

Часлав В. Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
ORCID 0009-0007-9682-7043

СТИГМАТОЛОГИЈА: ЦРТА КАО ИНТЕРПУНКЦИЈСКИ ЗНАК У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

У раду се представљају нека од новијих теоријских сазнања о функцијама интерпункције у књижевном тексту. Имајући у виду да је одабрани истраживачки корпус – прозни дискурс Милоша Црњанског – већ обрађен у контексту специфичне употребе запета као једног од средстава изграђивања ауторске поетике овог аутора, овим истраживањем желели смо да скренемо пажњу на други, за прозни исказ Црњанског такође карактеристични знак: на дугу одмакнуту црту. Њено изразито присуство у романима Црњанског после Другог светског рата сведочи о потреби писца да црта као знак такође добије поетичку функцију. Усредсредивши се на неколико примера из *Романа о Лондону*, настојали смо да предложимо једно читање не само онога што између црта, у простору белине, пише као текст, него и онога што у цртама самим, као у знаковима који ћуте, постоји као немо изложено значење, које се, у сусрету са поетиком Црњанског, не сме превидети.

Кључне речи: стигматологија, интерпункција, црта, ударац, прекид, рез, ожиљак, изговарање, немо, апосиопеза.

Када је Виктор Иго упитао свог издавача о томе како иде продаја *Јадника*,
у телеграму му је послао само једно „?”,
а добио је одговор: „!”
(в. Сенди 2018: 5)

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

2 Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2026. години број: 451-03-34/2026-03/ 200198.).

Интерпункција: кошмар

У западној штампаној култури интерпункцијски знакови препознати су као инструменти који у текстове уносе афективност и емоцију. Но, много више од тога, интерпункцијски знакови – противно уобичајеном мишљењу о њима – суштински одређују и начине на који се у историји литературе конституише субјект. Тезу о конституционалној важности интерпункције за фикциони субјективитет изложио је Петер Сенди (Peter Szendy) у књизи *О стигматологији: интерпункција као искуство* (*Of Stigmatology: Punctuation as Experience*), упућујући читаоце своје студије на пример кратке приче „Узвичник” Антона Павловича Чехова. Посреди је, како у поднаслову пише, „Божићна прича”, чији јунак Јефим Фомич Перекладин, чиновник, секретар у колегијуму, одлази на спавање мрзовољан, љут, увређен, јер се вратио из гостију, где је на рачун ниског образовања чиновника „било речено много непријатних и увредљивих ствари”. Као неко на високом положају у администрацији, Перекладин је у друштву упитан какво је образовање стекао да би такав положај заслужио. Одговарајући да чиновницима „образовање и не треба”, Перекладин изражава уверење о придржавању правила у писању као о ономе што је довољно: „Пиши правилно, и то је све...” (Чехов 1974: 44). Четрдесет година увежбавајући правилно писање, а у оквиру тога и исправну употребу интерпункције, Перекладин је био повређен коментаром једног младића да „навика није исто што и образовање”, те да није довољно умети правилно писати знакове интерпункције: „Треба свесно стављати! Кад ставите зарез, треба да сте свесни зашто сте га ставили... да! А тај ваш несвесни, рефлексивни правопис ни паре не вреди. То је механична радња и ништа више” (Чехов 1974: 44). Припремајући се, нешто касније, у току Бадње вечери, за спавање, Перекладин се био „сав претворио у негодовање и бес” због приговора да четрдесет година пише несвесно, рефлексно и механички. Успављујући се, он је у мислима понављао „Ја знам ... разумем” и „Нећу ставити две тачке тамо где треба зарез, дакле свестан сам, разумем” (Чехов 1974: 44). А онда наједном, док је тонуо у сан, пред затвореним очима чиновника, „кроз гомилу тамних облака који су се смешили, као метеор пролете пламени зарез. За њим други, трећи, и ускоро се цео безгранични тамни фон, који се пружио у његовој уобразиљи, прекри густим гомилама летећих зареза...” (Чехов 1974: 44–45). У сну Перекладин понавља како одлично разуме природу запета и место на којем оне треба да се нађу:

’Ја их одлично разумем... Свакоме ћу наћи место, ако хоћеш... и... и свесно, а не отприлике... Испитај ме и видећеш... Зареzi се стављају на разним местима, где треба и где не треба. Што је акт замршенији, утолико треба више зареза. Они се стављају испред ’који’ и испред ’што’. Ако се у акту набрајају чиновници, њих треба зарезима одвајати... Знам!’ (Чехов 1974: 45)

Након што су се златне запете заковитлале и склониле у страну, на њихово место долетеле су пламене тачке:

’А тачка се на крају акта ставља... Где је потребно направити дужу паузу и погледати слушаоце, ту такође тачка. После свих дугачких пасуса треба тачка, да секретару када буде читао не би понестало пљувачке. И нигде више се тачка не ставља...’ (Чехов 1974: 45)

У Перекладинов сан изнова улећу запете, мешају се с тачкама, ковитлају се и јунак онда види цео скуп знакова – запете, тачке запете и двотачке:

’И то знам...’ мисли он. ’Где је зарез мало, а тачка много, ту треба ставити тачку и зарез. Испред ’али’ и ’дакле’ увек стављам тачку и зарез... Е, а две тачке? Две тачке се стављају после речи ’одлучено је’, ’решено је’... (Чехов 1974: 45)

Након што су се тачке запете и двотачке угасиле, из облака искачу знакови питања, који поигравају у ритму канкана:

Чудног ми чуда: знак питања! Та да их је хиљада, свима бих место нашао. Они се увек стављају када се нешто потражује или, рецимо, кад треба наћи нешто што се односи на акт: ’Где је приписан остатак износа за ту и ту годину?’ – или: ’Да ли Полицијска управа сматра могућим да се нађе дотична Иванова и остало?’... (Чехов 1974: 45)

Као да потврђују ониричку самопроцену субјекта, упитници су потврдно заклимали „својим кукама”, након чега су се моментално, као по некој команди, издужили у узвичнике:

’Хм!... Овај знак интерпункције се у писмима често ставља. ’Милостиви господару мој!’ или ’Ваша преузвишености, оче и добротинитељу!...’ А у актима када?

Узвичници се још више протегнуше и у очекивању се зауставише...

’У актима се они стављају када... овај... онај... кад оно беше? Хм! У ствари, кад се у актима они стављају? Чекај... да се сетим... Хм!...’ (Чехов 1974: 45)

Отворивши очи, Перекладин се окреће на другу страну, па пре него је успео поново да затвори очи, на тамној основи његове свести изнова се појављују узвичници:

’Ђаво да их носи... Па кад их треба стављати? помисли он покушавајући да истера из своје уобразиље незване госте. Зар је могуће да сам заборавио? Или сам заборавио, или... или их никад нисам ни стављао...’ (Чехов 1974: 45)

Присећајући се свих аката које је написао током четрдесет година дугог службовања, Перекладин није могао да се сети ни једног употребљеног узвичника:

’Ђаво ће га знати шта је ово...’ помисли он. ’Сутра треба устати за јутрење, а мени ова ђавоља работа не излази из главе... Фуј! Али... кад се он ставља? Ево ти сад навика! Ето ти сад та, извежбана рука! За четрдесет година ни једног узвичника! А?’

Перекладин се прекрсти и затвори очи, али их истог часа отвори; на тамној основи још увек је стајао велики знак... (Чехов 1974: 45)

Након што је упитао своју супругу – која се, како сама каже, школовала у пансионату и која целу граматику зна напамет – може ли му рећи када се у актима ставља знак узвика, Перекладин ће чути да се тај знак пише при обраћању, узвицима и у приликама када се изражавају одушевљење, негодовање, радост, гнев и друга осећања:

’А тако...’ – помисли Перекладин. ’Одушевљење, негодовање, радост, гнев и друга осећања...’

Секретар у колегијуму се замисли... Четрдесет година је писао акта, написао их је на хиљаде, десетине хиљада, али се није сећао ни једно ретка који би изражавао одушевљење, негодовање или нешто томе слично...

’И остала осећања...’ мислио је он. ’Па зар су у актима потребна осећања? Њих и безосећајан може да пише...’ (Чехов 1974: 45)

Премда је соба била утопљена, Перекладину је било „хладно, неудобно, баш као да се разболео од тифуса”, глава га је болела, а чело му се било оросило хладним знојем. Унутрашња визија интерпункцијских знакова излази из субјекта и трансформише простор у коме се он налази. Тако је не више пред затвореним очима, већ управо испред њега, у соби, стајао узвичник и подругљиво му намигивао:

’Машина за писање! Машина!’ – шапутало је привиђење дувајући на чиновника сувим, хладним ваздухом. – ’Дрво једно безосећајно!’

Чиновник се покри ћебетом, али и под покривачем је видео привиђење; приљуби се лицем уз женино раме, али и иза рамена је штрчало то исто... Целе ноћи се мучио јадни Перекладин, али ни преко дана га није оставило његово привиђење. Свуда га је виђао: у чизмама које је обувао, у шољици с чајем, у ордену Станислава... (Чехов 1974: 45–46)

Мислећи о вези између интерпункције и осећања, постављајући себе као предмет проблематизовања, Перекладин признаје да у његовом четрдесетогодишњем писању није било никакве осећајности. Пошавши на дан Божића да претпостављенима честита празник, он се пита „а зар се то с осећањима ради?“, након чега рефлексивна помера субјекта до тачке ироничне самоспознаје: „... Машина за честитање...” (Чехов 1974: 46). На улици, позвавши кочијаша, јунаку се чини да му уместо кочијаша прилази узвичник. У начелниковој соби за пријем уместо вратара Перекладин је изнова угледао узвичник, као што му је и „држаља с пером” такође „изгледала као узвичник”. Умочивши перо у мастило, јунак се потписао:

’Секретар у колегијуму Јефим Перекладин!!!’

И док је стављао та три знака, он се одушевљавао, негодовао, радовао се и киптео од гнева.

– Ето ти сад! Ето ти сад! – мрмљао је он притискајући пером.

Пламени знак, коначно задовољан, нестаде (Чехов 1974: 46).

Премда се најчешће сврстава у ред комичних прича, обрти и детаљи у Чеховљевој наративи нису смешни. Ипак, Чеховљево „Божићну причу” треба схватити озбиљно. У овој „наизглед лаганој и фантастичној причици” у питању је, сматра Сенди (2018: 7), „ништа мање него питање самог субјекта: ’Ја.’. На први поглед, није извесно ко кога или ко шта пунктуира. Сенди доводи у питање помисао да је Перекладин „тај који пунктуира реченице, службена документа, чак и свој потпис”, сматрајући да су знакови „ти који одлучују у њему и о њему, упркос њему” (Сенди 2018: 8). Несрећни чиновник нема никакву власт над интерпункцијским знаковима, већ они дефинишу његове радње, управљају динамиком спавања и буђења, преиначавају његову стварност. Према томе, Перекладин не пунктуира, већ је он „тај који је пунктуиран” и који можда није ништа друго „до ефекат тих пунктуација које га прожимају, обликују, терају да делује” (Сенди 2018: 8). Три знака узвика које Перекладин ставља на крај

свог потписа скраћена су формула за немогућност субјекта да се подудари са самим собом, да се учврсти у себи како би могао да каже *ја*. Како би то *ја* било оно што јесте, примећује Сенди, није довољан један узвичник. „Овај знак мора бити још једном пунктуиран; његова пунктуација мора бити додатно пунктуирана, како би се било сигурно да то 'ја', тако ушивено и приковано за себе, више не одлута у занос својих халуцинација, већ да је заиста заустављено, усидрено негде” (Сенди 2018: 9). Понављање тачке закопчавања *ја* за себе Сенди означава као Перекладинов парадокс: субјект не може да каже *ја* самом себи осим тако што ће понављати и умножавати оно што треба да утихне. Понављају се и умножавају они узвичници који ме „раздвајају од мене самог и воде ме негде другде, ван мене самог, упркос мени” (Сенди 2018: 9). Потписати се значи пунктуирати „афирмацију себе инструментом сопственог губитка”. Логика интерпункције је уистину парадоксална. Њено систолно и дијастолно кретање, њена перманентна дисконтракција, можда су сам „ритам пунктуације, пунктуирајућа пулсација пунктуација” (Сенди 2018: 9).

Стигматологија: punctuation

Опекотина на кожи, ожиљак, рез или шав нека су врста нашег минијатурног двојника који пажњу субјекта усмерава на пуноћу чисте сензације. То је ударац у лице који нас, као у филмском кадру, враћа из одсутности у живот.³ Искуство „не само да оставља своје трагове или стигмате у телу, већ мора, да би се заиста утиснуло, бити удвостручено ударцем који га обележава” (Сенди 2018: 3). Не само место сусрета искуства с причом, чињенице с фикцијом, ожиљци и поимање њиховог настанка вероватно су „један од најстаријих мотива људског приповедања” (Мелансон 2009). Само излечење оставља ожиљке. За Франца Кафку, рана је естетски идеал. Феноменолошки повратак стварима увек је „делимично успешан и делимично неуспешан (нпр. ожиљкаст)”, јер су „унутрашње и спољашње увек међусобно уплетени и контаминирани” (Рејнолдс 2007: 145). У текстовима Жила Делеза, како о томе пише Џек Рејнолдс, појављује се метафора ране и ожиљка, па се радови овог аутора могу разумети као филозофија ране, а филозофија ране као филозофија догађаја. Наиме, ране и ожиљци код Делеза нису просторне категорије, већ аспекти времена: цезура, прекид

3 Изненадни ударац на филму увек као да значи: „Ово је најважнији тренутак твог живота, а ти си негде одсутан и пропушташ га” (*Борилачки клуб*).

и рез у времену. Када Делез ожиљке поистовећује са догађајима, за њега је та рана „и временска и трансцендентална, а не емпиријски догађај који се једноставно десио” (Рејнолдс 2007: 145). Догађај за Делеза никада није присутан, јер је он „увек оно што се већ догодило или оно што тек треба да се догоди”, па отуда не постоји могућност излечења или превазилажења „те трансценденталне временске ране, тј. будућности која непрестано тек долази, чистог прошлог које никада није било” (Рејнолдс 2007: 145).

Приповедачи на различите начине – између осталог, и употребом интерпункцијских знакова – ударају сами себе, стварајући ожиљке и покушавајући да, посредством ожиљака, створе утисак подударности дискурса са доживљајима о којима саопштавају. Нарација жели да за себе *прикује* сензацију, да *закачи* за себе оно што је проживљено, „да покуша да буде субјект који би могао да каже: „Осећам, дакле јесам” (Сенди 2018: 4). Интерпункција је двоструки ударац, бљесак или шамар који упућује на оно што се у наративи догађа и на тај начин омогућава да прича и приповедач забележе одређено искуство. У смисаоном досегу термина *пунктуација* Петер Сенди препознаје структурну аналогију између знакова интерпункције, ударца и фотографског бљеска. Сенди не пише *punctuation* (што би била пунктуација у ужем смислу), већ игром речи долази до појма *punchuation* (што би била „ударпунктуација”).⁴ У неологизму се спајају реч *punch* (ударац, снажан ефекат) и реч *punctuations*, чиме Сенди истиче карактер интерпункције као ударца или прекида у говору и тексту. Интерпункција стога није само графичка конвенција, граматички, стилски или нормативни додатак тексту, већ је она ударац, рез, интервенција која мења ток дискурса, ожиљак који сведочи о тој промени. Мишљењу о интерпункцији као о ударцу, шамару, бљеску, ожиљку Сенди додељује име *стигматологија*. Посреди је стара и ретка реч, нађена на „прашњавим страницама древних списа”. У њој чујемо, с једне стране, старогрчке називе за „интерпункцијски знак код граматичара, еквиваленте латинског *punctum: stigma* или *stigmē*, изведене од глагола *stizein*”, док, с друге стране, морамо ослушнути и додатни смисао овог глагола, „који значи убости, истетовирати, обележити отиском, па чак и начинити подливе или прекрити модрицама” (исто.). Отуда је *stizomenos* онај који је сав прекривен модрицама, ожиљцима. Концепт интерпункције, према

4 Тако постоји аналогија између запете и левог директа, као и између наводника и фото-бљеска, на основу које Сенди покушава да изложи структурну сродност између графичке пункције и ударања.

Сендију, треба схватити мање ограниченим него што се то у теорији уобичајено чини. Интерпункција излива саму себе „на све стране”, па уз интерпункцију реченица постоји и интерпункција странице или целог дела, која обухвата како „унутрашњи простор саме речи”, тако и празнине и прекиде између поглавља. Тешко је стога, сматра Сенди, одлучити где се интерпункција у строгом смислу завршава, а где почиње њена метафоричка употреба. У 18. веку о уметности обликовања вртова и пејзажа говорило се у терминима тачака и запета, као што је и медицинска пракса аускултације – ослушкивања шума који се стварају у организму – замишљена „у терминима интерпункције или тачкасте перкусије” (исто, 5.). Чин гледања, како је о томе говорио Волтер Мерч, најпознатији монтажер у филмовима Френсиса Форда Кополе, одвија се као ритмичко, фразирајуће скандирање трептајем ока: „’Ми трепћемо да бисмо раздвојили и пунктуирали’, примећује он, да би закључио: ’морамо учинити визуелну стварност дисконтинуираном, иначе би опажена стварност личила на готово неразумљив низ слова без размака између речи или интерпункције’” (исто.). Када се уз помоћ знакова интерпункције представе бизнисмен са краватом :-) </////> или вампирски оштри очњаци ^, . . . , ^, интерпункција се трансформише у пиктографију, па тако у роману *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна, она „постаје цртеж, кристализује се, усправља и монументализује у слику” (исто, 6.).

Рез: црта у књижевности

Интерпункција је, како тумачећи роман *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна то види Петер Сенди, „полигон са препрекама”. Историју интерпункцијских знакова, од средњег века до данас, обележавају сугестивне формулације и метафоре. Настојећи да систематизује дотадашње проучавање интерпункције, Касиодор је у 6. веку пунктуацијске знакове упоредио са „путевима којима значења могу кренути”, док је у 20. веку Теодор Адорно о интерпункцијским знаковима говорио као о саобраћајним сигнаlima: „’Узвичници су црвени’, пише он, ’две тачке су зелене, црте заустављају’” (Сенди 2018: 14; Адорно 2019). Према увидима Петера Сендија, Лоренс Стерн у својим текстовима користи интерпункцију на начин који „остаје ненадмашан у књижевности, и пре и после њега”. Стерн, наиме:

умножава и поново умножава знакове [тачке] свих врста (тачке у ужем смислу, али и црте различитих дужина, звездице, празне или црне странице...)⁵, као да је за њега најважније било



зауостављање, прекид, па чак [...] и прекид прекида, у бесконачној и бескрајно инсценираној потрази за оним што би најзад могло да причврсти текст за њему приковани предмет (Сенди 2018: 18–19).

За разлику од запета, тачака, тачака запета и осталих знакова, црта у књижевности – у овом раду говоримо о знаку који се у норми стандардног српског језика назива одмакнута црта – како се може учинити, не подлеже строгим (или ма каквим) правилима.⁶ Стернов *Трисџрам Шенди* одраз је тежње да се аутобиографија усидри, да досегне своју тачку закопчавања. Интерпункција цртама у овом роману представља „својеврсне тачке

5 У роману *Трисџрам Шенди*, као најмонументалнија од свих интерпункција, појављује се двострука црна страница која обележава смрт пастора Јорика на крају дванаестог поглавља првог тома: „Ова страница је погребни споменик где видимо једну тачку, надувену или увећану у својој црини, до мере да преплављује димензије саме странице која је садржи: тачку која постаје права стела, надгробни камен који, поред жалости за ликом, овде уписује и обележава смртни карактер све интерпункције, њену апсолутну вредност као тачке на крају [point final]” (Сенди 2018: 27).

6 Како на то указује правопис српског језика, црта у реченици „нема обавезну примену”, па она „најчешће може заменити запету, уместо које се пише тамо где је потребан изразитији знак одвајања или наглашавања, као и тамо где је потребно да се избегне нагомилавање запета. С таквом службом црта може заменити и заграду [()]. Такође, црта се може употребити и да замени интерпункцијски знак две тачке [:]. Најзад, употребљава се, у приповедачком тексту, и уместо интерпункцијског знака наводници [„”]” (Пешикан, Јерковић и Пижурица 2010: 122).

развучене у започињућу линију”, што истовремено означава „прекид тока писања или читања и позив да се настави” (Сенди 2018: 20). Црта развлачи реченицу наративног текста, која је еластична и растегнута до тачке пуцања, па иако прати континуитет исказа, свака црта је потенцијални рез,⁷ јер је „на ивици” да пресеке реченицу. Свака црта је, дакле, руб, ивица на којој се исказ драматично проверава у могућности да се настави и у могућности да се прекине. Отуда црта, с једне стране, омогућава да се реченица настави, допуни, разгранана, да постане смисаоно вишеспратна и референцијално вишесмерна, док, с друге стране, она је место реза, које наводи читаоца да застане, јер оно што следи може променити смисаони ток реченичног периода. Учесталост употребе црта у роману *Тристрам Шенди* показује да само писање може бити устројено тако да „приања за живот”⁸. Текст се наставља „у трзајима и прекидима”, а свака црта може бити коначни прекид реченице, чије ненастављање „пада као гиљотина која у исто време и потписује смртну пресуду умирућем” (исто, 24.). По свом графичком карактеру црта би требало да одражава идеалну праву и директну линију, а ипак Стерново приповедање се одвија у дигресијама и скретањима, празнинама и рупама, да је линија његове наратије – испрекидана, крива, замршена. Роман *Тристрам Шенди* један је од преломних догађаја у историји књижевности, али га је могуће препознати и као најважнији моменат у повести књижевне интерпункције, јер ту сваки знак⁹ функционише као „простор могућег подизања погребног споменика” (исто, 28.).

Дугом цртом Едгар Алан По је означавао „хистеријско стање приповедача”, што је узроковало „сличан осећај грчевитог ужаса код читаоца” (Кларк Мичел 2020: 43). Више него било који аутор пре њега, Хенри Џејмс је, како Ли Кларк Мичел о томе пише, препознао разноврсне могућности дуге црте. Ослањао се на претходнике који су хоризонтални знак користили за емоционално удвајање, интелектуално преиспитивање и наглашавање дигресија, али ју је функционално обогатио, те је дуга црта постала препознатљив израз Џејмсове интерпункције. У његовом првом интервјуу из 1881. године новинар је упитао писца „да ли одређене речи које је управо употребио треба да буду праћене цртом, а онда смело додао: ’Нисте

7 Нека врста (псеудо)кастрације текста.

8 Нпр. цртама испрекидане реченице одговарају „откуцавању срца док се ближи исцрпљености” (Сенди 2018: 24).

9 Било да је реч о тачка запети, црти, празној, црној или мермерној страници, о увученом реду или новом наслову поглавља (в. Сенди 2018: 28–29).

ли ви, господине Џејмс, познати по употреби црта?” (исто, 44.). Црта је у основи Џејмсове стилске револуције. У његовом роману *Амбасадори* Марк Борен избројао је 2325 црта. (в. исто, 52.). Управо дугом цртом Џејмс човекову свест, вишеструку, неодлучну, преплетену различитим наносима и испрекидану, може синтаксички да представи на одговарајући начин. Црта одражава, за Џејмсову литературу веома привлачну, драму психолошког колебања, чији пејзажи одражавају искривљену тектонику вербалних плоча. У таквом психолошком пејзажу процес мишљења „одолева праволинијском развоју” и „изгледа као да је прекинут”, слике се наслојавају и идеје гомилају једна преко друге (исто, 44.).¹⁰ Црта сигнализира „потребу за наглим заустављањем, за застанком у стилу наглог окрета, за разматрањем привлачности могућих дигресија у самом представљању дигресије” (исто.). Црта истовремено показује оно напред и оно назад, она је повратак на неки пређашњи тренутак или стање, као што у том истом гесту садржи настојање да се нешто започне поново. У ишчекивању нових могућности, Џејмсова наратија и њене дуге црте „отеловљују једну хамлетовску колебљивост, често преиспитујући оно што се догодило и оно што је могло да се догоди уместо тога, све у циљу истраживања могућности које превазилазе оно што прича открива као чињеницу” (исто, 44–45). Црта је за Хенрија Џејмса била важна компонента интелектуалног механизма да се утисци преведу у симболички облик. Већ у његовим првим оригиналним рукописима уочава се шема свеприсутних линија, којима су странице биле прошаране и тако одразиле прве обрасце његових књижевних конфигурација. Примећено је да „Џејмс перципира наратију као подједнако графичку колико и симболичку форму” (исто, 46). Истовременост повратка назад и скока напред може нас подсетити на некога ко мисли док говори, чиме се искуство читања испуњава несигурношћу, а каткад и конфузијом. Када се наративна секвенца испуни дугим цртама, она одражава поступак текстуалне самокорекције, пре свега у виду накнадног додавања детаља.

Посредством дуге црте, како је то у свом есеју о интерпункцијским знаковима видео Теодор Адорно, мисао постаје свесна свог фрагментарног карактера. У ери прогресивног распада језика црта испуњава своју функцију, раздвајајући ствари које симулирају везу (Адорно 2019:

10 Црте су за Џејмса интерпункцијски знак изразите врлине, јер имају снагу оживљавања и могућност погађања одговарајуће ноте, „са благошћу која превазилази и запету и тачку запету” (Кларк Мичел 52).

138).¹¹ Осетљивост и вештина писаца у домену интерпункције огледа се у начину на који они поступају са парентетичким материјалом. Тако ће, према Адорну, опрезан писац парентетички садржај ставити између црта, а не између обних заграда, јер заграде „избацују парентезу из реченице” и стварају смисаоне „енклаве” – а у структури добре прозе ништа не би требало да се покаже као сувишно. Употреба заграде знак је да се аутор имплицитно одриче интегритета језичке форме. С друге стране, црте задржавају парентетички материјал у хоризонту реченице, обезбеђујући ономе што су обележиле истовремено квалитет повезаности и квалитет одвојености. Марсел Пруст, међутим, није оклевао да користи заграде уместо црта, највероватније зато „што је у дугим периодима његових реченица парентетички материјал постајао толико дуг да би његова обимност поништила црте”. Заграде представљају „чвршће бране” тамо где би цео реченични период могао бити поплавлjen и где би био подстакнут хаос из ког је сваки од тих периода изведен. (в. Адорно 2019: 141).

У својим књигама *Даблинци* и *Поршреџ уметника у младости* Џемс Џојс је дугу црту користио у трострукој функцији: као замену за наводнике, када црта означава границу говора; као знак завршетка реченице; као „знак суспензије, изражавајући оклевање и продужавајући говор у будућност непознатог трајања” (Бонапфел 2014: 81). Када се нараторов коментар постави између дијалога двоје говорника, обележеног дугим цртама, то већ и визуелно „замућује границе између наратора и ликова, и тако умањује сваку јасну разлику између почетка и краја говора”, као што, даље, води томе да се „границе између унутрашње мисли, спољашњег говора, приповедања и описа стапају једна у другу, чинећи нејасним однос ликова према приповеданом свету” (Бонапфел 2014: 82). Када се у приповедању Милоша Црњанског то што неко, попут јунака, виче и то што неко, попут приповедача, може да чује, нађу у истом простору између црта, ствара се „утисак као да неки мета-наратор обухвата оба облика говора” (Бонапфел 2014: 82). Дијалог у *Даблинцима* 1914. године штампан је тако да га обележавају наводници, па је употреба црта у роману *Поршреџ уметника у младости* била изненађење, што је критичар Х. Џ. Велс (1970: 87, према Бонапфел 2014: 83) упоредио са непријатним телесним осећајем: „већина разговора заслепљујуће трепери између ових

11 Само особа која може схватити целину може разумети цезуре које уноси дуга црта, док је за особу „која не може истински схватити било шта као целину, неподношљиво све што наговештава распад или прекид” (Адорно 2019: 138).

црта; човек има исти трзајни осећај као када би га нешто ошинуло, какав је имао у раним биоскопским представама”. У уводном делу својих *Маргина* Жак Дерида користи дугу црту у функцији *тимпанизације* филозофије. Појам *тимпанизовања* долази од грчке речи *timpanon*, „бубањ”, на основу које се ствара и глагол *timpanizein* – ударати у бубањ. Тимпанизовати тако најпре значи „јавно критиковати или исмевати, што се у прошлости чинило праћењем правних одлука и пресуда бубњањем” (Сенди 2018: 51). Тимпанизовати надаље значи „замарати, мучити, узнемиравати заглашћивањем”, а најпосле значи и „надувати или надимати стомак, затежући га унутрашњим притиском ваздуха, као кожу тимпана” (исто.). Сва ова значења садржи Деридина дуга црта. Када тимпанизује филозофију, Дерида не само да је јавно напада већ је он и ослушкује или перкусира, како би у одговору, налик Ничеу, чуо „’онај добро познати шупљи тон који сведочи о надувеним утробама” (исто.). Механизам уха Дерида повезује са оним што је најтише у типографији – „с пригушеним ударима онога што остаје нечујно” (исто, 52.).

Викајни немо: црта у Роману о Лондону Милоша Црњанског

Као што је познато, приповедање Милоша Црњанског одликује, између осталог, фреквентна и неконвенционална употреба запета, што, како су то и сам писац у интервјуима и тумачи његовог дела показали, представља стратегију утемељивања модерне поетичке индивидуалности. У романима *Дневник о Чарнојевићу*, из 1921. године, и *Сеобе*, из 1929. године, црте које норма српског језика назива одмакнуте¹² јесу присутне, али је њихов број скроман: нешто преко педесет карактера по књизи. Међутим, у роману *Друга књига Сеоба*, објављеном 1962. године, број црта са белинама на њеним странама прелази 1700 карактера. У роману *Код Хијерборејаца* из 1966. године број црта доследно одражава поетику експанзивног увећања: преко 1800 јединица.¹³ А у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, објављеном 1971. године, број црта раздвојног карактера још је већи, сасвим близу

12 Правопис српског језика указује на то да се интерпункцијски знак црта појављује „у два облика: као (а) *одмакнућа црта* (са белинама на обе стране) и као (б) *примакнућа црта* (без белина на њеним странама). Први облик је раздвојног карактера, а други облик је везног карактера” (Пешикан, Јерковић и Пижурица 2010: 122). У овом раду предмет наше истраживачке пажње јесте одмакнута црта.

13 Посреди је 880 у првој књизи романа и 924 у другој књизи романа *Код Хијерборејаца*.

шендијевске две и по хиљаде карактера: 2407 карактера.¹⁴ Разлика у обиму међуратних романа и књига објављених после Другог светског рата јесте очита и нисмо је занемарили. Ипак, упадљиво умножавање црта у романима *Друџа књиџа Сеоба*, *Код Хиперборејаца* и *Роман о Лондону* захтева пажњу која би саопштила постоји ли поетички важна последица таквог умногостручавања. Када се на првој страници *Романа о Лондону* – што ћемо у овом раду представити само као узорак обимне грађе трију романа – наша пажња задржи на цртама, није тешко приметити како се оне појављују у сагласју са неком променом коју треба обзнанити, чути, доживети у пуноћи њеног далекосежног дејства.¹⁵ А та промена је, како прва употребљена црта показује, таква да се за мисао о судбини модерног човека везује реч *никада*, написана, као неуклоњиви траг губитка, два пута: „Никада, – *њикагда*” (Црњански 2004: 9). Реч је о бесповратном силажењу, којим српска књижевност, од пада у живот у Дисовој *Тамници*, Софкиног пута у *Нечистијој крви*, до танке пруге ка свежој рани у општој, недогледној белини, у Андрићевој *Проклетијој авлији*, или до Рјепнинове трајекторије од града ка морским дубинама у *Роману о Лондону*, описује доследно уклањање са места којем би човек могао да се врати, да започне све из почетка, на коме би његов живот заиста могао да се догоди као жељена пуноћа. И нигде се тежина спознаје о немогућем повратку не осећа тако горко и одсудно као када приповедач Црњанског свет живота описује као позорницу, са које, након што је на њој одиграо своју улогу, силази свако. Човек са позорнице бића одлази тако да у том силаску постоји нешто дефинитивно, бесконачно коначно, нешто што се без остатка извршава: „да се на њој више не појави” – *њикагда*. Не само да се мора рећи *никада*, чиме се хоризонт значења безизгледне егзистенције показује као важан за поимање романа, него се за то значење мора закопчати све: поетика, прича, јунак, приповедач, читаоци. Није, међутим, реч само о томе шта *никада* значи на крају епохалног лука српског књижевног модернитета, него и како оно

14 У првој књизи *Романа о Лондону* реч је о 1573 јединице, док је у другој књизи упола мање – 834 јединице.

15 У својим романима после Другог светског рата Црњански је, чини се, деонице коментара – који су у књизи *Лирика и коментари* видљиво одељени од песама – минијатуризовао и интегрисао у наративни исказ, тако да се реченични период често отвара, расклапа, између дугих црта се прави размак унутар кога треба прибележити нешто. Нешто као допунску информацију, као ироничну опаску или напосто као додатак који у смислони склоп веће реченице уноси значењску промену и постаје *punctum* веће представе.

обавезујуће звучи. Насталу промену треба чути онако како ју је изговорио главни јунак *Романа о Лондону*. А то што Рјепнин говори долази из дубина самог епохалног потреса, као глас о промени структуре и суштине субјективности, као глас унутарње борбе, надвладавања, прекида, јаза, реза. И управо се та цезура онтолошке структурације фикционог субјекта материјализује као дуга црта: мора се чути оно што нам човека показује у једној димензији која се више не може онтолошки или метафизички реконфигурисати тако да човек оздрави од последица силаска.

Није довољно оно што је написано, па то што пише не само да треба поновити – што је већ један удар неугодног смисла на читаоца – него то што се понавља треба озвучити онако како то јунак, приповедач и читалац чују унутар себе. Посреди је звучни ударац изнутра, који оно што се има рећи о смислу и могућности повратка избацује на површину текста као неку допуну, накнадну мисао, коментар, као двојника основног наративног исказа. Црњански пише „Никада, – *никада*”: приповедач је између двеју речи могао поставити само запету, када би друга реч стилизовала прву, померила је у идиом и доживљајни оквир субјекта као руског емигранта. Међутим, када се после запете појави дуга црта, она чини више него што би јој се на први поглед могло приписати. Она не значи тек „у духу руског језика речено то исто”, већ она значи отварање простора да се нешто додатно саопшти, па као таква представља руб наративне синтаксе, на коме се хомогени приповедни исказ расклапа, како би у њега ушло нешто што као тоналитет, пробојни дух, као оштрина онога што се мора рећи, као сила онага што се мора чути долази из унутрашњости приповедног вулкана. Није, дакле, довољно то што приповедач каже „никада”, него је неопходно да се то исто чује и легитимише са другог места – са места у безнадност запалог субјекта. Који, као Дон Кихот у другој књизи истоименог романа, чита оно што је већ написано о њему, коментарише то, разговара са текстом. Субјект у роману Црњанског од прве странице комуницира са приповедном свешћу, потврђује и допуњује оно што она саопштава, чита оно што се о њему записује, својим гласом оркестрира, изоштрава, утискује оно што се каже. Јунак изнутра тетовира нарацију, тако да места његовог оглашавања постају тачке ескалације значења. Зато приповедну напомену да се не зна куда је неко из егзистенцијалног театра отишао прати громки одзив изнутра: „(Ујехал – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.)” (Црњански 2004: 9). Рјепнин, дакле, деридијански тимпанизује приповедну раван. А

онај ко се креће кроз текст, и приповедач и читалац, мора чути шта му, као оно што избија изнутра, долази, виче и заглушује га упркос томе што је немо: „*Egalite. Fraternite* – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лондону” (Црњански 2004: 9).¹⁶

Приповедач учестало свог главног јунака, или друга лица, означава као онога који виче, односно као оне који вичу. Не увек,¹⁷ али неретко је баш дуга црта пунктуацијски сигнал садржаја који у нарацији треба чути као оно што се виче:

„(На пример, – виче тај у вагону – фамилију моју: Рјепнина, – *la famille d'un grand seigneur, le prince Repnin.*)” (Црњански 2004: 9)

„Енглези кажу да, на северу, има један огромни, бели, медвед. *Росија, мајшуска*, – виче тај у вагону” (Црњански 2004: 10)

„*Чорш. Чорш.*, – викао ми је у уши неко.” (Црњански 2004: 10)

„Цела је Енглеска, у ствари, једно осигуравајуће друштво, – виче тај у вагону. – Незапослен је већ више од годину дана.” (Црњански 2004: 11)

„Тонемо, – чујем како неко виче у вагону. Нађа, тонемо! А неки благ, мио глас, чујем како одговара: *Коља, дараџој*, – заједно ћемо.” (Црњански 2004: 12)

„*Росија њети, Росија њети*, – довикује ми, из Мил Хила, неко.” (Црњански 2004: 15)

„Коља, – чујем како један благи, женски глас, довикује, – треба признати да нико није истакао белу заставу.” (Црњански 2004: 15)

„*Воти чудниј метаморфоз*, – чујем да неко виче, у мраку.” (Црњански 2004: 17)

„’Авионском поштом’, – виче иза паравана Зуки. (Црњански 2004: 147)

„’Shut up, ћутите, Зуки’, – виче месје Жан.” (Црњански 2004: 147)

„’Ви сте милионар, Жан.’ – Чује се како виче Зуки.” (Црњански 2004: 148)

16 Треба ипак приметити да је говор јунака увек део наративне структуре. Иако каткад личи да је изговорен изван нарације, он је ипак њен саставни део. У каквом год да се физичком или менталном оквиру испољава, говор јунака „изговара се, будући да је написан, из самог наративног гласа” (Геблер 2012, према Биндервоет, Хенкес 2014: 191).

17 У роману, треба и то видети, бројни су искази у којима неко виче, а у вези са којима није употребљена дуга црта.

„Ви сте велики патриот, Жан.’ – Чује се како виче Зуки.” (Црњански 2004: 148)

„’Обућари, Жан, не треба да буду патриоти.’ – Чује се како виче Зуки.” (Црњански 2004: 148)

„’Милион!’ – виче, кроз даске, љутито, месје Жан.” (Црњански 148: 149)

„’И други су били млади.’ – Чује се како, кроз даске, виче Зуки.” (Црњански 2004: 149)

„Као да сад треба да виче, да су то штеточине, – двапут више, – мистер Банс се обара на зечиће читавим говором.” (Црњански 2004: 431)

Спектар експресије гласа у *Роману о Лондону* грађен је у широком захвату, па ће баш онај који виче из подземља лондонског метроа на истом месту и у истом тренутку, волшебно лако прелазећи у другу крајност властитог регистра, бити и онај који шапуће:

„Уосталом, доста је и толико знати о планетама, – чујем како шапуће, тај, у том вагону који јури под земљом.” (Црњански 2004: 9)

„’То каже Нађа’, – шапуће ми тај Рус, у подземној железници.” (Црњански 2004: 10)

„Нико им не долази већ више од годину дана, – чујем како ми шапуће.” (Црњански 2004: 17)

Приповедач може да чује оно што јунаци громко или тихо изговарају, али може да чује и оно што, у међусобној размени речи, они чују:

„За тренут-два, Рјепнин је онда држао жену, у загрљају, још једном, и осећао, на њеним меким уснама, сузе. – *’Коља, милиј Коља’* – чуо је да му она шапуће.” (Црњански 2004: 515)

Међутим, приповедач може да чује и оно што као глас мртвих, из дубине самог бића, инвазивно преплављује свест јунака:

„*’Да здравствујеш Петербург!’* – Неосвојив, вечан, леп, никао из таме и баруштина – викао је Барлов у њему, са Пушкином у договору.” (Црњански 2004: 593)

„Лепо, лепо. Харашо вам гаварјит, књаз – чуо је Рјепнин, нечујно, у свом сну, покојног Барлова, у свом увегу. Шапат свог мртвог друга, који је, већ

годинама, Рјепнина пратио својим гласом и шапутањем, нечујно.” (Црњански 2004: 593)

„Хорошо, хорошо вам говориш, књаз – чуо је како му Барлов шапуће, опет, у уво, – а да ли им је ишао у посету? Да ли би са њима општио? Да ли би се са њима ородио? Није чак ни госпођицу Коновалов, кћерку пуковника Коновалова узео.” (Црњански 2004: 596)

Дуга црта, дакле, отвара простор у текст за непацификовани, афективни, узнемирани садржај онтолошки усколебане дубине. Црта је прорез кроз који то што се не може стишати, умирити, потиснути на површини текста еруптира. У исто време, баш тај шав, ожиљак унутрашњег конфликта психолошких, онтолошких и језичких енергија и њиховог сударања на површини текста, постаје место на којем приповедање обзнањује своје властито подземље, чини га блиским и показује га фундаменталним за доживљај који субјект и текст граде о себи, причи, поетици и свету. Какав простор приповедање обезбеђује себи употребом дуге црте? Простор у коме не само да се чује како говори један Рус у Лондону, простор у коме не само да се чује како то што тај Рус изражава он чини тако да *виче*, него и простор у коме се приказује оно што се заправо не може чути, јер се *виче* и – *немо*. Дуга црта у рукопису Црњанског сигнализира приповедни и онтолошки парадокс: постоји нешто што у исто време јесте и није глас, што је *немо*, неизговорено и неизговорљиво, а ипак је репрезентовано. Приповедање иде преко границе свог основног средства, језика, улази у подручје у коме се раздвајају глас и знак, тишина и празнина, омогућавајући да се међусобно повежу неповезиве ствари: да глас кога нема може да се оствари као узвик, да немост која је евидентирана као изостанак језика ипак може да се забележи као реч. У приповедању Црњанског дугим цртама маркиране апозиције постају онтолошке пропозиције приноса једног смисла који проблематизује оно што је изговорено, реплицира му, опструира га, пробада га сумњом, негацијом. Чиме се доспева у димензију парадоксалности приповедног исказа: оно што се чита и јесте и није изречено, и може се и не може се чути. *Роман о Лондону* тако се претвара у широки наративни захват, у који улази све оно што се очекује да књижевном традицијом установљени приповедач и јунак могу исказати, али и све оно што они, у вези с тим о чему је реч, не могу да изговоре, али што, као сам недостатак или губитак, мора да се чује. Интерпункција јесте димензија у којој се као саставни део наратије види оно што ћути.

Завршни роман Црњанског је велика књига неизговореног, прећутаног, немог, чије деонице тишине постају видљиве као ожиљци, књига чије текстурално ткиво обележавају руптуре у виду онога што пробија из дубине субјекта и из дубине поетике која се поиграва причом, језиком и значењем. Може ли се слушати гледањем?

У Роману о Лондону видимо да људи у енглеским возовима путују немо. Стешњени су „као сардине у лименој кутији”, наслагани „једно крај другог, појединачно, немо”, а ипак се „чује оно што мисле и оно што шапћу. Сами себи” (Црњански 2004: 13). Различити светови у великом граду сусрећу се „немо” (исто, 18.). И они који излазе из подземне железнице, као и они који у њу силазе „путују и стоје, немо” (исто, 75.). Живот у Лондону, како га Рјепнину у подруму обућарске радње тумачи Зуки, увек је исти: „Устаје се, трчи на станицу, стоји се, слепљено, тесно, у возу, па се излази, аутоматски, из подземља, у Лондону. Немо.” (исто, 172.). Полазећи са железничке станице у Лондону на своје летовање у Корнволу, Рјепнин је видео – али својој жени о томе није писао – како је њега и све оне који су путовали на запад „Сунце, тог дана, у августу, најпосле, не само миловало, него и тукло, својим златним стрелама, док су чекали, учтиво, у реду, немо” (исто, 241.). У Рјепниновом сећању појављују се градови, простори у којима се некада налазио: „Све је то било мирно, стварно, крупно, или ситно, али немо.” (исто, 245.). Када у новинама чита о суђењу за крађу једном Русу, Рјепнин се задржава на месту где се каже да оптужени ћути: „Према опису у новинама, тај човек је ћутао, иако је судија био утврдио да зна енглески. Љуљао се, немо.” (исто, 248.). Причу о неуспешном суициду и избављењу грофа Андреја Покровског приповедач поставља као сцену велике тишине: „Кад су га довукли близу обале, око њега су се били окупили, сви, који су се то последодне скупили ту да се купају, и играју, у води. Гомила је опколила утопљеника, немо.” (исто, 309.). Поворка која Покровског носи, „као неког Христа, скинутог са крста, горе, узбрдицом, према његовом сунцобрану” пролази „поред Рјепнина, немо” (исто.). Док свако јутро, одлазећи на посао, жури до аутобуске станице, „пензионери, ветерани ратова, који имају дом у том кварту” Рјепнина каткад „поздрављају, са осмехом, немо” (исто, 423.). У биоскопу, на снимцима војне параде у Москви, јунак гледа како се бацају и пале заставе с кукастим крстовима: „Кукасти крстови су се, као шкорпиони, на заставама, множили и падали на гомилу. Рјепнин је био стегнуо вилице и гледао немо.” (исто, 422.). Гледајући госпођу Крилов како на челичним клизаљкама лебди на леду, Рјепнин је осећао „како та жена, док је гледа, добија неку чудну моћ, над

њим”, па се та комедија, „до које му, нимало није било стало”, претвара „у неку дивоту, коју је гледао, немо” (исто, 548.). Одселивши се из Лондона у оближње село, где постаје коњушар, Рјепнин се нашао „загледан некуд”, као у неком сну: „Као да неког тражи у гробљу, преко пута, свако је вече ходао, дуго, у алеји кестенова, дуж гробља, и седео тамо, немо. Почело се причати о њему, у комшилуку” (исто, 565.). Када се враћа у град, јунаку се чини да је све стало: „Велике кућерине, од цигаља, и стоваришта, – већинном пиваре, – са четири, пет, спратова, стајале су немо, као да су празне” (исто, 579). Идући према цркви Светог Павла, Рјепнину се све што је „било живо, природно, потребно, око њега, саобраћајем на улици” учини „исто тако немо, као и све што је био видео на води, и, преко воде. Све је било стало” (исто, 581.). Јунака налазимо и у немом дијалогу са књигом слика Санкт Петербурга, коју је хипнотисано разгледао: „А тај дијалог, иако је то невероватно, вођен је, између њега, и те књиге, о Лењинграду, и увече, до дубоко у ноћ, тихо мрмљајући, или, нечујно, и немо, и на кревету. Сат је на цркви, прекопута, био, стао, и није откуцавао” (исто, 593.). Доселивши се у кућу Ординског у Лондону, јунак у кухињи припрема храну за себе: „А јео је немо. Замишљен, сваки залогај, као да је заливао сузама, иако те сузе нису текле из очију” (исто, 642.).

Aposiopesis

Интерпункцијски знакови мапирају чин изговора онога што је написано тако што посредују „између строге непроменљивости текста и свакодневног ентропијског тока говора”, усмеравају прелазак речи „из једног облика у други, групишући их и раздвајајући у јединице” (Конли 2014: 193), чиме читаоцу дају усмерења у вези са динамиком онога што као текст види. У *Роману о Лондону* говор се остварује у спектру од шапата до викања, од говора који се може чути до говора који се не артикулише ситуационо, али постоји унутар ћутања и као такав може бити приповедно репрезентован. Изговорити нешто – ма на који од начина које *Роман о Лондону* дозвољава – значи посвећеност радњи изговарања, одлуку да се делује говорењем, уткивање нечега у историју говора. А изговор, сматра Конли (2014: 194), „попут критике, представља суд”. Изговарањем се тајанственост текста помера у димензију у којој написане речи могу да се чују. Говорити наглас – а приповедач Црњанског често каже како неко од јунака, чак и немо, *виче* – значи „и обавезати се и потчинити се”. Погрешан изговор је смртоносан, а „прерушавање је немогуће”, па када приповедна

свест артикулише смисао онога што се више никада не може вратити, она мора да допусти да се чује глас аутентичног говорника драме немогућег повратка, који ту реч изговара, а приповедач пише баш онако како чита-лац треба да је чује: *њикагда*. У исто време, примећујемо како житељи Лондона не умеју правилно да изговоре презиме јунака овог романа: „А што се тиче тог човека у војничком шињелу, његово име у Лондону су изговарали, у недоумици: Ричпејн, Џејпин – и није га нико знао. Мислили су да то име значи: јаду, мрмољу, незадовољника што је, – на енглеском – можда и значило?” (Црњански 2004: 10). Нешто се, дакле, записује баш онако како, по правилу језика којима те речи припадају, то треба да се изговори и чује – *њикагда*, *ујехал*, *égalité*, *fraternité* – да би се потом име онога који виче, исправно написано на француском језику као „*le prince Repnin*”, англицизирано, погрешно изговорило и записало, чиме се показује да управо злокобни смисао погрешног изговора може постати обавезујућ за судбину јунака. Црта јесте знак пресуде: не само да у Лондону нико не зна да изговори Рјепниново име, него то како га изговарају управо одговара смислу његове егзистенције. Црта легитимише погрешан изговор имена тако што га из димензије руског језика преводи у димензију енглеског језика, откуд погрешно изговарање значи тачно оним значењем које животно искуство тог човека има. Тако се подударају пресуђујуће перспективе исправно и погрешно изговореног. Оно што се о могућности повратка изговара исправно на руском језику, као речи *њикагда* или *ујехал*, сагласно је ономе што из погрешно изговореног, унутар енглеског језика преиначеног, имена долази као представа јаде, мрмоље и незадовољника.

Дуга црта представља знак који је најлакше употребити „за раздвајање јединица смисла – било да су у питању реченице или њихови делови”, те Дејвид Кристал (2015: 127) подсећа на дугу историју антипатије стилиста према склоности писаца да, ослањајући се одвећ на црту као на универзални знак, занемаре „префињеније разлике у употреби интерпункције”.¹⁸

18 У енглеском језику присутне су, у различитим функцијама, *em-dash* [—], која је дужа од *en-dash* [–], а ова је дужа од цртице [-]. У овом раду о интерпункцији у прозном тексту Црњанског говоримо о употреби знака који правопис српског језика препознаје као дугу одмакнуту црту [–]. У теоријским радовима које смо у овом истраживању користили тај знак еквивалентан је по својој књижевној употреби ономе што се на енглеском језику означава као *em-dash*. Премда се у неким издањима текстова Милоша Црњанског користи једна (дужа), а у другим друга (обична дуга) црта, не налазимо да између њих постоје разлике у функцији (као што је то случај у енглеском језику).

Неки су, стога, црту називали ђаволовим изумом – како је Кристал у својој књизи *Како се ставља тачка: прецизна историја енглеске интерпункције* (*Making a point: the pernickety story of English punctuation*) и насловио поглавље посвећено црти. Што се целина која се умеће више продужава и садржи више информација, губи се осећај за структуру реченице, она постаје семантички унеравнотежена, разумевање је отежано, те се на одређена места, уместо запете као корелативног знака интерпункције, уводи црта. Запета раздваја клаузе, као што начелно раздваја елементе у набрајању, али може обележити и оно што се умеће – као допунска информација. Употребом црта или округлих заграда структура реченице (и наративне информације) постаје прегледнија. Управо црта или округла заграда постају неопходне када је цела реченица то што треба уметнути. Разлику у употреби округле заGRADE и црте Кристал види као контраст „између формалног планирања и неформалне спонтаности”. Црте, наиме, преносе „неформални утисак”, као да је додатак њима означен „импровизована опаска”, те обележавају „динамичност која недостаје округлим заградама” (Кристал 2015: 131).¹⁹ Садржај уметнутог елемента оивичен је округлим заградама уколико је „блиско повезан по значењу са текстом који га окружује”, док ако је, насупрот томе, „уметнути елемент неочекивана дигресија”, вероватније је да ће се садржај изложити између црта (Кристал 2015: 131). Импровизовање, динамизација, неочекиваност, спонтано проширивање, дигресивност чине да је црта, као што је то случај у Стерновом *Тришраму Шендију*, „одабрани знак када неко жели да пренесе расутост или хаотичан ток мисли” (Кристал 2015: 131–132).

У својој рубрици *Маргиналија* (*Marginalia*), у часопису *Graham's Magazine*, фебруара 1848. године, Едгар Алан По се успротивио пракси штампара да, незадовољни прекомерном употребом црта у текстовима писаца, те црте замењују знаковима као што су тачка запета или запета. Црта, како је По сматрао, „представља другу мисао – исправку” и у њену одбрану написао је мали манифест:

Црта читаоцу даје могућност избора између два, или између три или више израза, од којих један може бити снажнији од другог, али сви заједно допуњују идеју. Уопштено, она стоји уместо речи: или, да бих свој смисао учинио јаснијим. Ову снагу има она – и ниједан други знак је нема; јер сви

19 Када бисмо у књижевном тексту црте заменили заградама, видели бисмо не само да се мења ритам, „већ се добија чудно неуједначен тон, у којем колоквијални синтаксички ритам долази у сукоб са свечанијом интерпункцијом” (Кристал 2015: 131).

остали знакови имају јасно одређене функције, сасвим различите од ове. Дакле, црта се не може изоставити (По према Кристал 2015: 133).

Употребе црте у историји интерпункције, у традицијама текстуалне културе, могу бити различите, али нама се, у контексту читања последњег романа Милоша Црњанског, чини занимљивом Кристалово истицање црте као веома старе конвенције да се означи да је „дошло до прекида у дијалогу”. Нашавши у старим издањима текстова Виљема Шекспира необичне примере завршетка реченице цртом, Кристал каже да ту чак и није реч о обичном прекиду, већ о *одлуци* онога ко говори „да нагло прекине”. Зашто би, пита се Кристал, неко то учинио? „То је омиљено средство романописаца, које користе када ликови одједном схвате да не желе или не могу да наставе. Можда су рекли превише, или су превише узнемирени да би наставили” (Кристал 2015: 134). Тако се место црте појављује као место дискурзивног самопрекорачења, сусрета са оним што је *превише* и *узнемирујуће*. Посреди је ефекат дуге историје, који су класични реторичари „називали *апосиопеза* (*aposiopesis*), по грчком глаголу који значи ’утихнути’ или ’престати говорити’” (Кристал 2015: 134).

Не само да упућује на околни текст, потенцира га, интерпункција увек у извесној мери упућује и сама на себе, усмерава пажњу на оно што прикрива. У *Роману о Лондону* она каткад скреће пажњу на оно што је у речима, сликама, гестовима, стањима немо, а треба видети да је управо интерпункција та која је нема. Као пунктуација тишине, интерпункција је универзални знак прекида, који је немогуће прецизно превести. Интерпункцијски карактери функционишу као визуелна метонимија нечега што улази у подручје смисла, али што се, баш као прекид који тај смисао конституише, не може изговорити, али се разумевањем мора обухватити. Чини нам се да је то један од разлога зашто се садржај назначен дугим цртама код Црњанског често испуњава речима које одређују да ли је нешто изговорено чујно или не, те да ли је то што је изговорено неко слушао. Као да постоји нешто што у том викању и шапутању све време остаје изван гласа, а што се не сме изгубити из вида. Апосиопеза је, сматра Конли (2014: 202), обично ефекат елипсе, односно вођења исказа „до привидног изненадног прекида”. Показујући на оно што је уметнуто, и дуга црта обележава оно што је ишчезло, што је утихнуло, што је остало неизговорено, али што је, као немоост сама, ипак снажно ту. Потчинити се и обавезати се ономе што је између црта изговорено значи и потчинити се и обавезати се немости самих црта – инверзној, негативној потенцијализацији говора.

Црте наводе читаоца да чује оно што је неко у фикционом свету изговорио, али и да одговори на питање може ли се интерпункција чути. А приповедач Црњанског више пута у роману показује да је потребно да се чује баш оно што се виче *немо*. Апосиопезички знакови, дуге црте, јесу места на којима се контакт текста и читаоца показује као једна оштрица, рана и шав у комуникацији, у транспорту значења. Не само да текст постаје налик кожи – мапа младежа, ожиљака, шавова, подлива, модрица – већ и само искуство читања почиње да пунктуацијски пулсира губицима и празнинама за које смо приковани. Прекид, рез, модрица, кошмар, ужас у читању представљају рањавање које се већ догодило и које тек треба да се догоди. Црте се умножавају и – *режу* реченице. *Роман о Лондону* је књига пререзаних реченица, мрежа усека невидљивих гиљотина и мапа шавова који спајају откинута делове. Две и по хиљаде црта непрестано закривљују нарацију, мрсе, кидају и преповезују њене нити, спајају удаљене значењске чворове. Роман Црњанског је интерактивна мапа неизрецивих стигми, неисцељивих рана и смртоносних наговештаја. Ударајући нас у лице, оштро, немо, знакови одлучују о нама, упркос нама.

ИЗВОРИ

- Пешикан, Јерковић и Пижурица 2010: Митар Пешикан, Јован Јерковић, Мато Пижурица, *Правовис српскога језика*, измењено и допуњено издање, Нови Сад: Матица српска.
- Црњански 2004: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИН, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Чехов 1974: Антон Павлович Чехов, „Узвичник”, *Сабрана дела*, књига 3, Одабрана дела светских класика. Online izdanje.

ЛИТЕРАТУРА

- Биндервоет, Хенкес 2014: E. Bindervoet, R.-J. Henkes, Punctuated Equilibria and the Extended Dash, in: (ed. Elizabeth M. Bonapfel and Tim Conley), *Doubtful Points: Joyce and Punctuation, European Joyce Studies*, 23, 189–192.
- Бонапфел 2014: E. M. Bonapfel, Marking Realism in Dubliners, in: (ed. Elizabeth M. Bonapfel and Tim Conley), *Doubtful Points: Joyce and Punctuation, European Joyce Studies*, 23, 67–86.

- Конли 2014: T. Conley, "Tuck in your blank!": Antiaposiopetic Joyce, in: (ed. Elizabeth M. Bonapfel and Tim Conley), *Doubtful Points: Joyce and Punctuation, European Joyce Studies*, 23, 193–210.
- Кристал 2015: D. Crystal, *Making a point: the pernickety story of English punctuation*, Profile Books.
- Мелансон 2009: R. Melanson, Transfigured: Art, Scars, and Humanism in McRorie's Work.
- Рејнолдс 2007: J. Reynolds, Wounds and Scars: Deleuze on the Time and Ethics of the Event, in: *Deleuze Studies*, December 2007, 144–166.
- Адорно 2019: T. Adorno, "Punctuation marks", *Notes to Literature*, Edited by Rolf Tiedemann, Translated by Shierry Weber Nicholson, New York: Columbia University Press, 106–111.
- Кларк Мичел 2020: L. Clark Mitchell, *Mark My Words: Profiles of Punctuation in Modern Literature*, New Yor/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury.
- Девир Броди 2008: J. Devere Brody, *Punctuation: Art, Politics, and Play*, Durham/London: Duke University Press.
- Сенди 2018: P. Szendy, *Of Stigmatology: Punctuation as Experience*, Translated by Jan Plug, New York: Fordham University Press.

Časlav V. Nikolić

STIGMATOLOGY: THE DASH AS A PUNCTUATION MARK IN A NOVEL OF LONDON BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper presents some of the more recent theoretical insights into the functions of punctuation in literary texts. Considering that the selected research corpus – the prose discourse of Miloš Crnjanski – has already been examined in the context of his specific use of commas as one of the means of constructing his authorial poetics, this study aims to draw attention to another mark that is also characteristic of Crnjanski's prose expression: the dash. Its pronounced presence in Crnjanski's post-World War II novels testifies to the author's need for the dash itself to acquire a poetic function. Focusing on several examples from *A Novel of London*, we have sought to propose a reading not only of what is written between the dashes – in white space – but also of what exists within the dashes themselves, as silent signs bearing a mute but exposed meaning, which, in the encounter with Crnjanski's poetics, must not be overlooked.

Keywords: stigmatology, punctuation, dash, stroke, interruption, cut, scar, utterance, silence, aposiopesis.