагу и контролу описују се речима за оно

на којима се темеље изрази засновани на ономе што је *горе* различита су, што показује да се и концепт вертикалности у нашем искуству појављује на неистоветне начине и тиме доводи до настанка различитих метафора. Иако је, на пример, добро горе, оно што је познато ипак је доле, док је непознато горе – што показује да се метафоре са истом тачком вертикалности заснивају на различитим врстама искуства. Реч је, наиме, о томе да је непознато „у ваздуху”, док је познато оно што се може ухватити, држати у рукама, посматрати и разумети. Тако, сматра Џонсон, основна метафора јесте искуство и само захваљујући искуству метафоричка репрезентација може служити разумевању. (в. Lakoff and Johnson 2017: 21) Уколико нема природних физичких граница, које би дефинисале, ограничиле извесну површину и оријентисале биће у односу на оно што је унутра или напоље, односно унутар нас и изван нас, ми формирамо границе, „означавајући територију тако да има унутрашњост и ограничавајућу површину – било да је то зид, ограда или апстрактна линија или равнина” (Lakoff and Johnson 2017: 32). Онтолошке метафоре омогућавају да нефизичке појаве као што су догађаји, акције, идеје, стања, емоције итд. сагледавамо као ентитете и супстанце. „Догађаји и акције се метафорички концептуализују као објекти, активности као супстанце, а стања као контејнери.” (Lakoff and Johnson 2017: 32)⁷⁴ Оне помажу рационализацији наших искустава, јер објективизују процесе референцијације, квантификовања, идентификовања аспеката и узрока, постављања циљева и мотивисања акција.⁷⁵

Сваки субјект је, како о томе пише Ролан Барт, позван да једног дана ступи у однос са звездом која је најдаља од њега, да се од свих звезда повеже баш са том једном, а када та веза настане, све се завршава подударењем. (в. Barthes 1978: 138) Павле Исакович, јунак романа *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског зажелео је да се на свом путу ка Русији креће „сам, тајно, ноћу, као сен”. Догоди ли се „да нестане на путу”, Исаковичева је мисао, „нико неће моћи рећи да није ишао докле год је могао да види, пред собом, звезду Даницу, на путу у Русију” (Црњански 2024: 111). Гледајући „и у мрачној ноћи, своју непролазну надежду: звезду Даницу”, јунак велике приче о сеобама Расцијана у Русију, понавља и на немачком „In Nacht ein Stern!” (Црњански 2024: 176) Неретко на путу изложен опасностима, Исакович је „корачао са надом у своју звезду зорњачу” (Црњански 2024: 197). Према Павловим причањима, Јоан Текелија је „превео, код Сенте, кроз баруштине по Тиси, ноћу, по звездама, све трупе принца Евгенија Савојског, и омогућио победу [...]” (Црњански 2024: 359). Разговарајући са Волковим, руским послаником у Бечу, Исакович ће поновити да је Текелија Тису прешао „кроз поплаве, уз трепет звезда, ноћу”, са својом коњицом идући „испред аустријских трупа, које је, ноћу – према звездама – превео, кроз то море воде и блага” (Црњански 2024: 423), омогућивши тако да победа принца Евгенија над Турцима буде потпуна. То да један човек може да „у тој страшној ноћи, кроз мрак и воду” преведе армију „у леђа Турака” Исакович артикулише као онтолошку разлику између историјски непознатог, а заслужног појединца (који разуме поредак космоса и оријентише се према звездама) и славног војсковође (који застаје пред природом, јер је познаје само посредно):

Текелија је знао да нађе пут према звездама.

Савојски само према картама.

Текелија је препливао разливену Тису, на гривама.

Савојски је стао пред поплавама. (Црњански 2024: 423)

што је горе, што је јаче и расте, што је на врху, док се падање са власти или опадање моћи дефинише оним што је доле. Будући догађаји су горе и испред, као оно што је долази и што је пред нама – зато што су наше тело и наша перцепција усмерене у смеру у коме се крећемо. (в. Lakoff and Johnson 2017: 21)

74 Трка као догађај може се метафорички означити као објект-контејнер, па се у трци може учествовати, може се ићи на трку, трка се може видети, трка има циљ, у трци се може остати без енергије, као што се може бити и ван трке. Више категорија и примера онтолошке метафоризације видети у: Lakoff and Johnson 2017: 33–34.

75 Према Џонсону, визуелно поље концептуализујемо као контејнер и оно што видимо концептуализујемо као нешто што се налази унутар тог контејнера. (в. Lakoff and Johnson 2017: 33).

Када Павле говори да би у потенцијалном сукобу између пруске, француске, шведске и турске војске, с једне стране, и руске војске, с друге, на крају победа извесно била „росијска”, његов брат Ђурђе љутито пита „је ли то прочитао у звездама” (Црњански 2024: 620), што, без обзира на друкчије усмерен одговор јунака, указује на препознавање Павла у породици као онога ко се приметно управља према звездама. Када се већ нађе у Кијеву, Исакович ће, тргнувши се из сна, на ноћном небу видети „много звезда”, које су „сјале и трепериле, у геометријским формулама, као неки ескадрони, који егзерцирају на небу, само што нису састављени од људи и коња, него месечине и бисера. Познао је ону међу звездама, која је зорњача.” (Црњански 2024: 761) Запитао се јунак *Друге књиже Сеоба* „што се звезде, каткад, толико сјаје, тресу, зашто трепере”, налазећи у њиховом одвећ интензивном трепету знак њиховог скорог згаснућа и подударност падања звезда са нечијом смрћу. Ако је људска смрт ситница, тек „зрно песка у мору”, ово би, како му је догађај умирања представио поп Микаило, могло бити утешна позиција субјекта пред извесношћу властитог нестанка. Павле Исакович, међутим, мисли о космичкој корелацији људске судбине и, осећајући да звезде пројектују човеков живот, превреднује смисао смрти: „Зар смрт [...] има толику цену, и кад је само смрт једног, јединог, људског, бића, зар је то толики догађај, да га звезде обележавају на небу?” (Црњански 2024: 761) У завршној глави „Сеобе се настављају вечно” приповедач оспорава пређашњу Исаковичеву мисао, налазећи да је човекова судбина ситно зрно песка, избачено, после бура, на обалу безмерног мора, као и да то што звезде падалице јављају нечију смрт у знању људи о свету и туђим животима представља само један трептај: „Смрт једног човека, или жене, чак и кад, у том истом тренутку, падне једна звезда са неба, не траје дуже у успомени људи, него у мраку, један трепет, у многим трептајима ноћних свитаца.” (Црњански 2024: 851) Дакле, док над путањом која дефинише географију људског живота јунак романа *Друга књижа Сеоба* препознаје покровитељску, оријентацијску и телеолошку вредност звезда, дотле приповедна свест разграђује представе о човековој космолошкој утврђености и вођству, смисао бивствовања проблематизујући у хоризонту памћења и историје. На аудијенцији код лажне руске царице, јунак у искуству свог европског путовања издваја присуство идеје водиле поистовећене са звездом која објављује дан: „Исакович се трже, прену, па, скупивши сву вољу и снагу, одговори: како је Санкт Петербург желео да види – да доживи то – као што, ваљда, тежак болесник, у ноћи, жели да дочека јутро, звезду зорњачу!” (Црњански 2024: 838–839) Симулација царског пријема показује да унутар саме фикционе стварности 18. века, а не само у перспективи приповедне свести, постоје механизми који снажно подривају Исаковичеве метафизичке, историјско-идеолошке и симболичке (дакле и космолошке) концепте.

У граду чије затамњење одражава пропорције унутрашње трансформације централног субјекта наративе простор се редефинише употребом онтолошких метафора које прецизирају не само бесциљност, већ и непроходност. Тако је на почетку романа казано да човек који се „по снегу, у мраку, са станице, пео у Мил Хил” не пристиже у улицу, већ „до једног ћорсокака у снегу” и тек „у том се ћорсокаку указаше куће” (Crnjanski 1989a: 11). Очито је да су ноктурнални сигнали у наративи повезани са димензионирањем простора као ћорсокака, односно са осећањем егзистенције и света као искуства безизлаза. Посреди је негативно пројектован вертикализам, јер се јунак пење *до* ћорсокака или се пење у *шом* ћорсокаку, а и приповедач му се – што показује усмерење поетичког обликовања вертикале – придружује у „нечујном, разговору” и кретању кроз ћорсокак. Зато су и уличне лампе – као метафорички сигнал поетичког решења да се онтолошко осветљење у роману подеси на изванредан начин – *погашене* у том ћорсокаку, а човек који се успиње до простора-стања које живот чини безизлазно лошим само је „људска сенка” која „гаца по снегу, у том ћорсокаку”. Метафора ћорсокака није, дакле, само оријентациона у просторном смислу, већ и у онтолошком смислу, будући да је њен избор усаглашен са субјектовим самопрепознавањем. Приповедни избор појма *ћорсокак* подударан је ономе што

јунак зна о себи, а што приповедач има могућност да сагледа као знање, па се тако каже да „човек који се пење у том ћорсокаку, зна свој пут, очигледно, добро” (Crnjanski 1989a: 11). Ћорсокак је отуда поетички форматирани амбијент, у коме се као просторност објективизује судбинско самосхватање субјекта. Када се на почетку друге главе „На брду ветрењача” покаже Нађа како, завијена у крзно, излази из куће, рећи ће се да се *та* кућа налази „у оном ћорсокаку”. Метафора ће бити поновљена када с вечери Рјепнин, „та сенка коју смо пратили, из Лондона”, закуца „на врата куће, између два дрвореда, у том ћорсокаку Мил Хила”, па се на вратима појави „једна жена, са чираком у руци” (Crnjanski 1989a: 18). Метафоризована је и апстрактна категорија, па је тако година 1947. „ушла [...] у тај ћорсокак у Мил Хилу, као да је читала Дикенса” – при чему ће приповедач одмах опозвати паралелу модерног фикционог света са Дикенсовом литературом рекавши како „свет мисли, и сад још, да је у Енглеској, све, па и нова година, као у доба Дикенса” (Crnjanski 1989a: 26). Простор који у Мил Хилу настањују Нађа и Рјепнин оптерећује се знаковима који показују да оно што је горе – као ћорсокак до кога се треба успети – управо јесте оно што је у егзистенцијалном и симболичком смислу оно што је доле, оно што је завејано и у шта се, као у празнину коју треба испунити, спушта мрак.⁷⁶ И када се нађе „пред својим вратима”, Рјепнин локализује свој привремени дом и себе самог тако да онтолошки опросторизује место на коме живи: његова су врата „у том завејаном ћорсокаку”. Пролазак зиме не мења осећање навигатора: „Снег се топи са крова те куће, у том ћорсокаку, између два храста.” (Crnjanski 1989a: 107) Но, не само да се дом навигационо блокира, већ се и за неке друге адресе у Лондону употребљавају знакови онтолошке дезоријентације, па се тако полиција за странце налазила „у једном ћорсокаку” (Crnjanski 1989a: 116). Од станице у Мил Хилу до куће Рјепнинових требало је проћи „пустим улицама и ћорсокаком” (Crnjanski 1989a: 171).

Подрум обућарске радње *Лакхир и син*, у који Рјепнин, као нови благајник у тој радњи, силази, упоређује се – због голих зидова – са катакомбама.⁷⁷ Посреди је још једна оријентациона метафора, па када новодошлом благајнику показују нужник, заправо га усмеравају у дубину земље: „У мрачном дну ходника, који, испод земље, све дубље, у катакомбе, води.” (Crnjanski 1989a: 130) Отуда на путу до посла Рјепнин пролази крај цркве Светог Џемса и њеног врта, па „дише дубоко, јер зна да, кад стигне у радњу, и сиђе у катакомбе, неће дубоко дисати”, пошто је ваздух „тамо доле доле тежак и пун паре” (Crnjanski 1989a: 137). Јунака често затичемо у подземним станицама и у вагонима подземне железнице, приповедач описује како Рјепнина аутоматске степенице носе „у подземље као што бујица односу олупину”, примећујемо како види себе у другом возу „као у неком подземном огледалу”, он и Нађа излазе „из подземља” – а каже се и да Рјепнин, када излази на станици Пикадили, „излази из подземља, као из гроба” (Crnjanski 1989a: 131). Враћати се увече са посла значи путовати „подземно, у препуном вагону, као што сардине путују” (Crnjanski 1989a: 228). У фирми *Лакхир и син* обућар Зуки – који по сопственим речима „није за продавца у горњем свету, него да му је место у подземљу” – излази „из подрума, као бог подземља, Вулкан, тегајући се и клањајући се, дубоко” (Crnjanski 1989a: 157). Замишљајући властити погреб у Санкт Петербургу, јунак митолошки стилизује визију: „Сребрњак који су стављали мртвацу у уста за оног, који нас превози преко реке Ахеронт, у подземљу.” (Crnjanski 1989a: 310)

Већ у првим главама *Романа о Лондону* путеви се указују као они који су „у снегу”, „завејани”, „прљави”, „блатњави” и „клизави”. Док спрема „испит за хотелског писара”, Рјепнин „хода, као суманут, завејаним путевима Мил Хила, и учи” (Crnjanski 1989a: 42). За „пут у Кенију” он и Нађа немају новца. Доктор говори Нађи „да ништа не стоји на њеном путу, што би могло да спречи,

76 „Кад је стигао у Мил Хил пред кућу мајорову, у којој су становали, мрак се и у тај завејани ћорсокак био спустио.” (90)

77 Катакомба је ознака за подземно гробље у коме су сахрањивани првобитни хришћани.

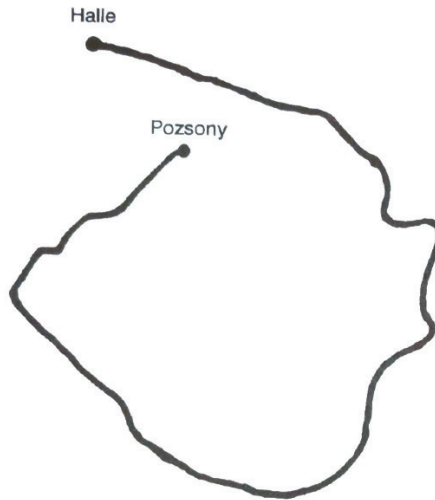
да роди, и она, дете”, а онда приповедач у загради упозорава: „(Само то ће бити опасно, после толико година.)” (Crnjanski 1989a: 85) Гомиле у возовима „путују и стоје, немо” (Crnjanski 1989a: 63), „путници ћуте и не брбљају и не запиткују. Седе као укочени. Као да су лутке, од воска.” (Crnjanski 1989a: 17) За свет који покретним степеницама силази у подземне станице приповедач иронично примећује: „Возе се као анђели лествицама, у сну пророка, на небо.” (Crnjanski 1989a: 63) Пертурбацијом садржаја културне вертикале, Црњански у *Роману о Лондону* образује небо на коме, како примећујемо, нема звезда, јер то, заправо, и није свод традиционалног космоса, већ тло инферналног простора. Како би зарадили „свој насушни хлеб” – а то значи „да би нашли свој пут” – слепи људи у Лондону „корачају, увек, крај кућа, или ивица улица”, познају „на свом путу, ивице улица и ћошкова”, својим белим штаповима куцкају „профиле кућа, ивице тротоара, као да опште са неким, у даљини, знацима телеграфа”, покаткад „имају пса, водича, али има много који немају ни пса” (Crnjanski 1989a: 109–110).⁷⁸

Од њиховог одласка из Русије прошло је „толико година”, које, у свом доживљају, јунак испуњава мислима о перманентном лутању: „Беде, промена. Лутања по Европи. Сиромаштва.” (Crnjanski 1989a: 121) Када тражи посао, за јунака се каже да „излази на улицу, луња око Министарства, и враћа се тек, после једног сата лутања околу” (Crnjanski 1989a: 63). Стигавши у Мил Хил, Рјепнину се са станице не иде кући, јер је био „толико изнемогао, да лута по завејаним путевима, на које пада хладноћа сумрачја” (Crnjanski 1989a: 90). Рјепнин запажа „и то, да није он једини, који лута, тако, усамљен, за време ручка, у Лондону”, већ у том граду толики „лутају, усамљени, као суманути, а разговарају са собом, при ходу” (Crnjanski 1989a: 153). Када добије посао у обућарској радњи *Лакхир и син*, Рјепнин време ручка проводи сам: „Не седи више са људима при ручку, него лута улицама Лондона, за време ручка, као и толики други у Лондону.” (Crnjanski 1989a: 158) Премда је запослен, за јунака се каже да је пао у беду, па се овај пад и доживљај беде морају разумети у онтолошком, а не само социјалном смислу, јер Рјепнин, „павши у беду, лутајући по Лондону, био се навикао да разговара са самим собом, па је мрмљао и шаптао, уморно” (Crnjanski 1989a: 200). Метафорологија пада и беде је у *Роману о Лондону* објективизирана као лутање, бесциљност и дезоријентисаност. Тако је и Нађа „често, кад би лутала са својим кутијама по Лондону, нудећи своје лутке, помислила, да јој је Бог узео, и фамилију, и земљу, и имања, и раскош, и лак живот у великом свету [...]” (Crnjanski 1989a: 135) Тражећи материјал од стакла за своје лутке, она је једном лутала дуго и ушла у „пролаз, који је држала војска, куд је улаз био строго забрањен”, али је нису казнили, јер јој се на лицу видело „да није крива што је залутала” (Crnjanski 1989a: 185). Нађа је и „уморна од лутања по Лондону, и гладовања”, ужаснута пред нужношћу нових селидби: „’Да се селимо? Куда да се селимо?’” (Crnjanski 1989a: 46) Немогућност оријентације показује да у *Роману о Лондону* надвладава осећање егзистенцијалне замућености и непрохода, за чије превазилажење не постоји подесан навигациони алат. У свету Рјепнина и Нађе гасе се лампе – гасе се оријентире животног усмерења. Ђорсокак дестинира Рјепниново разумевање властите судбине. На таблици изнад куће у којој су најпре настаљени нема записа о његовим и Нађиним путовањима, јер је серија тачака кроз које су, селећи се, прошли бесконачна и бесмислено инфлаторна: „Ко би могао да, на таквој таблици, испише места једног брачног путовања, које је, на Азову, у Керчу, започело, па се у Алжиру наставило, па у Милану, па у Прагу, па у Паризу, па се, ето, завршило у Мил Хилу.” (Crnjanski 1989a: 12)

Путовање Доситеја Обрадовића од Пожуна у Словачкој, преко Сардиније, Цариграда, Бесарабије и Пољске до Халеа у Немачкој, од 1778. до 1782. године – како у свом писму Јосифу Јовановићу Шакабенти од 5. јула 1784. године сам Доситеј о томе говори – оцртава кружну линију, која садржи тајну лепоте. За Николу Грдинића, Доситејев исказ има „значање естетског

⁷⁸ Лондон, како примећује приповедач Црњанског, „поштује слепе, и увек се нађе неко – нарочито жена – да их преведе преко улице. Затим опет настављају сами.” (110)

става” (Грдинић 2013: 11) Тајна света, како је Доситеј разуме, састоји се у томе да „једна линија права не чини лепоту”, већ су потребне „многе и сложене, а најпаче кругоподобне и волновидне” (Обрадовић 2005: 309, према Грдинић 2013: 15). Према Доситејевом увиду, све је круговидно – од малог ножног прста, преко очију, главе, до неба: „Небо, сунце, месец, звезде и земља наша, све је то округло;” (Обрадовић 2005: 309, према Грдинић 2013: 15) То што чини лепоту – кружност и кругоподобност – представља *шајни узрок* Доситејевог „преокружнооколног путовања и обилажења”.⁷⁹ Грдинић показује да је Доситеј био деиста, за које је уређеност природе била доказ постојања Бога. Управо је Бог уредио и кретање небеских тела, па би се посматрањем неба и опажањем хармоничности свемира „људи од детињства учили да посматрају божанско уређење природе”, те би „и сами постали разумни, просвећени, праведни, поштени и морални” (Грдинић 2013: 17). Проглашавајући путну линију за одраз принципа лепоте, Доситеј предосећа праксе модерне уметности, која естетизује неестетско и која проблематизује означитељску праксу. Наиме, доситејевска путна линија није целовит знак, јер у структури тог знака изостаје материјални означитељ. Како бисмо надоместили оно што недостаје, ми, предлаже Грдинић, „путну линију можемо нацртати и тако добити потпуну структуру знака, али то је могуће тек након што смо је препознали као знак” (Грдинић 2013: 36).



Доситејева путна линија. Цртеж руком према мапи.
(Грдинић 2013: 16)

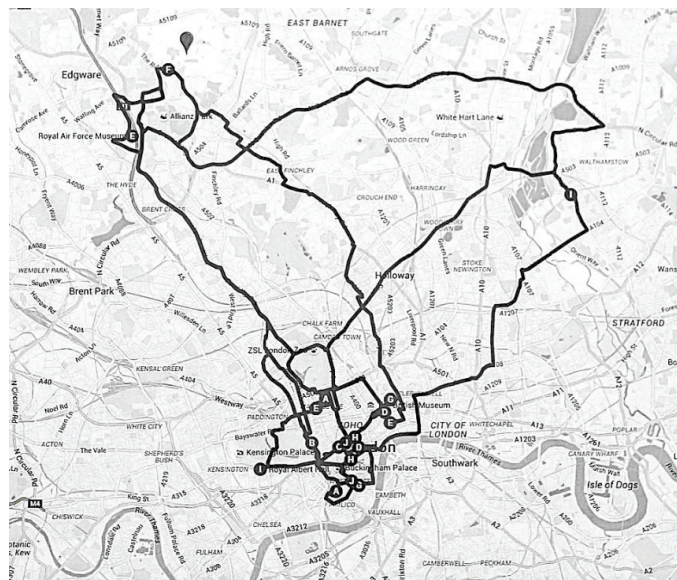
Када посматрамо путну линију јунака *Романа о Лондону*, уочићемо да и овај модернистички роман проблематизује знак путовања тако што се свест о природи кретања може препознати као означено самог живота које остаје без означитеља. У исто време, криза означитељске праксе је додатно заострена, јер не само да изостаје означитељ, већ и ако се означитељ географски реконструише, односно нацрта, тешко је рећи означитељ чега би он био.

⁷⁹ У литератури је примећено да Доситејев исказ о лепом у писму из 1784. године има паралелу у естетичким схватањима Виљема Хогарта и Лоренса Стерна. (в. Грдинић 2013)

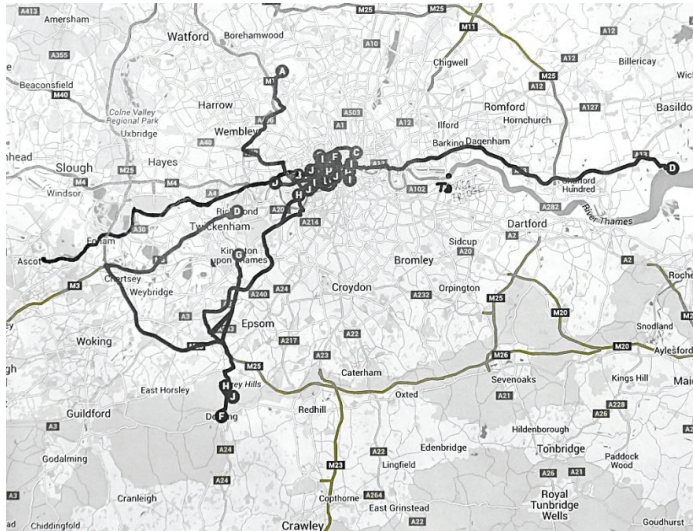


Мрежа путних линија Рјепнинових у Роману у Лондону⁸⁰

У другој половини 20. века, особито на преласку из модернизма у постмодернизам, сумња у знак и дестабилизација разлике између знака и не-знака дозвољавају да се све „може претворити у знак, па и итинерер шетача или путна линија”, јер „ништа нема чврст идентитет и лако се преобраћа у друго” (Грдинић 2013: 34). Ако су Рјепнин и Нађа својим кретањем у простору исцртали неку линију, и ако ту путну линију прикажемо као знак, шта нам та реконструкција саопштава – о судбини јунака, епохи, звездама?



⁸⁰ Мапе кретања јунака *Романа о Лондону* Милоша Црњанског направили су студенти српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу у летњем семестру 2016. године. Пројекат мапирања изведен је као истраживачки задатак на предмету Европски идентитет српске књижевности 2.



Рјепнинове путне линије у Лондону

Након „лутања у сутону”, Рјепнин стиже до бербернице у којој ће „скинути, ту своју браду, брзо”, да би потом угледао своје лице „као неко ново лице” и питао се „у себи, ко је” (Crnjanski 1989b: 73). После Нађиног одласка у Америку, Рјепнин учесталије лута улицама Лондона, а то његово бесциљно кретање градом, како приповедач показује, треба да омогући да се у његовом сећању појави фигура госпође Крилов: „Узалуд је то хтео да крије од себе самога. Узалуд се тога стидео. Био је побегао од те клизачице, у Ричмонду, јер је ту жену био, и те како, пожелео. А наслутио је да је и она чекала, да Нађа оде у Америку. Зар све то није лудо?” (Crnjanski 1989b: 126) Лутајући улицама, јунак постаје сентименталан, па су му Лондон и Нађа „постали, као везани једно за друго”. Тек у свом закаснелом сентименту Рјепнин може не само да зажали за женом, „коју је био удаљио од себе”, већ и да препозна да му је у тој необичној осећајности и Лондон „постао ближи, срцу” (Crnjanski 1989b: 140). У потрази за послом, јунак доспева у мали стан у малом месту ван Лондона,⁸¹ у коме је поглед „на станицу аутобуса и, преко пута, на гробље” – ситуација погледа на гробље у Корнволу сада се драматуршки вешто понавља као сусрет са амбијентом животног кретања – изазвао зачуђујућу мисао о томе како је његов континентални пут изгледао. Јунак је, наиме, „стално, имао у глави то чуђење, где све није становао са Нађом, после одласка из Русије, и бекства у Европу” (Crnjanski 1989b: 142). Чуђење над властитом путном линијом показује да је Рјепниново кретање у власти некаквог нецелисходног, непромишљеног, стихијског померања: „После толико лутања по свету, ето, стигао је и у то мало место, у Енглеској, куд сасвим сигурно није мислио, никад, да дође, да живи. Па и отуда ће имати, кроз који дан, да оде даље.” (Crnjanski 1989b: 142) Јунак је покатакд преко целог дана „седео, лежао, у трави, испод брда и лутао поред тог друма, где је имао, у комшилуку те гостионице, свој мали стан” (Crnjanski 1989b: 149) – што показује да принцип лутања фундаментално одређује линију пута и испражњује традиционални смисао становања. За Нађино треће и четврто писмо из Америке приповедач, осим што примећује да „није било весело”, каже и то да су лутала: „Била су отворана на пошти, у Доркингу, као и раније. Затим, опет, затворана, званично. Имали су о томе, на коверти, потврду.” (Crnjanski 1989b: 143) Лутају јунаци, али лутају и писма, поруке се отварају, расклапају, преусмеравају, а знакови постају непоуздани. Звезде више нису оријентацијски означитељи.

81 „Миклехем је био чудно име. Џонс му је рекао да значи, мало место, мали хемлет, али могло је да значи, рекоше му, и оно, што би Шкоти рекли: велику стражњицу.” (Crnjanski 1989b: 142)

Хипогеј

Простор у *Роману о Лондону* формативно је обележен фигурама ноћи, ћорсокака, подземља, подземног гробља, а звезде су померене из наративне перцепције. На њих се упућује посредно тако што се, на пример, за снег у Мил Хилу каже да предвече има „фантастичну, минијатурну, лепоту, звезда, у мраку” (Crnjanski 1989a: 116). Лепота звезда је, дакле, фантастична и минијатурна, што представља моменат сугестивне дескрипције, али та лепа, минијатурна фантастика одваја се од небеских објеката и приписује се снегу, задржавајући тек успомену на звездано покрело слике. Или се, када Рјепнин драматуршки обликује идеју о самоубиству, каже да би, након потонућа у воду, он „на дну, међу алгама, и морским звездама, и рибама, остао” (Crnjanski 1989a: 310) – при чему је вертикализам астралне симболике преокренут, те се звезде појављују само као фигуре морског света, на подлози обрнуте, подводне куполе. Каткад се звездано небо указује у успомени јунака, као на пример онда када се Рјепнин сети да је море „испод Монте Карла, дивно, чемпреси су дивни, небо плаво. А једрилице су још лепше. Звездано небо. Све до Корзике, море је тако лепо.” (Crnjanski 1989a: 40) Или се звезде појављују у функцији симболичког општег места: „Одговарао је, подругљиво, кроз смех, као да му је тај огромни Шкот нудио жену, или звезде на небу.” (Crnjanski 1989b: 60) Описујући Божићно кићење Лондона, Црњански уводи фигуру пластичних звезда, па тако његов јунак, изашавши из аутобуса на Пикадилију изнад уличног саобраћаја види низ стаклених круна које су биле „искићене лишћем, плавих, палми и звездама од пластика”, чини му се да пролази кроз *чаробни тунел* са чијих су висина „висили и шарени лампиони, у облику звезда, ваза, накита, шкољака, балона, шарених кристала, као да се Лондон припрема, да се претвори из стварности у нешто друго” (Crnjanski 1989b: 65–66). Ноћно и звездано небо трансформисано је у свод тунела, подземног пролаза, који има инфернални сјај. Бљештаво осветљење настало од празничних украса над улицама као да је „са неба падало” и „пластик се претварао у ланце и цвеће, као да је све сам драги камен, топаз, смарагд, сафир, аметист, рубин и дијамант” (Crnjanski 1989b: 66). Улица се претвара у тунел, небо се затвара, свод се пластификује, па само у духу који се сећа звезда патетични украси могу да се асоцијативно претворе у драго камење – имагинативни знак везе са некадашњим звездама. У исти мах, активира се симболизам древне небеске карте, који небо настањује митским физиономијама, што такође представља вид постављања непрозирне дискурзивне куполе на позицију свода: „Круне, изнад улице, сјале су сад, у полумраку, као гиганти, фантастично.” (Crnjanski 1989b: 66) Када приповедач на почетку *Романа о Лондону* описује снег, он лепоту пахуља поистовећује са фантастиком звезданих минијатура. Имагинација која сусреће идеју о звездама има космолошки импулс јер их детектује минијатуристички, као замамне сићушности на високом небу. Међутим, то нису звезде башларовских сањарија, јер их Рјепнин у свом духу преиначава, примећујући како снег у Лондону „више није био онај снег, у Русији, који, све, завеје, све стиша, све утеша, него нека киша, хладна, ситна, као иглице” (Crnjanski 1989b: 95). Отуда су и звезде – на које снег подсећа – мокре, охлађене, уситњене, игличасте. Метафорички оквир бодљикавих звезда испуњава се субјективизованим значењем, оне постају знак да је јунак напустио један простор и знак да се његова судбина изменила, јер је снег „за Рјепнина, био, ма где живео, откад је напустио Русију нека бела тишина која покрива свет, неки покој, чист, пун звездица, које немају теже, а падају на његово лице као капљице бисера” (Crnjanski 1989b: 95). Црњански гради метафоричку серију у којој су додирне слике звезда, кише и бисера – што Башлар у свом тумачењу предочава као природан имагинативни корпус. Звезде се у *Роману о Лондону* поступком метафоролошке трансформације претварају у бисерну кишу. Тако су „кише лондонске, које је, испрва, мрзео” Рјепнину постале „драге, тако рећи”, па он „осећа на лицу капи кише као нека, хладна, зрна бисера” (Crnjanski 1989b: 19). Премда је „жељан Сунца, тужно”, јунаку се, кад је киша, сви „пролазници чине ближи”. Међутим, како Гастон Башлар упозорава, не преображава се свака киша у бисере.

Лондонске звезде су и нешто сасвим неугодно и неугледно, јер је „то била, крајем фебруара, нека мутна прљавштина, на земљи, на оделу, у ходу”, па се тешко „дисало у том снегу” (Crnjanski 1989b: 95).

Насупрот традиционалној астралној пунктуацији неба, Црњански устаљује мисао о супституивној функцији пластификата, о монструолошкој наговештајности фигуре⁸² и о семиолошки конструисаном хипогеју. Рјепнин је „запао у божићно кићење Лондона, уочи децембра, као да је већ празник”, па је, идући искићеним улицама, „прошао као у неком чаробном тунелу”. Да глагол *запасти* сугерише оријентациону и онтолошку метафору западања потврђују други случајеви употребе ове речи: „То, то, беду, немаштину, у коју је запао то је, оно, што не може, не уме, да отклони од себе. То разликује људе, у животу, разликује човека од човека.” (Crnjanski 1989b: 73) Јунак је, дакле, запао у стање беде које га локализује, индивидуализује и помера надоле у димензији бивствовања, што показује да су управо аспекти бивствовања оно што се метафорички, па посредством тропизма просторно и оријентационо представља у *Роману о Лондону*. У прошлости Рјепнин је тако „случајно, био запао, у штабу Брусилова, и у рат” (Crnjanski 1989b: 82), да би у Лондону „све више, осећао, да је запао у неко чудо” (Crnjanski 1989b: 122). Уз отказ у фирми *Лакхир и син*, јунаку се дало „на знање, да, – као што и сам зна, – предузеће запада у тешкоће, и, приморано је да сузи и своје издатке” (Crnjanski 1989b: 66). Након Нађиног одласка у Америку, када Рјепнин у Лондону остане сам, Ордински га одводи у свој *кућерак*, који му препушта за становање, упозоравајући јунака на једну спољашњу опасност: „Ордински рече Рјепнину, да би лопови, којих је било тих година у Лондону много, морали да пресеку неколико жица, скривених аларма. Онај, који би покушао да уђе, ноћу, преко крова, запао би у, цементирану, цистерну, из које излаза нема. Сва би звонцад са сиреном завриштала за њим. Може мирно становати у том стану.” (Crnjanski 1989b: 157) Међутим, сигнал о могућој посети лопова не само да позиционира јунака у ноћно криминогено окружење, већ место његовог становања контаминира сликом безизлазне цистерне од цемента, живљење у тој кући сенчи искуством падања, те тако у симболичком ланцу уписује у Рјепнина дух ноћне аберације.

Слика пластичним звездама искићених улица у Лондону не само да демонтира сакрални дух адвента, већ пародијски асоцира традиционалну космологију. Гледајући како у полумраку, изнад улице, сијају круне и рефлектују фантастичне, гигантске физиономије, Рјепнин примећује и то да се „у обручу који је имао црвено дно” круна „завршава на врху, у зеленилу, као јелка, са кругом звезда, које су имале упаљен дијамант у центру” – што би симболички могло одговарати моделу космичког поретка представљеног на карти старог планетаријума, у првој глави романа. Пред нама је монструозно изокренута, ужарена космолошка слика, у којој сфера и даље постоји, али као звездани обруч, круг са црвеним дном, у чијем је средишту *ујлаљен дијаманти – наш свети* са латинским језиком шифроване карте. Из звезданог обруча, наставља приповедач Црњанског да развија своју ироничну космологију, „уздизао се, као неки плави, усијан, обелиск од сафира, врх, који је, високо, на себи, носио, опет, једну звезду, али још већу, плаву” (Crnjanski 1989b: 71). Сафирни обелиск је плав и уздигнут, а у исто време усијан, док се на њему налази још већа, плава звезда. Монументализована – јер приповедач сугерише да то што Рјепнин види у његовом доживљају постаје фантастични гигантизам – слика велике плаве звезде на врху усијаног, плавог, сафирног обелиска као да, с једне стране, пројектује планету Земљу, у историји културе виђену и као звезду, а, са друге, кристализује метафизичку димензију, присутну у предмодерним концептуализацијама универзума. Тако је „са тих круна, и десно, и лево, висио, као плашт неког краља, дуг низ црвених звездица, чији су ланци допирали чак до кровова”, неком детету – а Рјепнин у *Роману о Лондону* јесте мултитемпорално биће, које може да, унеколико, активира

82 Сијајући у полумраку, круна добија фантастичну, гигантску физиономију. Појам *гиганти* упућује на диновску, горостасну, дивовску или титанску природу.

и властиту перцепцију из детињства – то се „могло учинити као да неки дивовски краљ, или краљица, пролазе, изнад улице, али им се тела не виде, него је само њихова круна и њихов плашт разапет на небу” (Crnjanski 1989b: 71).

Упадљив је изостанак звезда са лондонског ноћног неба. Управо стога необично одступање од овог минус-звезданог присуства представља моменат у коме Рјепнин испраћа Нађу у Америку. Брод у који се Нађа укрцала „у ноћи, која се била разведрила и осула звездама, пловио је све даље, према излазу на Атлантик Корнуалије, у којој није била, са њим, на летовању” (Crnjanski 1989b: 109). Ноћно небо се разведрава и осипа звездама у тренутку када брод одлази, а јунак остаје сам у Лондону. Приметно је да приповедач назначава повезаност пловидбене трасе Нађиног брода и Рјепниновог пређашњег боравка у Корнволу, па као да је његово летовање обликовало околности и подесило односе супружника да до тог расанка дође. Ноћ која се осула звездама призива митолошку народну песму „Изједен овчар”,⁸³ која почиње паралелизмом неба осутог звездама и равнот поља по којем су се осуле овце. Премда се у наставку песме развија слика о заспалом детету Радоју – а он би, настављањем психолошког паралелизма, био препознат као Месец (Милошевић Ђорђевић 1999: 9, према Сувајчић 2024) – коме су овце зашле за луг, и кога сестрица Јања буди, али кога не може да покрене, јер су га, како дечак каже, вештице „изеле”, мајка му је „срце вадила”, а „стрина јој лучем светлила”, у дубинама фолклорне сцене која људску немоћ објашњава митско-магијским деловањем осећа се и потрес звезданог неба. Песма почива на прастарој асоцијацији „на лунарну богињу, у њеној демонизованој, уништитељској фази, а на тој линији су јој и вештице које једу овчара аналогне” (Карановић 2010: 63, према: Јевтић 2024: 114). Први стих успоставља космолошки контекст, о коме треба водити рачуна и када се фигуре у песми поставе у наизглед анегдоталну и локалну просторност. Обрт којим се артикулише зашто је дете заспало парадоксално помера смисао песме у смеру ангажовања волшебних сила вештица, мајке и стрине, а магијски детерминизам немоћи, монструолошко објашњење палости у сан-смрт у својим митским резонанцама предочавају кризу космичког устројства. Наслутивши у њеном клизању „велику снагу, и лепоту”, видевши у тој жени „фантастичну, телесну, драж у скоку”, Рјепнин ће гледајући госпођу Крилов на леду, пошто је Нађа отишла у Америку, питати себе шта то заправо види: „Звезду? Месец? – игру смрћу?” (Crnjanski 1989b: 124) Видети звезду у *Роману о Лондону* означава, дакле, игру са смрћу. Преврат у значењу астралног симболизма омогућен је управо контрастирањем звезда и игре смрти, јер њихов додир, иако би требало да истакне њихове супротносмерне вредности, производи унутрашњу, фикциону, поетичку подударност. Пристанак на дружење са госпођом Крилов дозвољава и захтева обе ствари: и утисак о њеном скоку као о астралној фигури и поигравање са смрћу до којег долази прихватањем звездане пројекције жене. Управо се преко фигуре госпође Крилов појашњава смисао приповедне одлуке да Нађин брод за Америку буде проведен поред Корнуалије, где се Рјепнину она „која се разводи од мужа, понудила [...] већ у Корнуалији. Нудила се – сасвим сигурно. Сад, кад му је жена отишла, нудиће се још више.” (Crnjanski 1989b: 124) Кад се руски кнез био „претворио у коњушара” бабушке Панове, Рјепнин је у селу Доркинг, у околини Лондона, „имао осећај, да се, најзад, и он спасао, и, да станује лепо, и, да је нашао свој мир”, па се у идеализованој самотности кнез-коњушар, налик дечаку чобанину из народне песме „Осу се небо звездама”, пасивизује сном: „Шумовит предео, процветали кестенови, сеоска тишина, ноћу, пролеће, звезде на ведром небу, успавали су га.” (Crnjanski 1989b: 131)

83 Вук Стефановић Караџић ју је сврстао у *Пјесме особито митологичке*.

Астериск

У роману *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског, објављеном 1966. године, налазимо једну старију, књижевним посредовањем пред читаоце изведену, представу куће која, обешена о звезду, виси у ваздуху:

Ја зато тих дана волим Леопардија.

Он на једном месту његових, аутобиографских, записа, у прози, спомиње једну кућу, за коју каже, да је жицом обешена о једну звезду и да виси у ваздуху.

Una casa pensile in aria sospesa con funi a una stella. (Црњански 2008а: 283–284)

Представа о кући која виси у ваздуху, обешена жицом о звезду, сведочи о концепту дефундаментализације и деконтекстуализације који кућу ослобађа повезаности са земљом. Уместо да се усидри на тлу, кућа је подигнута и свој ослонац налази у удаљеној звезди. Тумачећи Леопардијеву слику, Антонио Прете каже да ова кућа ипак није ишчупана из темеља, већ она виси у ваздуху, што значи да лебди у машти, као чисто, имагинативно уздизање земаљског, домаћег, свакодневног, као наговештај бодлеровске узвишености, као ослушкивање тишине ствари. (Prete 2017) Звезда је принцип сувереног другог повезан са сликом земље, дома и искуства властитог постојања. Она је „апсолутна, непролазна, а опет светлећа даљина, која подржава оно што нам се представља као наше, блиско, домаће” (Prete 2017). Као фигура космографске присутности, звезда је стално место Леопардијевог дискурса, у коме се непрекидно испитује однос између близине и даљине, коначности и бесконачности, рођења и смрти, звездане безвремености и људског трајања, жеље за срећом и знања о несрећи, изградње и уништавања и у којем се земља препознаје као „’зрно’ изгубљено у бесконачним просторима”. У овим супротностима настаје стање непрекидне патње, која је тим већа што се више посматра „на сталној позадини космичке бездане, врховне, неометане космологије” (Prete 2019: 16).

На крају *Романа о Лондону* звезда се појављује као светлећа близина у непрозирној и кишној тмини јесење ноћи, као фигура саме имагинације – фигура у којој роман ослушкује тишину ствари. Као да је цела грађевина романа, налик леопардијевској кући, повезана са неком звездом и чини се да виси у ваздуху. Заправо, на крају *Романа о Лондону* постоје две звезде: једна као графички, текстуални знак раздељује завршна два пасуса романа од претходног текста, а друга се појављује као последња реч у роману. Након што приповедач каже да „нико није приметио човека, са тим џаком, који је нестао у зеленило, у мраку” (Crnjanski 1989b:), у тексту се отвара простор белине, у чијем средишту се налази астериск са шест кракова: *. Реч *астериск* представља типографски симбол, а потиче од латинске речи *asteriscus*, а ова од грчке речи *ἀστερίσκος*, *asteriskos*, што значи „мала звезда”. Први познати приказ звездице можемо наћи у раним записима на сумерском пиктографском писму, насталим пре пет хиљада година. Клер Кок-Старки ипак сматра да је мало вероватно да су ти пиктограми претходник симбола који данас користимо. (Cock-Starkey 2021) У палеографији се зна да је Аристарх из Самотраке, у другом веку пре нове ере, користио симбол звездице приликом свог уређивања Хомеровог текста, како би обележио она места за која је мислио да су преузета из других извора. Касније је, у трећем веку нове ере, звездицу употребљавао Ориген у свом раду на *Сейшугинији*, како би означио текстове из хебрејских извора. Обе ове употребе звездице служе „као алат за уређивање, да обавесте читаоца да део текста који чита треба читати са опрезом” (Cock-Starkey 2021). У средњем веку звездица је кориштена да се, у процесу преписивања *Библије*, означе текстови из других извора. Потом и као *signe de renvoi* (знак повратка), како би се указало где треба извршити исправку или уметнути текст. Звездица се појављује и као знак изостављања у средњовековним текстовима. Појавом штампарске пресе, звездица је обликована за штампу и од тада се приказује као звезда са пет или шест кракова. Не само уреднички знак, звездица представља и упозорење, „указујући

да је пасус означен звездом праћен фуснотом или белешком са стране” (Cock-Starkey 2021). Често је коришћена наизменично са знаком † – крст, обелиск, обелус или бодеж (од енглеске речи *dagger*) типографски је знак који означава фусноту уколико је звезда више употребљена, а користи се и за означавање смрти (људи) или изумирања (врста или језика).

Управо као текст који треба читати са опрезом, који представља упозорење читаоцу, комеморативни додаток, завршна два пасуса *Романа о Лондону* мењају позицију светла. Док смо у причи пратили путању јунака, могли смо приметити како се крај те путање губи у мраку, који је „био потпун” и у коме јунак нестаје. У кишној јесењој ноћи „није било видно, ни на сто корака” (Црњански 2006: 516).⁸⁴ После реченице да „нико није приметио човека, са тим џаком, који је нестао у зеленило, у мраку” (Црњански 2006: 516), у простору белине уочавамо пиктограм у виду астериска, да би после астериска, као наративна енднота, био описан свет следећег јутра, после ишчезнућа главног јунака. Оно што у ноћи нестанка није било могуће – то да се са места на којем Рјепнин ишчезава „може догледати чак до обале Француске”, јер ноћ није била ведром и „није било видно, ни на сто корака” – омогућава се следећег јутра. Ујутру се, наиме, разведрило, што значи да је постало видно толико да се „може догледати чак до обале Француске”. Међутим, ова угледљивост није спознајна, па у свету приче „нико није питао” оно што би се морало питати проналаском одрешеног и од обале удаљеног чуна, као што ни новине нису чуле оно што би се, као пуцањ после поноћи, морало чути, јер „ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко” (Црњански 2006: 516). Као што, напослетку, ни море није „избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака”, премда би драматично узнемирено море – које је „после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло” – могло да изрази скривену истину. Приповедни коментар на крају романа открива, дакле, како у свету приче нико не пита, нико не чује, ништа се не појављује као траг онога што је нестало. У исто време, приповедач као да зна шта је то требало питати, оно чује он што се није чуло и он осећа да то што је *после* море таласима као грмљавином тукло земљу ипак нешто значи. Али то што се чини да зна, чује и осећа приповедач не претвара у сазнање које би затворило епистемолошки свод романа. У завршној реченици романа појављују се нови знакови светла, јер се поглед подиже ка висини „велике стене, којом се парк завршавао”, одакле је, са светионика, „треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду” (Црњански 2006: 516). Ноћ у последњој реченици није ноћ у којој је јунак нестао. У потпуном мраку „није било видно, ни на сто корака”, па отуда „нико није приметио човека” који нестаје у кишној тмини. У ноћи којом се роман завршава, међутим, видно је то да светлост светионика целе ноћи трепери, а приповедач покушава да догледа даље, у оно што земља, захваљујући светлом трепету, *показује* као звезду. Земља ништа не показује, али у треперењу светла она *као* да показује нешто и стога, у смислу фикционог дискурса, она конфигурише нешто кроз то *као*.

Не чини ли се, међутим, да је у треперавом светлу показивања Земља сама та која светли? Одбијајући хијерархијско уређење свемира, Никола Кузански проблематизује како њено средишње место, тако и недостојни положај који је Земљи наменила традиционална космологија. Како о томе Александар Коире пише у књизи *Од зајвореног свећа до бесконачног свемира*, Кузански је разорио темељно разликовање тамне Земље и сјајног Сунца и установио сличности у њиховој структури. За Николу Кузанског кретање Земље и њен сјај – особито за посматрача са неке друге планете, пошто се „огњени огртач” који је за нас скривен може видети само споља – учинили би Земљу не мање сјајним телом од Сунца, али и подједнако активном у обликовању судбине бића на другим звездама. „Тако би неко ко се налази изван ватрене области (Земље) ову видео као сјајну звезду, као што нама, који се налазимо изван Сунца, оно изгледа веома светло.” (*De docta*

84 Због важности употребе астериска, у овом делу текста цитати ће бити наведени из критичког издања *Романа о Лондону* Милоша Црњанског.

ignorantia, II, 12, P. 104, према Коире 2012: 54) Захваљујући поседовању сопствене светлости, топлоте и утицаја, Земља је „племенита звезда”, „различита од свих других”. Свет кардинала Николе Кузанског, по Коиреу, није више средњовековни космос, већ свет прожет духом ренесансе. Метафоричко уздизање Земље у звезду могло би се, по Хансу Блуменбергу, схватити и као земљизација звезда. Јер, ако су „закони који управљају универзумом хомогени са материјом од које је универзум састављен”, онда би то значило да се „терестричка открића могу пројектовати на ванземаљске појаве” (Blumenberg 2010: 108). Треба прихватити Блуменбергову сугестију да Земља као звезда међу звездама превасходно представља метафизички индекс. Када бисмо, по Кузанском, имали искуство утицаја Земље на друге звезде – а немамо га, јер имамо само искуство потојања у центру – онда бисмо друкчије разумели и сами себе. Наиме, када бисмо превазишли илузију о томе да смо у центру универзума, те да је она „само пасивно под утицајем других звезда и да не врши никакав сопствени утицај”, Земља би, по Кузанском, постала „једна звезда међу осталима” и тиме изгубила „посебне квалитете које би човек могао да односи на себе и свој положај у универзуму” (Blumenberg 2010: 108). У исти мах, када би Земља, као звезда међу звездама, постала космолошки неутрална, то би самом човеку омогућило да јој „подари метафизичку разлику свог присуства”. Управо се у тој разлици – у метафизици човека – налази прекретница у историји људског саморазумевања, јер за Кузанског „човек нема чежњу за било којом другом природом, већ жели само да буде савршен у својој” (Кузански према: Blumenberg 2010: 109). Отуда би метафорологија Николе Кузанског, према Блумберговом увиду, могла да се одреди као негативна, јер „биће човекове метафизичке достојанствености мора научити да функционише без геоцентричне метафорике” која је раније усмеравала његово саморазумевање.

Ако данас човекову свест и слободу, како о томе Ридигер Зафрански пише у књизи *Зло или драма слободе*, објашњавамо „као театар у првом плану, иза кога се наводно скрива стварна стварност великих и малих процеса којима се не може овладати, онда смо исто толико паметни као и раније, када смо говорили: човек мисли, Бог управља” (Zafranski 2005: 224). У *Роману о Лондону* се оно неовладиво иза театра одређује као то што се не може знати. Незнање је заузело позицију апсолутне наткомплексности, коју је некад заузимао Бог који све одређује. Како бисмо ипак били паметнији него раније, морали бисмо – упркос томе што „не познајемо одређење” – „да деламо, као да бисмо сами могли и морали да одредимо свој живот” (Zafranski 2005: 224). А делање значи и полагање права на ризичну слободу. Када се у слободи доживи ризик, када ситуације постану неугодне, јавља се тада – Зафрански се ослања на Канта – и нека врста „дужности према поуздању”. Поуздање је „мала светла кугла усред таме из које се долази и у коју се ступа”, па, опомињући се зла које је учињено, „увек можемо да покушамо да деламо тако, као да су Бог или наша сопствена природа то са нама добро замислили” (Zafranski 2005: 224). У свету *Романа о Лондону* звезде су или супституисане картографским симболима, или минијатуризоване до снежних пахуља, или минерализоване у виду драгог камења, кристалних лобања и бисера, или су митологизоване. Неидентификована звезда на коју се упућује у последњој реченици и речи романа представља и сама виртуелну слику, тропизам. Када јунак ишчезне из приче, ова слика унеколико постаје комеморативна, али у исто време она је и загонетка. Земља која је сагледана као звезда, јунак који се, попут митског Ориона, након смртоносног убода шкорпиона преобразио у сазвезђе, дух литературе који светли својим као да, амблем наративне карте, метанаративна експликација астериска – неки су изрази наших покушаја суочавања са тајном тишине. Звезда на крају *Романа о Лондону* онемогућава просторну оријентацију, недиференцирана је, па се за њу каже нека звезда. Међутим, неодређеност преводи нашу мисао из концепције просторног оријентисања у димензију метафизичког оријентисања. Принц Рјепнин је, читамо на почетку романа, „сада, у Лондону, макар ко” (Црњански 2006: 8). У имену јунака, као и у свету којим се јунак креће, садржан је принцип негације, па када се каже да је „књаз Николај Родионович

Рјепнин, офуцан, усамљен” стајао пред станицом Мил Хил, у дубоком снегу, онда се напомиње и то да: „Нико тог човека, при изласку, није ни погледао. Нико му ни имена у Мил Хилу није знао.” (Црњански 2006: 11) У другом делу романа, након што изгуби новац на коњским тркама, унутрашњи глас јунака пита и одговара: „Зар није више књаз, руски? Којешта! Где? У Лондону? Којешта! У Лондону је нико и ништа. Слава богу! Нико и ништа.” (Црњански 2006: 446) Када у кући Ординског посматра три Наполеонова портрета, који су га гледали „са зида, право у очи”, Рјепнин чује:

„Ја сам велики!
 Ти ниси! Ти си нико и ништа!
A bas la Révolution.
Vive l'Empereur.” (Црњански 2006: 503)

На крају романа, поновимо, нико није приметио човека који нестаје у мраку и нико, сутрадан, није питао о чуну који је био одрешен и неколико стотина јарди удаљен од обале. Потпуну негацију – личности, идентитета, бића, угледљивости, сазнања – завршна реченица романа преокреће у *неко* које светли као звезда. Ова звезда, дакле, остаје *нека*, неодређена, нелокализована. Уколико се помисли да је употреба одричне заменице *нико* у *Роману о Лондону* учестала,⁸⁵ треба приметити да се неодређена заменица *неко* јавља много више – преко осамсто пута. Генерализовање индивидуалности подразумева алијенацију, која доводи, како у књизи *Неко, нико: Есеј о индивидуалности* пише Кенелм Бариц, до ситуација аномије или близу аномије (Burrige 1979). Аномија, међутим, није катастрофа, већ, иако означава стање безакоња, неструктурираности, представља почетак. Покрет у неструктурирано је пут у процес, циклус или вртлог „који се може сажети у формулу: неко → нема никога → неко”, а још краће „неко ⇄ нема никога” (Burrige 1979: 216). Звезда се, дакле, налази на граници наративне структуре и неструктурираности. На том месту, где је крај у исто време и почетак, цео би се *Роман о Лондону* могао сагледати као велика кућа што је *обешена о једну звезду*. Разлика коју чини та једна звезда јесте метафизички индекс, естетски и хумани принос књижевног израза, делање *као да* се све у вези са нама још негде може добро замислити. А роман управо представља место метафоролошког обрта који, попут светла над оним чега више нема – као да још има некога – поправља оријентациону способност душе. Која је тада, као место разлике у односу на мрачну спољашњост и хладну неструктурираност, ипак нешто више него машина.

ИЗВОРИ

- Црњански 2008а: Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, приредио Мило Ломпар, Београд: „Штампар Макарије”, Октоих.
- Црњански 2006: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, приредио Светозар Кољевић у сарадњи са Зораном Мутићем, Ивом Славнићем и Богданом Ракићем, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом; Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- Црњански 20024: Милош Црњански, *Друга књига Сеоба*, пдф издање, преузето септембра 2024.
- Crnjanski 1989a: Miloš Crnjanski, *Roman o Londonu*, prva knjiga, Sarajevo: Svjetlost. (pdf izdanje)
- Crnjanski 1989b: Miloš Crnjanski, *Roman o Londonu*, druga knjiga, Sarajevo: Svjetlost. (pdf izdanje)
- Šekspir 1978: Viljem Šekspir, *Ričard Drugi*, prevod i napomene Živojin Simić i Sima Pandurović, Beograd: BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad.

⁸⁵ У *Роману о Лондону* одрична заменица *нико* (било самостално, било у речима које у себи садрже одрични облик *нико*) појављује се око три стотине пута.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes 1978: Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, Translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, Farrar, Straus and Giroux.
- Başlar 2004: Gaston Başlar, *Zemlja i sanjarije volje: Ogled o imaginaciji materije*, prevela s francuskog Mira Vuković, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Beaumont 2015: Matthew Beaumont, *Nightwalking: A Nocturnal History of London – Chaucer to Dickens*, London, New York: Verso.
- Besse 2021: Jean-Marc Besse, Geographicity. On the Affective Dimensions of Geographical Experience, in: editors Timothy Tambassi and Marcello Tanca, *The Philosophy of Geography*, Springer, 117–127.
- Bryant 2014: Levi R. Bryant, *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*, Edinburg: Edinburg University Press.
- Burridge 1979: Kenelm Burridge, *Someone, No one: An Essay on Individuality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Campion 2019: Nicholas Campion, Astrology in Ancient Greek and Roman Culture, *Oxford Research Encyclopedias Planetary Science*, published online 23 May 2019.
- Cock-Starkey 2021: Claire Cock-Starkey, A Star Is Born: The history of the asterisk, *Laphams's Quarterly*, Monday, June 14, 2021; *Excerpted from* Hyphens & Hashtags*: *The Stories Behind the Symbols on Our Keyboard by Claire Cock-Starkey, published by Bodleian Library Publishing. Copyright © 2021 by Claire Cock-Starkey. Distributed in North America by the University of Chicago Press. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjOtOTxsNyjAxVxVfEDHbPkMccQFnoECCgQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.laphamsquarterly.org%2Froundtable%2Fstar-born&usq=AOvVaw385BVK9v7iNT897k2tY1lY&opi=89978449> Preuzeto 14. 11. 2024.
- Cornish 2000: Alison Cornish, *Reading Dante's Stars*, New Haven and London: Yale University Press.
- Dekker 2013: Elly Dekker, *Illustrating the Phaenomena: Celestial Cartography in Antiquity and the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press.
- Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Светло и профано*, превео с француског Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Елијаде 1999: Мирча Елијаде, *Слике и симболи: огледи о мађијској симболици*, превео с француског Душан Јанић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Eratosthenes and Hyginus 2015: *Constellation Myths: with Aratus's Phaenomena*, A new translation by Robin Hard, Oxford University Press.
- Ferber 1999: Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferdinand 2019: Simon Ferdinand, *Mapping Beyond Measure: Art, Cartography, and the Space of Global Modernity*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Firebrace 2017: William Firebrace, *Star Theatre: The Story of the Planetarium*, London: Reaktion Books.
- Fontenrose 1981: Joseph Fontenrose, *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Грдинић 2013: Никола Грдинић, *О Досићеју Обрадовићу*, Нови Сад: Завод за културу Војводине, Друштво за проучавање XVIII века.
- Grin 2023: Liz Grin, *Jungove studije astrologije: Proricanje, magija i svojstva vremena*, s engleskog preveo Nole Putnik, Beograd: Fedon.
- Huth 2013: John Edward Huth, *The Lost Art of Finding Our Way*, London (England), Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press.
- Јевтић 2024: Јелена Г. Јевтић, *Фолклорни подшексти у иријоведачкој прози Гризорија Божовића*, докторска дисертација, Филозофски факултет у Косовској Митровици.
- Jung 1964: Carl G. Jung, *Man and his Symbols*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Press, Doubleday.
- Kanas 2019: Nick Kanas, *Star Maps: History, Artistry, and Cartography*, Third Edition, Springer, Praxis Publishing.
- Карановић 2010: Зоја Карановић, *Небеска невесџа*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 59–71, у: Јевтић 2024.

- Коире 2012: Александар Коире, *Од зашвореног света до бесконачног свемира*, прево с француског и предговор написао Сретен Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Lakoff and Johnson 2003: George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Marč i Mekevers 1989: Marion Marč i Džoan Mekevers, *Najbolji način da se nauči astrologija*, knjiga II: *Matematičke metode i tehnike tumačenja*, priredila Slavica Živanović, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Милошевић Ђорђевић 1999: Нада Милошевић Ђорђевић, *Српска народна лирика*, избор и пропратни текстови Нада Милошевић Ђорђевић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, у: Сувајдић 2024.
- McCarty 2020: Dennis D. McCarthy, Reference Systems, in: editors P. Kenneth Seidelmann and Catherine Y. Hohenkerk, *The History of Celestial Navigation: Rise of the Royal Observatory and Nautical Almanacs*, Springer, 241–262.
- Oberžan 2024: Dubravka Oberžan, Umetnost u fiksnim zvezdama, tekst preuzet sa interneta.
- Пухвел 2010: Јан Пухвел, *Упоредна митологија*, превела с енглеског Јелена Лома, српско издање приредио Александар Лома, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Prete 2017: Antonio Prete, Leopardi. Frammenti di una cosmologia poetica, *Doppiozero*. <https://www.doppiozero.com/leopardi-frammenti-di-una-cosmologia-poetica>. 27. avgust 2024.
- Prete 2019: Antonio Prete, *La poeisa del vivente: Leopardi con noi*, Bollati Boringhieri, 2019.
- Ryan, Foote and Azaryahu 2016: Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu, *Narrating space / spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*, Columbus: The Ohio State University Press.
- Sloterdijk 2015. Peter Sloterdijk, *Sfere: makrosferologija*, tom 2 *Globusi*, s nemačkog прево Božidar Zec, Beograd: Fedon.
- Сувајдић 2024: Бошко Сувајдић, О митолошким лирским народним песмама, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiKzOPJzImKAxXeB9sEHcQwBO4QFnoECBYQAQ&url=https%3A%2F%2Fpdfcoffee.com%2Fdownload%2F--15070-pdf-free.html&usg=AOvVaw0Hk_SWL_Qcy-20cbhYBlRb&opi=89978449. Преузето 22. септембра 2024.
- Теодосију, Маниманис и др. 2009: Ефстратије Теодосију, Василије Н. Маниманис, Сеа Гојет, Милан С. Димитријевић, Мосхофорос, Кривофорос, Ихтис: сазвежђа, митологија и уметност, Зборник радова са конференције *Развој астрономије код Срба V* (Београд, 18–22. април 2008), ур. М. С. Димитријевић, Београд: Астролошко друштво „Руђер Бошковић”, бр. 8, 437–449.
- Теодосију, Маниманис и др. 2012: Ефстратије Теодосију, Василије Н. Маниманис, Петрос Мандракис, Милан С. Димитријевић, Астрономија и сазвежђа у Хомеровој *Илијади* и *Одисеји*, *Зборник Маџице српске за класичне студије*, св. 14, 29–47.
- The Book of Symbols* 2010: *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*, editor-in-chief Ami Ronnberg, editor Kathleen Martin, Taschen.
- „The History of Black Pearls” 2021: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiT8J21zdeIAxVhevEDHU1tE2QQFnoECCwQAQ&url=https%3A%2F%2Fblog.windstarcruises.com%2Fhistory-of-black-pearls%2F&usg=AOvVaw3F3fZXcVu6c0B1vKUmBqBf&opi=89978449> Датум преузимања: 22. септембар 2024.
- Thrower 2008: Norman J. W. Thrower, *Maps & Civilization: Cartography in Culture and Society*, Third Edition, Chicago and London: The University of Chicago Press.

ORIENTATIONAL ASTROPOETICS IN MILOŠ CRNJANSKI'S A NOVEL OF LONDON

Summary

Noticing that in *A Novel of London* by Miloš Crnjanski, published in 1971, there is mention of *crazy astronomical books*, we sought to examine the metaphorical and associative capacity of stars as symbols of orientation in the narrative world. To shape an orientation-focused astropoetics, it was first necessary to illuminate the assumptions of narrative cartography and onto-cartography. Onto-cartography recognizes the symbolic structure of our knowledge about the world as an ecology of loosely interconnected machines linked to other machines, without a central governing principle. We identified the image of the planetarium as the primary example of a discursive machine (and a machine of discourse) that concentrates astral figures and associations in Crnjanski's novel. Ancient, premodern maps of the starry sky serve as conceptual tools for interpretation, enabling the creation of ephemerides – tables that present astronomical positions from which astrological meanings can be

derived. Gaston Bachelard's mineral cosmology helped us discern the metaphorical derivatives of stars in the novel, represented as gemstones, pearls, rain, and a crystal skull. Following Mircea Eliade's insights, we aimed to highlight aspects of a possible cosmopolitanism, and thanks to Matthew Beaumont's research on nocturnal walking and the nighttime history of London, we identified a noctivagational horizon in Crnjanski's novel. All these considerations laid the groundwork to discuss stellar mapping as a dimension where the civilizational skill of orientation manifests. Observing stars as metaphors of orientation contributes to discerning differences among literary works from various eras and understanding the protagonist's journey as their narrative fate (and, simultaneously, as the ontological expression of an epoch). Through the phenomenon of infinite movement and wandering, one arrives at the hypogeum – an inverted, infernal representation of stars and the sky as plastified constructs. We also paid attention to the conclusion of *A Novel of London*: the appearance of a pictogram in the form of an asterisk and the figure of a star as the final word in the book. Considering the complexity of the astral symbolism in this work – especially the breadth of theoretical material on astronomy, cultural astronomy, astrology, and particularly astropoetics – we adopted a primary perspective: stars as symbols of orientation. Other ideas related to stars were articulated as contributions to this central line of inquiry.

Keywords: stars, astropoetics, orientation, cartography, planetarium, ephemerides, city, night, asterisk

Časlav V. Nikolić