

DOI: 10.19195/0137-1150.168.44

Data przesłania artykułu: 14.09.2017

Data akceptacji artykułu: 28.12.2017

JELENA PANIĆ-MARAŠ

Учитељски факултет Универзитета у Београду, Serbia

Спрега Ероса и Танатоса у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског

Мотив смрти у романескном опусу Милоша Црњанског присутан је од првог романа, *Дневника о Чарнојевићу* (1921) и може се доследно пратити у свим његовим романескним остварењима, закључно са последњим романом, који је уједно и предмет овог истраживања, а то је *Роман о Лондону* (1971). Оно што је карактеристично за његово књижевно уобличавање јесте да је у спрези са еротским које је у стваралаштву М. Црњанског исто тако присутно од самих почетака и уобличено кроз хетерогене модалитете. По правилу, у романима Црњанског умиру неки од главних ликова попут, рецимо, госпође Дафине у *Сеобама* (1929) или неки мање истурени ликови, они чија се смрт умногоме одражава на судбине централних ликова. Можда је најрадикалнији пример где то долази до изражаја роман *Друга књига Сеоба* (1962), где смрт супруге Павла Исаковича сам Црњански узима за главну тему, те у једном разговору примећује: „према мишљењу пишчевом није примећена главна тема *Друге књиге Сеоба*, љубав према жени која је умрла“¹. Исто тако, не треба сметнути са ума да се смрт мајке у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921), те детаљан опис њеног умирања, а потом и сахрањивања преламају у свести Петра Рајића и утичу на његово стање *присутне одсутности*, баш као што и вест о мајчиној болести у делу *Код Хиперборејца* (1966) покреће меланхолично расположење приповедног субјекта, које, узгред буду речено, и боји читаву атмосферу овог необичног дела М. Црњанског.

Када је реч о мотиву самоубиства, занимљиво је да се у романескном опису Црњанског јавља тек у последњем роману, што није случај са причама, будући да је присутан у причи *Адам и Ева* (1918), али и оној која је

¹ М. Црњански, *Есеји и чланци II*, Београд 1999, с. 480.

објављена последња, *Мој пријатељ који је прошао* (1966). За разлику од ликова у ове две приче где до самоубиства долази сплетом околности које су у обе приче изазване трудноћом, у *Роману о Лондону*, где је такође присутан мотив трудноће, код главног јунака, руског кнеза Рјепнина од самог почетка јасно је изражена воља да се убије, што је описано на последњим страницама².

С тим у вези можда није на одмет још једном поновити да је Црњански стасавао у духу експресионизма, а извесни аспекти експресионистичке поетике присутни су у његовом последњем роману. Ако експресионизам полази од онога шта се у човеку дешава и обликује природу према унутрашњем човековом доживљају и ставу, онда је главни јунак *Романа о Лондону* лик који пружа могућност да се преко њега сагледа удео експресионистичке поетике у овом делу. Уз помоћ „читања“ Рјепнинових мисли читалац уједно прати процес отуђења главног јунака од света и од самог себе.

Поред ових елемената експресионизма треба уочити и одређене типично експресионистичке теме које су присутне у *Роману о Лондону*, попут свести главног јунака о сопственом пропадању посредовану егзистенцијалном проблематиком, а експресионистичка антиграђанска идеологија бива обучена у рухо антикапитализма³. На формалном нивоу, баш као и у експресионистичкој прози, честа је употреба унутрашњег монолога, који врло често прелази у солилоквиј, најпре главног јунка преко кога се на изврстан начин чита удео модификованог експресионистичког наслеђа у последњем роману Црњанског.

Разлике међу супружницима, попут и неких других романа Црњанског, открива и *Роман о Лондону*, с тим што су у овом роману оне доведене до својих крајњих полова, те је с једне стране *живот* који остаје на страни супруге, а с друге *смрт* коју бира Рјепнин. Но, да би супружници доиста досегли ове полове, који су мање-више наглашени још на самом почетку романа, одвијао се један процес унутар њихове велике љубави. До детаљног, исцрпног приказивања тако велике супружничке љубави Милош Црњански посеже тек у свом последњем роману, па баш због тога што је тако велика и снажна, она је истовремено и трагична.

² Према се под љубавним троуглом најчешће помисли на пар и трећег који је љубавник једно од оно двоје, или пак намерава да то буде, и који својим присуством угрожава, нарушава заједницу пара, чини се да је у обе ове приче тај трећи тек само наговештено дете, до чијег се присуства у развоју фабуле није ни стигло. Ипак, оно омогућава да се формира троугао и, као и у уобичајеној шеми љубавног троугла, доведе у шкрипац, теснац позицију пара. Док је у *Адаму и Еви*, мушкарац тај који извршава самоубиство, јер сазнавши да ће постати отац, постаје гневан, бесан (као што су то уосталом и други јунаци из збирке *Приче о мушком*) у причи *Мој пријатељ који је прошао* жена је та која се обесила предухитривши намеру мушкараца да је остави пошто је затруднела са њим.

³ Више о одликама експресионизма у српској књижевности видети у: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад 1998 и *idem*, *Morfologija ekspresionističke proze*, Beograd 2003.

Управо преко приказивања, описивања разлике међу супружницима уочава се спрега Ероса и Танатоса која је у овом роману доследно изведена⁴. У самом роману најпре се препознаје у супружанској релацији која готово да је одређена раздвајањем. Динамику раздвајања међу супружницима прати процес који се одвијао у њиховој љубави, најближи процесу хлађења и то не само зато што се узгредно, а често спомиње како је Рјепнин према жени „охладнео“, постао „хладан“ и сл., а потом да је она при растанку „охладнела“ према њему, него како би се показало да је било неопходно да дође до *хлађења* међу супружницима, истини за вољу у различитим тренуцима, преко ког они онда досежу ону радикалну различитост која их на концу и трајно раздваја једно од другог. Симултано са процесом *хлађења* Рјепнина према жени прати се и спровођење његове намере да се убије, што је наговештено још на почетку, и чврсте одлуке да супругу пошаље тетки у Америку.

То на плану приповедања доводи до изведене ауторове намере да Рјепнин оде са овог света, а да му *тајна* буде женина трудноћа. У структури приповедања ова *тајна* је наговештавана, спомињана, напоскон реализована тек узгредно. Још на самом почетку романа Рјепнин изражава јасну намеру да се убије и жену спасе тако што ће је послати тетки у Америку, док је она махом колебљива према његовој намери. Нађино држање варира у распону од жеље да заједно „тоне“ са њим до апсолутног одбијања да га напусти, да би до фазе прихватања његове намере дошла кроз неколико ступњева: у Америку би отишла када би он нашао другу жену или када би имала дете, чиме се уочава узајамност љубави и смрти, јер љубав рађа живот који ће и нестати. Мило Ломпар у духу свог тумачења тврди: „Растанак са Рјепнином могућ је за Нађу само ако није растанак са љубављу: као, дакле, пут ка детету“⁵. Исти тумач је мишљења, а које би се и при и овде спроведном тумачењу могло потврдити, да када се код Нађе појави дете „сасвим у складу са безусловним значајем *другог* у унутрашњем осећању и животној слободи, долази до премештања самог средишта *личног* живота“⁶.

У вези са унутрашњим разликама међу супружницима, приметно је да их аутор није приказао једнодимензионално, што, између осталог, значи да је истовремено разголитио и њихову сексуалност. Разлика која се испољава преко њихове сексуалности своје исходиште има у разлици на којој приповедач инсистира од самог почетка – на разлици између живота и смрти.

Колико снажно је Нађа жељна живота, толико јако се њен супруг држи идеје о самоубиству као једином спасу за себе и њу. И та идеја се може доследно пратити од самог почетка романа. Она само осцилира између

⁴ О комплексним и каткада противуречним тумачењима везе Ероса и Танатоса види: Ж. Ернст, *Ерос и Танатос – права или лажна књижевна браћа?*, прев. М. Висковић, [у:] *Смрт, насиље и сексуалност*, прир. И. Чоловић, Београд 1992, с. 43–63.

⁵ М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, Београд 2007, с. 138.

⁶ *Ibidem*, с. 138.

Рјепниновог напора да нађе посао, буде на послу и задржи га, јер свет Лондона је приказан на начин да посао значи новац, а новац значи живот, и Нађиног само вербалног пристанка на самоубиство као излаз из тескобне ситуације. Јер онај који кличе од радости приликом сусрета са океаном, као што је то она чинила у Бретањи, живота се још јаче држи и онда када околности бивају све горе. Очито је то у њеној активности, предузимљивости да их спаси, извуче и напокон до новца дође, било продајући лутке које је научила да израђује услед тешког живота, распродајући раскошне хаљине, ослушкујући „тржиште“, трагајући за новим моделима, напокон одржавајући социјалне контакте, најпре са мадам Пановом. С друге стране, Рјепнина карактерише пасивност, тромост, депресивност, меланхоличност, гнушање према Лондону и облицима живота у њему, као и цинизам према „тековинама“ капитализма. Док Нађа живи у будућности са ставом да долазе бољи дани, он опстаје у прошлости и из ње не жели да изађе, будући да сваки излазак из света коме он осећа да припада подразумева трансформације које, иако по наговору жене покушава, не може да реализује (попут немогућности да обнови контакте са руском емиграцијом). Један од покушаја жене да супруга преведе у сферу виталног животног става била је њена јасна жеља да скине браду. Међутим, када до тога напокон и дође заједно са скидањем браде Рјепнин губи посао, а воља за животом не да се не повећава, него се, напротив, све више смањује.

Пошто је спремна да отпутује и да га на неко време остави, Нађа по први пут разматра његову идеју о заједничком самоубиству. Болно сазнање до кога она долази („Треба ставити тачку на свој живот, када више не вреди живети“⁷), исто је оно сазнање до кога је у 19. веку у реалистичком роману дошла Ана Карењина. За разлику од Толстојеве јунакиње, Црњанскова Нађа је *осуђена* на живот, тим пре што онда када дође до овог сазнања, приповедач саопштава да се у њој живот развија, чиме се додатно потврђује Нађино основно полазиште, доследно на страни живота (од самог почетка романа она стоји на овом гледишту, „говори са презиром о идеји самоубиства. Против тога, - каже тихо, - буни се нешто у њој, буни се цело њено биће“⁸). Иако су њени искази о растанку до тада делимично неконзистентни (када ће отићи, под којим околностима итд.), промењен однос према супругу приповедач не мотивише само њиховим скорим растанком, него и женским презиром и подругљивим осмехом на њеном лицу. Ове промене на Нађи последица су јасне Рјепнинове жеље да оконча живот, остане без ње, а заправо досегне ону радикалну другост у односу на њу – смрт. Тиме се потврђује као исправна она дилема коју Нађа поставља на почетку романа питајући се зашто је муж „охладнео“ према њој, јер Рјепниново *хлађење* није мотивисано жељом за другом женом, нити тиме што „почиње да стари“, колико

⁷ М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд 2006, с. 382.

⁸ *Ibidem*, с. 52.

мислима о самоубиству које прогресивно освајају његов дух, да би се на концу „хладноћа“ пренела и на тело.

Рјепнинова љубав према Нађи истиче се више пута и различито се наглашава: он је за њу био „готов и да убије“, а онда се тежиште снаге љубави премешта на немогућност да се „убије“ Лондон, из његове визуре главни кривац за њену потенцијалну пропаст: „Само што, није тешко убити срну, па ни вука, па ни човека, па ни свог најбољег друга, али Лондон, који ће убити ту жену, није могуће убити. Ништа не може тој огромној вароши“⁹. Рјепнин се у свету Лондона издваја по неприлагођености, крутости и, напokon, одбојном ставу, као и осећају гнушања које гаји према енглеском свету и свом лондонском животу. На концу сви ти партикуларитети живота у Лондону дају се преко слика њиховог тешког живота, који није само тежак у материјалном аспекту, већ знатно више, и како радња романа одмиче, у егзистенцијалном, чак метафизичком смислу, јер његова тежина проиходи не из неке лагодности њиховог претходног живота, који је и до доласка у Лондон био везан за европске метрополе, већ тиме „што им је ова страшна варош одузела и оно, последње, у животу човека, што је светло у човеку. Вољу“¹⁰.

Следећи Фројдове идеје, могло би се уочити да је узрок незадовољства, које каткада постаје Рјепнинов бес на Лондон и живот у њему, *раскорењеност* главног јунака која кулминира у оном што Фројд именује као ограничавање сопствене агресије према спољашњости и њеном преусмеравању на свој „Ја-Идеал“¹¹. У српској књижевности, тема раскорењености присутна је још од *Беснућа* (1912) Вељка Милићевића и романа Милутина Ускоковића, и оно што је за њено књижевно обликовање својствено јесте да се по правилу трагично окончава.

Иако су још од Рајића, преко Вука, па онда и Павла Исаковича, доминантне особине главних мушких ликова романа Милоша Црњанског депресивност и меланхоличност, у случају главног јунака *Романа о Лондону* меланхолија расте сразмерно процесу хлађења у супружанској релацији. Узрок томе чини се да је онај сегмент на који упућује Јулија Кристева тврдећи да „депресивац не трпи Ероса“ и да, пошто се тугом брани од Ероса, „он је без одбране од Танатоса“¹². С тим у вези, треба рећи да ће Сигмунд Фројд потврдити склоност ка самоубиству меланхоличних лица коју објашњава огорчењем особе изазваном „амбиваленцом“ коју одређује као супротна, нежна, чак непријатељска осећања усмерена на једну особу. За њега је

⁹ *Ibidem*, с. 43.

¹⁰ *Ibidem*, с. 267.

¹¹ С. Фројд, *С оне стране принципа задовољства*, прев. М. Аврамовић, Нови Сад 1994, с. 110.

¹² Ј. Кристева, *Црно сунце, депресија и меланхолија*, прев. М. Шукало, Нови Сад 1994, с. 30.

меланхолија нарцистичко „обољење“ које се тиче најпре осећајног живота¹³. Код меланхоличних особа доминира оно што Кристева, интерпретирајући Фројда, означава као Танатос, а Фројд одређује као садистичку компоненту која овладава у Над-Ја (код Рјепнина се заправо мисао о самоубиству јавља у удвојеној свести, кроз разговор са мртвима или имагинарним ликовима, тј. Барловом или другом приликом са Цимом и Цоном) и окренута је против Ја. Уколико овлада у Над-Ја ова садистичка компонента прераста у нагон смрти. То што главни јунак последњег Црњансковог романа умире без страха од смрти има своје поетичко, али и психоаналитичко упориште, јер не долази до расцепа између Над-Ја и Ја, него Над-Ја, које је у ствари представник Ида, овладава категоријом Ја.

Кроз роман се могу пратити прогресиван осећај Рјепниновог отуђења и постепено кидање веза са спољашњим светом, који је њему све више туђ. Доживљај отуђења у Рјепнину производи нарастајућу жељу за самоубиством, али његово отуђење од (лондонског) света није само психолошки, већ и друштвено-економски мотивисано. На тај начин сам чин самоубиства једним делом се може тумачити и као индивидуална реакција против система потлачивања. Но, треба уочити и да у свету који је саздан на идеји да је *секс корен свега*, што се узгред буди речено на више места и различитим поводима у роману истиче, а која је заправо крилатица модерног доба оличеног у психоаналитичком учењу и његовој вези са капитализмом, главни јунак поред гнушања над сексуалним, израженим на многобројним местима у роману, након одласка жене за Америку прелази у фазу *конзумације сексуалног*.

Управо то је описано у другом делу романа, на месту где се описује Рјепниново неверство које се не објашњава као браколомство, него као потврда љубави према Нађи. Алан Бадју сматра да феномен верности има далеко значајнији смисао „од обичног обећања да нећемо спавати са другима“¹⁴ и да у љубави верност представља ту дугу победу, јер инсистира на *трајању* које је од суштинског значаја за разумевање љубави. Стога Бадјуу „главни непријатељ моје љубави, онај кога треба да победим то није други, то сам ја, ‘ја’ које жели идентитет уместо разлике, који супротставља свој свет свету филтрираном и реконструисаном кроз призму разлике“¹⁵. Тако и „главни непријатељ“ Рјепнинове љубави према Нађи није друга жена, већ он сам који, одричући се те љубави, уједно се одриче и живота. Све до тада њихова супружничка љубав имала је оно битно својство на коме Бадју инсистира и које се у савременом свету жели минимализовати, а то јесте ризик. Нема љубави без ризика, одрешит је Бадју подсмевајући се различитим друштвеним мрежама за упознавање. Љубав Нађе и Рјепнина од самог по-

¹³ S. Frojd, *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*, прев. P. Milekić, Novi Sad 1969, с. 399.

¹⁴ А. Бадју са Н. Трунгом, *Похвала љубави*, прев. О. Миок, Нови Сад 2012, с. 48.

¹⁵ *Ibidem*, с. 60.

четка обојена је ризиком и неизвесношћу, што се више пута понавља, те да су упркос нимало благонаклоним околностима и луталачком животу, своју љубав све до Лондона сачували. Лондон тако постаје претња њиховој љубави, не само због живота који они живе и оног који се живи у Лондону, него стога што љубав различито испољавају.

Рјепнин има доживљај љубави као трајности, а његова љубав према жени као да је једина нит која га држи у животу. То бива тим пре наглашено јер након жениног одласка, иако у први мах осећа њено физичко присуство кроз замишљену руку која га милује, *празнина* у главном јунаку се јавља и прогресивно расте, те га онеспособљава да живи живот без физички присутне супруге, јер живот који он живи након њеног одласка само је припрема за смрт. Ако је Нађа, која оличава животни принцип, била Рјепнинова спона са животом, након што је отишла, нестала је веза која га је за живот држала и смрт је била све ближа.

Ова веза Рјепнинове љубави са женом и смрћу на више места је истакнута: он живи због жене, тражи посао због ње, враћа се кући где га она чека. Ако би једна слика требало да уоквири њихову љубав, свакако би то био „чун у Версају“, тим пре што добија и повлашћено место у композицији романа будући да је то и наслов пете главе првог дела романа. Чун у Версају симболизује тренутак брачне среће и заноса, место које их одваја од тежине избегличког живота. Чун се јавља и при првом сусрету Нађе и Рјепнина у који улазе и крећу у нови живот, али и на самом крају романа, којим Рјепнин овај пут креће сам да плови реком Стикс. Тако се преко чуна успоставља веза између љубави и смрти, Ероса и Танатоса, која није само симболичка, већ је у приповедању и доследно изведена.

Поред тога, нужно је приметити како се њихова љубав у роману завршава. Да се завршава недвојбено је, јер са самоубиством Рјепнина нестаје и он, па и љубав према жени. Свест о крају љубави потпомогнута је Рјепниновим утиском да је на пристаништу на ком се трајно и растаје од супруге извршено убиство, које симболички може бити убиство њихове љубави које су заједнички починили.

У вези са Рјепниновим самоубиством занимљиво је приметити да је Рјепнин пре него што је извршио самоубиство проводио време у природи где, у општем доживљају бесмисла свог живота, проналази још једини смисао и осећа „неку неразумљиву жељу живота“¹⁶, да би потом у начину на који је окончао живот дошло до потпуног сједињавања са природом, што је уједно и потврда његовог отуђења од овог света. Има нешто у отуђењу Рјепнина блиско суматраизму, било да је дато кроз лик двојника, или „као да сања неког другог у себи“¹⁷, да би, уселивши се у стан Ординског, био „неки други Рјепнин, кога је, каткад, као из прикрајка, кришом, зачуђен,

¹⁶ М. Црњански, *Роман...*, с. 495.

¹⁷ *Ibidem*, с. 88.

посматрао¹⁸. Док се *Дневник о Чарнојеввићу* завршава исказом да ће Петар Рајић погледати небо, које му постаје последња утеха, Рјепнин утеху током летовања проналази у океану. Онда када више у Рјепниновој близини нема жене ни океана, нема ни утехе у животу и смрт се испоставља као једино решење које бира за своју егзистенцију.

Мисао о самоубиству у Рјепниновом бићу подстакнута је околностима живота у Лондону, али му није била далека ни кад је био млад. Рјепнин се сећа како је првој девојци предлагао самоубиство када је њихова љубав била онемогућена спољашњим околностима. Нудио јој је да скоче у воду, како ће на концу и сам окончати живот, али и она је, као и Нађа, његов предлог одбила детињим образложењем. Да је љубав за овог Руса његова жена, показује и сећање на прву љубав будући да се љубав разумева искључиво преко Нађе, јер је она уписана у његова чула и доживљај љубави, чак иако се љубав не односи на њу, чак иако је посредована сећањем. Управо зато је било неопходно да у изабрану смрт крене без праштања од жене, па није успео да јој напише ни писмо, јер се од љубави не може опростити, али ју је симболички морао убити тако што је пре него што је напустио стан Ординског и отишао у смрт, застао и „лагано“ исцепао женину слику. Овим гестом он као да подражава неки магијски чин да би и у смрти били заједно.

Самоубиство се може разумети и на начин Жан-Мари Брома, као крајње насиље, али и као покушај да се живи, будући да овај аутор каже: „убити се да би се постојало“, што је уједно и „трагични парадокс“¹⁹ феномена самоубиства. За овог аутора самоубиство је „загонетка утолико привлачнија што је загонетка крајње слободе, слободе да се усмртимо јер више нисмо у стању да живимо нити да смрт посматрамо као хоризонт наших пројеката, као нормални крај живота“²⁰, док ће Јасперс истинску слободу пронаћи у трансценденцији, која је „оно што нас свакодневно обухвата када идемо у сусрет“ и придодаје да се без трансценденције може живети само у радикалном очајању, које допушта једино ништавило²¹. Егзистенција без трансценденције води у ништавило, радикално очајање, а битно својство трансценденције је љубав. Лишавајући се трансценденције, Рјепнин бира ништавило у коме нема места за љубав, у коме нема места Нађи, а његово „хлађење“ након жениног одласка није само духовно него постаје и телесно хлађење, што је предзнак скоре смрти. Стање свести након расанка од жене на граници је бесвесног стања, на граници је са ништавилом. Тако од „хлађења“ према жени, преко телесне хладноће, Рјепнин долази до хладноће испољене у одлуци да себи пресуди, а потом и у држању док ту одлику остварује.

¹⁸ *Ibidem*, с. 46.

¹⁹ Ж.-М. Бром, *Крајње насиље*, прев. З. Бечановић, [у:] *Смрт, насиље и сексуалност*, прир. И. Чоловић, Београд 1992, с. 28.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ К. Јасперс, *Духовна ситуација времена*, прев. О. Кострешевић, Нови Сад 1987, с. 116.

Извориште жалости које том приликом осећа јесте сазнање да се живот (на крају) изједначава са гађењем, тугом и осећањем бесмисла, те да није могуће живети живот који би надјачао судбину која је по Рјепнину тек игра. Одређење живота до ког јунак долази на крају слично је виђењу живота и судбине човека на самом почетку романа – као позориште, где свако „игра своју улогу“. Рјепнин одлучује да „сиђе са позорнице живота“ када схвати да га *други*, мушкарци и жене, претварају у неког другог чију улогу он не жели да игра. Тај моменат саморефлексије јесте истовремено и бунт према оном непознању откуда он у том театру живота и додатно „зашто је баш ту улогу имао, [...] ко му је улогу доделио“²², да би се на концу овај бунт рефлектовао у чину самоубиства као изразу немогућности да остане *на сцени*. Отуда ни „гледаоцима“, тј. читаоцима, није дато да сазнају „куда је из тог театра отишао“, сем уверавања *приповедача* „да смо при том силаску са позорнице, сви, једнаки“²³. Управо стога роман се завршава на месту Рјепниновог „силаска са позорнице“ *уз специјалан ефекат* „звезде“, а заправо светлости светионика која целу ноћ трепти и појачава приповедачев утисак да „показује неку звезду“²⁴, што на тој позорници живота може бити и неки закаснио *deus ex machina*, који у модерном театру нема више ту неупитну моћ да „реша“ заплет, осим да, тек као ефекат, скрене пажњу на „вредност“ главног јунака. На тај начин сам чин самоубиства „не само да поставља питање живота и смрти, већ највише питање *судбине*: убијајући се, самоубица претвара своју смрт у судбину: он свој живот претвара у дело, недовршено, али ипак дело“²⁵.

На концу, можда није згорег приметити да у литерарном духу Октавио Паз тврди да је капитализам претворио Ероса у запосленог код Мамона и заправо на различите начине уништио сексуалност претварајући је у машинерију, индустрију, потрошњу²⁶. Пазов понуђени излаз, опет у духу књижевности, јесте (поновно) откриће људске личности. У неком контексту би се могло рећи да главни јунак *Романа о Лондону* чином самоубиства, схваћено у Пазовој линији тумачења, спашава своју личност од моралне и сваке друге пропасти. Јер у модерном роману, какав је *Роман о Лондону*, није више могуће умилоствити *богове* и дочекати спокојну старост, као што су то само једним гестом себи обезбедили митски јунаци Филемон и Баукида и ујединили се у љубави и у смрти. Насупрот миту где богови уништавају село, у роману 20. века нема више потопа који ће казнити охолост и себичност људи, а ни могућности да супружници умру у исти час и да постану део природе тако што ће се трансформисати у храст или липу. Једина могућност која им се нуди, како већ то са прикладном дозом ироније

²² М. Црњански, *Роман...*, с. 7.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, с. 515.

²⁵ Ж.-М. Бром, *Крајње насиље...*, с. 30.

²⁶ О. Paz, *The Double Flame*, New York 1995, s. 196, 197.

саопштава Рјепнин, јесте слободна воља у старачком дому, или раздвојеност као модел за којим су посегли супружници у роману где женска страна до-следно бива на страни Ероса, док се мушка свесно препушта Танатосу.

Библиографија

- Badju A., Trung H., *Pohvala ljubavi*, prev. O. Miok, Novi Sad 2012.
 Brom Ž.-M., *Krajnje nasilje*, prev. Z. Bečanović, [u:] *Smrt, nasilje i seksualnost*, prir. I. Čolović Beograd 1992.
 Crnjanski M., *Eseji i članci II*, Beograd 1999.
 Crnjanski M., *Roman o Londonu*, Beograd 2006.
 Ernst Ž., *Eros i Tanatos – prava ili lažna književna braća?*, prev. M. Visković, [u:] *Smrt, nasilje i seksualnost*, prir. I. Čolović, Beograd 1992.
 Jaspers K., *Duhovna situacija vremena*, prev. O. Kostrešević, Novi Sad 1987.
 Kristeva J., *Crno sunce, depresija i melanholija*, prev. M. Šukalo, Novi Sad 1994.
 Lompar M., *Crnjanski i Mefistofel*, Beograd 2007.
 Paz O., *The Double Flame, Love and Eroticism*, New York 1995.
 Stojanović Pantović B., *Srpski ekspresionizam*, Novi Sad 1998.
 Stojanović-Pantović B., *Morfologija ekspresionističke proze*, Beograd 2003.
 Frojd S., *О сексуалној теорији. Тотем и табу*, prev. P. Milekić, Novi Sad 1969.
 Frojd S., *S one strane principa zadovoljstva*, prev. M. Avramović, Novi Sad 1994.

Coupling of Eros and Thanatos in Miloš Crnjanski's *A Novel about London*

Summary

Miloš Crnjanski's last novel, entitled *A Novel about London*, is a modernist piece of work about the love of a Russian refugee couple in London immediately after the end of World War II. In his narrative, Crnjanski manages to depict two contradictory worldviews symbolically represented by Eros and Thanatos. Because the theme of suicide consistently develops throughout the novel, the author of this paper focuses on showing the changing attitudes towards the suicide of the protagonist. Consequently, the author illustrates the dynamics of Eros and Thanatos, particularly evident when the Russian Prince Rjepnin makes the decision to commit suicide and later when upholds his decision and kills himself.

Keywords: suicide, love, sexuality, expressionism, death

Сочетание эроса и танатоса в *Романе о Лондоне* Милоша Црњанского

Резюме

Последний роман Милоша Црњанского — *Роман о Лондоне* — можно назвать модернистским авангардным произведением. Црњанский описывает любовные отношения пары русских эмигрантов в Лондоне после окончания Второй мировой войны через призму проидводействия Эроса и Танатоса. Сила Танатоса находит отражение в последовательной подготовке князя Репнина к самоубийству. В данной статье исследуется отношение главного героя к самоубийству, зарождение идеи о самоубийстве, а также поведение героя во время осуществления этого замысла.

Ключевые слова: самоубийство, любовь, сексуальность, экспрессионизм, смерть