

<https://doi.org/10.18485/analiff.2024.36.2.11>

821.163.41.09-31 Црњански М.

## Чудне метаморфозе *Романа о Лондону*: од аутофикције до метафикције

Софија Д. Филипов Радуловић\*

Филолошки факултет, Универзитет у Београду,

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

 <https://orcid.org/0000-0002-2351-2864>

### Кључне речи:

Милош Црњански,  
*Роман о Лондону*,  
*The Shoemakers of London*,  
аутофикција,  
метафикција,  
модернизам,  
постмодерна

### Апстракт

Писање свог последњег романа Милош Црњански, како је посведочио у једном интервјуу, започео је још 1946/1947. године у Лондону. Међутим, роман је тада носио наслов *The Shoemakers of London* (Лондонски обућари) и био је писан енглеским језиком. Још занимљивије, главни јунак је био сам писац, који покушава да напише своје последње дело на језику који му није матерњи. У првим верзијама, дакле, долазе до нарочитог изражаја аутофикционални елементи овог дела. Зашто се од тога у коначној верзији *Романа о Лондону* одустаје, а главни јунак постаје руски књаз? Да ли се разлог за одустајање од писања на туђем језику у туђој земљи може, можда, наћи у самом роману? *Роман о Лондону* се тако отвара не триповедањем живота већ триповедањем поетике, а у овом раду бити ће речи о постепеном преласку од аутофикције ка метафикцији, али и о улози и значају који ће оваква чудна метаморфоза имати у поетичким променама од позног модернизма до постмодерне књижевности. (примљено: 18. септембра 2024; прихваћено: 25. октобра 2024)

<https://anal.fil.bg.ac.rs>



\* Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност са  
јужнословенским књижевностима  
Студентски трг 3  
11000 Београд, Србија  
sofija.filipov1@gmail.com

Да је Милош Црњански неретко користио лично искуство као извор за своја дела није непозната ствар. То, уосталом, није страно ни другим писцима српске књижевности двадесетог века, као што су Селимовић или Киш, па чак и Андрић, кога ће искуство Марибора пратити и до *Проклете авлије*. Ту се отвара занимљива феноменологија транспоновања личног искуства у дело, те се поставља питање да ли је случајност то што су наши можда и највећи романи настали управо на основу личног, најчешће трауматског, искуства. Па ипак, Црњански је *тај* писац на кога се прво помисли када се говори о *уписивању* сопства у књижевно дело, нарочито када су у питању његов први роман, *Дневник о Чарнојевићу*, хибридни роман *Код Хиперборејца*, и, свакако, *Роман о Лондону*.

Но, колико се више уопште може говорити о аутобиографским или аутобиографски заснованим делима? Аутобиографија се традиционално одређује својим односом према стварности<sup>1</sup>, те су неки критичари чак говорили о својеврсном аутобиографском договору који читалац склапа са аутором текста, односно са самим текстом.<sup>2</sup> Међутим, јединственост сопства, које би требало да је извор аутобиографског писања, доведена је већ почетком двадесетог века у питање. Да ли је могуће бележити сопство, ако је оно не само перманентно променљиво већ и, неретко, самоскривено?<sup>3</sup> Могућност писања аутобиографских текстова доводиће се у питање нарочито у постструктуралистичким теоријама, у контексту онтолошког статуса *писма*<sup>4</sup>, стога ће, овог пута, проблематична бити њихова референцијалност. Дерида (Derrida) ће, тумачећи Русоове (Rousseau) *Исповести*, говорити о *писању* као једином простору стварања значења, оном које доводи до нестанка, метафизички схваћено, природног присуства (Derrida, 1976: 208). Русоову тежњу за оним што је природно, што је *првобитно*, отуд ће објашњавати његовим припадањем логоцентричком систему, који даје предност говору над писмом. Овде се сусрећу Дерида и Де Ман (De Man) у читању Русоа. Де Ман ће истицати реторичку природу Русоовог језика, те да самим тим што *пише* о проблему првобитности, дакле, изражава то кроз *језик*, Русо даје приоритет категорији језика над категоријом *присутности* (De Man, 1979: 920). Пол де Ман ће, даље, *деконструисати* класично схватање аутобиографије

- 
- 1 "Thus an autobiography coming into a library would be classified as non-fiction if the librarian believed the author, and as fiction if she thought he was lying" (Frye, 2000: 303).
  - 2 „Аутобиограф обећава да ће вам говорити истину, или барем оно за шта верује да је истина. Он се понаша као историчар или хроничар, с том разликом што је тема за коју обећава да ће дати истините податке, он сам" (Ležer, 2009: 54).
  - 3 „Али 'сопство' које се толико често спомиње у самоизражајним теоријама аутобиографије није именица, односно ствар сама по себи, која чека материјализацију кроз текст. Не постоји суштинско, оригинално или кохерентно аутобиографско сопство пре тренутка самоприповедања, нити је аутобиографско сопство изражајно у смислу испољавања интериорности која је некако онтолошки целовита, беспрекорно уједначена и 'истинита'. Јер то сопство није архив све искуствене историје што непрестано тече од рођења до садашњег тренутка, пространа, актуелна и доступна. Сам смисао сопства као идентитета парадоксално потиче из препуштања свести о фрагментима искуствене историје" (Smit, 2009: 99).
  - 4 „Оно речено писмо чини независним од духа аутора и од даха адресата, као и од презентације предмета о којима се говорило. Медиј писма подаје тексту камену аутономију настрем живих контекста" (Habermas, 1988: 157).

као бележења живота и поставити питање да ли сама аутобиографија исписује живот:

But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that the life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resource of his medium? (De Man, 1979: 920)

У том смислу, Де Ман аутобиографију не тумачи као жанр већ као фигуру читања, као прозопопеју (в. De Man, 1979: 921). Прозопопеја је фигура *давања гласа* ономе што глас нема.<sup>5</sup> Овакво читање аутобиографије приближава је тумачењима аутофикције као попришта борбе друштвених гласова.<sup>6</sup> Истицање социјално одређених гласова омогућено је већом слободом термина *аутофикције*, која у односу на аутобиографију испољава „фрагментарност визије, нестабилност тачке гледишта, времена и перцепције стварности” (Јовановић, 2016: 26). С друге стране, нека тумачења, која се позивају на Дубровског (Doubrovsky), истичу како је појам аутофикције пре свега реакција на онтолошку нестабилност у постмодерном добу.<sup>7</sup>

Како се из ове перспективе посматра аутобиографско, односно, аутофикционално у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског? Колико, заправо, има аутобиографског *искуства* Милоша Црњанског у Николају Рјепнину и његовој лондонској *епопеји*? Уколико се погледају прве верзије овог романа настале 1946/1947. године, када је роман носио наслов *The Shoemakers of London*, видеће се да је главни јунак био сам писац. Првобитни план Црњанског био је да роман, који је о Лондону, напише на енглеском језику, као и да га објави у земљи у којој је у том тренутку живео. То, међутим, никада није остварио, а роман ће штампати у својој земљи две и по деценије касније под познатим насловом. Шта је условило овакву промену? Црњански се више пута освртао на то у својим интервјуима, те наводио како његов енглески језик није био довољно добар како би написао уметничко дело њиме, и наравно, сигурно је да писац, ако не једино, онда свакако најбоље може писати бићем језика којем заиста припада. Али шта

5 “Indeed Virginia Woolf herself was obsessed by this idea that autobiography should try to restore the voice of the departed” (Reviron-Piegay, 2015: 181).

6 „Претпоставка аутора есеја је да аутобиографски простор постаје у аутофиктивном истраживању поприште борбе друштвених гласова. У њима су анализирани начини на које персонални текстови сагледавају животна искуства: кроз потрагу, самоиспитивање, самопотврду, и реакције на маргинализацију, невидљивост и занемареност у колонијалном, културном, историјском и родном контексту” (Јовановић, 2016: 27).

7 Видети студију „Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts” (Ferreira-Meyers, 2015: 206). Упоредити са: „Пре би се могло тврдити да неологизам Дубровског представља један од покушаја превазилажења јаза који се шездесетих година јавио између текста, као недовршеног језичког ткања без порекла и без краја, с једне, и живота, у овом случају личног живота, с друге стране” (Душанић, 2012: 803).

ако, поред овог, прагматичког, постоји и дубљи, *поетички разлог*? Ситуација се додатно компликује ако се има на уму да главни јунак *Обућара* жели да учини исто оно што и његов писац – да напише роман на језику који *није његов* у земљи која *није његова*: „To make money and forget the past, I will just write, nearing the grave, once more a book, and the last one” (Црњански, 2006: 704). Текст онда није само аутобиографски, или како се *писање сопства* од последње четвртине двадесетог века радије именује – аутофикционалан, већ и аутореференцијалан. Отуда се може даље ићи ка трагању за одговором *нестанка* овог првобитног текста у њему самом, што се нужно доводи у везу не само са (не)могућношћу приповедања о себи већ и са (не)могућношћу аутентичног писања у *Лондону*.

Аутофикција претпоставља давање гласа онима који тај глас нису нужно имали раније, односно давање гласа *Другом*. Главни јунак првих верзија, као и Рјепнин, налази се у позицији радикалне Другости. Писац, првобитни главни јунак, покушава да у послератном Лондону напише роман:

This is a funny story, dear reader, but no literary invention at all. It hapenend (sic!) and the cast is genuine. [...] Alltough (sic!), in my country, I am, or better to say I have been a well known poet and famous writer, writing this novel in English, I am now with no intention of artistic kind whatsoever. It is an open letter I am writing to the soldiers of the second war, who passed through London, this London where I am living now and where I will stay forever. It is a letter to the men, and women, of this second war, by somebody who was fighting already in the past. (Црњански, 2006: 704)

Међутим, поставља се питање да ли је такво писање уопште могуће у контексту слике света каква се обликује у роману. Црњански, српски писац али и јунак романа, не може на аутентичан стваралачки начин, што је, заправо, једини начин на који *писац* може, проговорити у Лондону.<sup>8</sup> Разлог за то јасније се види у коначној верзији *Романа*, него у фрагментарним верзијама: „Обећавали су и њему. Обећавали много. Међутим, сад зна, да у Лондону и уседелице пишу. Књиге пишу и ћерке министара, лордова, генерала, а раде вредно, и јефтино, у издавачком предузећу” (Црњански, 2006: 34). Онај који би требало да пише књигу на страном језику, што је овде двострука фигура, те и двоструки одговор, губи се у мноштву неаутентичних аутора, као што се Рјепнин губи у мноштву изношених шињела.<sup>9</sup> Судбине главних јунака су крајње сродне јер обојица могу бити оно што морају бити – писац и књаз, односно, официр<sup>10</sup>, само у земљи свог рођења: „Руски официр и српски песник имају нешто заједничко – остварујући суштину свог идентитета, оно што су они заиста – војник и писац,

8 “In my country I have been a poet. My books had the price of Royal Academy in Belgrade...” (Црњански, 2006: 739).

9 „То је неки човек, у војничком изношеном шињелу, каквих је у Лондону, кад ова прича почиње, било, много” (Црњански, 2006: 7).

10 О Рјепниновој суштинској одређености војничким позивом и аристократском титулом писала сам у „Филозофија незаборављања у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског” (Филипов Радуловић, 2022б: 249–260).

могу да испоље само тамо где су се родили, знајући у исто време да је повратак у отаџбину могућност која им је укинута” (Raičević, 2021: 565). Уз то, оно што обојицу додатно осујећује јесте капиталистички, промењени свет након рата, који укида сваку аутентичну посвећеност позиву, и у коме *упадају* у апсолутну, лиотаровски речено, *хегемонију жанра економског дискурса* (Lyotard, 1995: 59).<sup>11</sup> Тамо где је све трговина, *и рат и писање*, јунаци не могу да аутентично бивствују; међутим, уколико је роман аутофикционалан и аутореференцијалан, писање *мора* постојати, а ипак, оно је оваквом приповедном ситуацијом нужно *укинута* у себи: „Могао би да постане оно што се у Лондону назива ‘авет’ писац, *ghost writer*. Да пише, анонимно, о лову у Сибиру, за другога. Да пише о Кавказу, за другога. То се у Лондону плаћа. Добро плаћа” (Црњански, 2006: 157). Црњански, како би задржао аутентичан стваралачки *глас* и унутар текста, мора одустати од себе као главног јунака, и пронаћи другачију приповедну стратегију за роман који је о Лондону. Уз то, како би *поетички истинитије* обликовао трагизам сопствене емиграције, а како је аутофикција пре свега фикција, она се мора водити поетичким законитостима, Црњански мора пронаћи другачијег главног јунака:

Јунак Црњанског међутим у Лондону, а то је можда најтеже у њему, није могао да буде Србин јер то не омогућава посебну врсту аристократске патње. Као у најгорој актуелизацији Аристотеловог одређења шта доликује неком лику, у српској народној трагедији током светског рата у Европи нема простора за аристократску узвишеност. (Јерков, 20156: 207)

Отуда главни јунак постаје руски *књаз*, Николај Рјепнин. Тек са Рјепнином и *Романом о Лондону*, роман који је о Лондону, постаје роман о апсолутном недостатку смисла<sup>12</sup>, где је Лондон, заправо, симболички простор нововековног бесмисла:

Сломило га је, то, да им се живот, кад су из Русије изишли, претворио сад већ годинама у непрекидну самоћу, беду, беспосленост, као неки страشان сан, из којег не може да се пробуди. Нигде није могао да се скраси, нигде ни да живи и зарађује, као други људи. Живот им је постао, не само тежак, него и чудноват, бесмислен, невероватан. (Црњански, 2006: 38)

Рјепнин је у Лондону, као што је то већ наведено, у позицији радикалне Другости. То, међутим, није искључиво стога што је он Рус, већ што одбија да прихвати *капиталистички тоталитаризам*.<sup>13</sup> Рјепнин и даље модернистички

11 Упоредити са: „У свом роману о Лондону, намеравам да покажем грозно робовање данас новцу. Страшан напор милионских маса, које сваки дан, сваки дан поново, иду на рад, и враћају се на рад, да би могли да купе фрижидере, радио, апарат за телевизију. Да покажем како је ужасно да се све оно што је човек некада добијао младошћу, храброшћу, веселошћу, данас, може само купити. За новац” (Црњански, 1999: 468).

12 О томе се више може наћи у радовима „Губљење логичких веза у *Роману о Лондону*” (Филипов, 2021: 175–192), и „О књизи које нема у *Роману о Лондону*” (Филипов Радуловић, 2022а: 111–118).

13 „Ја сам Рус, Нађа. За мене овакав живот, као што га живим и као што га живе ови овде, за новац, за уштеде,

тежи великој причи о смислу<sup>14</sup>, иако је, у исто време, свестан њених крајњих консеквенци и урушавања пројекта модерне (в. Lyotard, 1995: 25). Јунак тако, уз модернистичку вољу, добија постмодерно знање, што ће битно одредити његов последњи корак у неприхватању бесмисла. Оваква свест и гађење на бесмисао (в. Ниче, 2020: 44) издвојиће Рјепнина из гомиле од четири, осам, четрнаест милиона (в. Црњански, 2006: 15), али он ипак нема глас, и приповедачу се може тек *немо* јавити. Епохалан одговор Црњанског на Де Маново тврђење о прозопопеји као фигури давања гласа, те и на слична учења о аутофикцији, јесте да онај који је Други глас *никада не добија*. Међутим, јунак Црњанског може пуноћом своје свести да призове друге гласове, односно друге текстове:

Не знам куда ћемо, али не заборави оно што је њихов Шекспир – или, како га Бърлов изговара, Шакеспеаре, – рекао, о људском животу: то је прича коју бунца неки идиот. Нас држи у својој шаци, сад, један безмерни идиот, – Лондон. Бунца. Свира. Тресе се. Жури. Звони. Труби. Корача, корача. Иде горе-доле у лифту. Не може да спречи да му се не смејем, да га се не гадим, да га, каткад, не гледам, са сузом у очима. (Црњански, 2006: 42)

Рјепнин тако призива Шекспира (Shakespeare), можда највредније што британска култура има, ствараоца чија је позиција, међутим, крајње амбивалентна због богатог субверзивног потенцијала. Шекспировим гласом он исказује Лондону, али и савременом добу, нешто о њему самом:

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more; it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.  
(Shakespeare, 1965, V, 5: 867–868)

Текст *Макбета*, трагедије блиске драми апсурда (в. Бечановић-Николић, 2022: 89), постаје хипотекст *Романа о Лондону*, тако што се транспонује макбетовска слика света на савремени Лондон.<sup>15</sup> Јунак, дакле, нема глас да романескно проговори сам по себи, али може да призове друге гласове и уз свој

за осигурања, нема, ни привлачности, ни смисла. Ја ћу, до краја, мислити о нашим бившим војницима, и о Русији, – до краја. Па и кад бих хтео другаче, не бих успео” (Црњански, 2006: 86).

14 „Дакле, појам ‘постмодерне’ се добија из рефлексии о особености модерног знања. Укратко, модерно знање је увек имало форму јединства, а то јединство је било остварено регресом на велике метаприче. [...] Нови век, односно, модерна, произвела је три такве метаприче: еманципацију човечанства (у просветитељству), телеологију духа (у идеализму) и херменеутику смисла (у историзму)” (Велш, 2000: 44). Упоредити са Лиотаровим схватањем из студије *Шта је постмодерна* (1995: 27).

15 О хипотексту и транспозицији видети Женетову (Genette) студију *Palimpsests. Literature in the second degree* (1997: 5–7, 28); “Transposition, on the other hand, can give rise to works of vast dimensions, such as *Faust* or *Ulysses*, whose textual amplitude and aesthetic and/or ideological ambition may mask or even completely obfuscate their hypertextual character, and this very productivity of the transformational procedures that it brings into play” (Genette, 1997: 213).

крајњи чин, којим „није пресудио себи већ дао оцену целог тог света” (Јерков, 2015а: 242), остави траг смисла као извор значења (в. Derrida, 1976: 87), који ће му омогућити да се *немо* јави приповедачу, *писцу романа*, који ће проговорити из самог знања књижевности како би приказао немогућ губитак смисла. Такво знање проналази се у густој мрежи књижевних алузија које ће деридијански укинути метафизику присутности<sup>16</sup>, односно, поставити простор текста као једини референтни простор.<sup>17</sup> Отуда се мора проговорити из позиције поетичког знања, које поседују *писци романа*, они који сада, готово фукоовски, морају да се баве археолошким проучавањем других текстова (в. Фуко, 1998: 11–12).

*Роман о Лондону* не може започети приповедањем живота, јер губљењем смисла више нема ни живота који би се могао исприповедати, те се стога мора почети приповедањем поетике<sup>18</sup>, која ће поставити сцену за јунакову животну причу и тако превладати праг ћутања<sup>19</sup>, односно немогућност оглашавања Другог у Лондону:

Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никагда*. Нити 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. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци.

*Egalité. Fraternité* – чујем како неко виче, *немо*, у једном вагону подземне железнице, у Лондону.

Тог што виче, читалац ће упознати у идућем поглављу. То је неки човек, у војничком изношеном шињелу, каквих је у Лондону, кад ова прича почиње, било, много (Црњански, 2006: 7).

Простор метафикционалности<sup>20</sup> у *Роману о Лондону* нужен је како би се *глас* добио, односно, сам простор књижевности поставља се као једино место где се

16 „Могло би се показати да су сви ти називи темеља, начела или средишта обележавали увек сталност неке присутности (*eidos, arché, energeia, ousia, aletheia*, трансценденталност, свест, Бог, човек итд.)” (Derrida, 1990: 135).

17 Упоредити Женетов појам транстекстуалности (Ženet, 1985: 189) и Долежелово (*Doležel*) тумачење књижевне трансдукције (Doležel, 2008: 212).

18 „[...] све што је стварно сведено је на текст, али је та нова текстуалност постала стварност друге приповедачке рефлексije - то је реалност којој се обраћа постмодерни приповедач” (Јерков, 1992: 23).

19 „Напокон, постмодерно приповедање почиње тек кад се прекорачи граница у ћутању у модернизму, и то тако што после ње више не говори неко, већ се само ређају текстови који су преостали, који остају после свега” (Јерков, 1992: 57).

20 “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fiction text” (Waugh, 2001: 2).

глас може добити. Да би писац, првобитни главни јунак, аутентично проговорио о себи, он мора аутентично писати, што у Лондону писаца-авети није могуће. Да би опстао као једино што он може бити – *Стваралац*, писац мора одустати од себе као главног јунака *Обућара*. Отуда се може говорити о радикалној фигури *прозопопеје*, али и трагизму *чудне метаморфозе* првобитне замисли, у последњем делу Милоша Црњанског, које, заправо, поетички нужно води од аутофикције до метафикције како би се стваралачки проговорило. Главни јунак постаје руски књаз, који ће својим финалним непристајањем на бесмисао призвати гласове других писаца, па тако и *писца романа*, како би он потом из *мреже гласова* и поетичког знања проговорио у простору друге фикционалности Рјепнинову причу, али и причу првобитног јунака, чији ће аутофикционални траг ипак остати у коначној верзији *Романа о Лондону*, романа за који се онда, у том смислу, може речи да га је писао сам *живот*, а да је аутор само пронашао фантастичну литерарну форму (в. Црњански, 1999: 451).

**Напомена:** Овај рад је изложен у скраћеној верзији на енглеском језику на 7. интернационалном скупу *English Language and Literature Studies: Modern Perspectives and Beyond* (20–22. октобар 2023).

### Литература

- Бечановић-Николић, З. (2022). *У трагању за Шекспиром*. Београд: Досије студио.  
[Večanović-Nikolić, Z. (2022). *U traganju za Šekspirom*. Beograd: Dosije studio]
- Велш, В. (2000). *Наша постмодерна модерна* (Б. Рајлић, прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.  
[Velš, V. (2000). *Naša postmoderna moderna* (B. Rajlić, prev.). Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića]
- Душанић, Д. (2012). Шта је аутофикција? *Књижевна историја*, 148, 797–810.  
[Dušanić, D. (2012). Šta je autofikcija? *Književna istorija*, 148, 797–810]
- Јерков, А. (1992). Постмодерно доба српске прозе. У А. Јерков (прир.), *Антологија српске прозе постмодерног доба* (стр. 7–61). Београд: СКЗ.  
[Jerkov, A. (1992). Postmoderno doba srpske proze. U A. Jerkov (prir.), *Antologija srpske proze postmodernog doba* (str. 7–61). Beograd: SKZ]
- Јерков, А. (2015а). *Европа и књижевна истина. Смисао (књижевне) имагинације: херменеусиа*. Београд: Филолошки факултет.  
[Jerkov, A. (2015a). *Evropa i književna istina. Smisao (književne) imaginacije: hermeneusia*. Beograd: Filološki fakultet]
- Јерков, А. (2015б). *Тајна Европе и српска књижевност. Апокриптика*. Београд: Филолошки факултет.
- [Jerkov, A. (2015b). *Tajna Evrope i srpska književnost. Apokriptika*. Beograd: Filološki fakultet]



- Ниче, Ф. (2020). *Рођење трагедије* (В. Стојић, прев.). Београд: Дерета.  
[Niče, F. (2020). *Rođenje tragedije* (V. Stojić, prev.). Beograd: Dereta]
- Филипов, С. (2021). Губљење логичких веза у *Роману о Лондону*. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, 16, 175–192. <https://doi.org/10.18485/godisnjak.2021.16.9>
- [Filipov, S. (2021). Gubljenje logičkih veza u Romanu o Londonu. *Godišnjak Katedre za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima*, 16, 175–192. <https://doi.org/10.18485/godisnjak.2021.16.9>]
- Филипов Радуловић, С. (2022а). О књизи које нема у *Роману о Лондону*. У Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. II, Роман и град: 50 година Романа о Лондону, 100 година Уликса (стр. 111–118). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- [Filipov Radulović, S. (2022a). O knjizi koje nema u Romanu o Londonu. U D. Bošković, Č. Nikolić (ur.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. II, Roman i grad: 50 godina Romana o Londonu, 100 godina Uliksa (str. 111–118). Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet]
- Филипов Радуловић, С. (2022б). Филозофија незаборављања у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског. У Z. A. Brzozowska, P. Kernel, I. Lis-Wielgosz (Eds.), *Migrations in the Slavic Cultural Space. From the Middle Ages to the Present Day* (стр. 249–260). Łódź: Łódź University Press.
- [Filipov Radulović, S. (2022b). Filozofija nezaboravljanja u Romanu o Londonu Miloša Crnjanskog. U Z. A. Brzozowska, P. Kernel, I. Lis-Wielgosz, etc. (Eds.), *Migrations in the Slavic Cultural Space. From the Middle Ages to the Present Day* (str. 249–260). Łódź: Łódź University Press]
- Фуко, М. (1998). *Археологија знања* (М. Козомара, прев.). Београд – Сремски Карловци – Нови Сад: Плато – Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- [Fuko, M. (1998). *Arheologija znanja* (M. Kozomara, prev.). Beograd – Sremski Karlovcі – Novi Sad: Plato – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića]
- Црњански, М. (1999). *Есеји и чланци II*. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом – Editions L'Age D'homme.
- [Crnjanski, M. (1999). *Eseji i članci II*. Beograd – Lausanne: Zadužbina Miloša Crnjanskog – Naš dom – Editions L'Age D'homme]
- Црњански, М. (2006). *Роман о Лондону*. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- [Crnjanski, M. (2006). *Roman o Londonu*. Beograd – Lausanne: Zadužbina Miloša Crnjanskog – L'Age d'Homme]
- De Man, P. (1975). Retorika zaslepljenosti: čitanje Rusoa Žaka Deride. U P. de Man, *Problemi moderne kritike* (G. Todorović, B. Jelić, prev.) (str. 169–213). Beograd: Nolit.
- De Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN: Comparative Literature*, 94(5), 919-930.
- Derrida, J. (1976). *O gramatologiji* (Lj. Šifler-Premec, prev.). Sarajevo: Veselin Masleša.

- Derida, Ž. (1990). *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka*. U Ž. Derida, *Bela mitologija* (M. Radović, prev.) (str. 131–155.). Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Doležel, Lj. (2008). *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*, (S. Kalinić, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Ferreira-Meyers, K. (2015). *Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts*. In K. W Shands, G. Grillo Mikrut, D. R. Pattanaik, K. Ferreira-Meyers (Eds.), *Writing the self: essays on autobiography and autofiction* (pp. 203–218). Stockholm: Södertörns högskola.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests. Literature in the second degree* (C. Newman, trans.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Habermas, J. (1988). *Filozofski diskurs moderne* (I. Bošnjak, prev.). Zagreb: Globus.
- Jovanović, A. (2016). *Pisanje o sebi, pisanje sebe*. *Anali Filološkog fakulteta*, 28, 25–36. <https://doi.org/10.18485/analiff.2016.28.2.2>
- Ležen, F. (2009). *Autobiografski sporazum, dvadeset pet godina kasnije* (D. Zubac, prev.). *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 459, 44–54.
- Liotard, J-F. (1995). *Šta je postmoderna*. Beograd: KIZ „Art press”.
- Raičević, G. (2021). *Agon i melanholija. Život i delo Miloša Crnjanskog*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Reviron-Piegay, F. (2015). *Like Father Like Daughter? Autobiography as Defacement in Leslie Stephen’s Mausoleum Book and Virginia Woolf’s Memoirs*. In K. W Shands, G. Grillo Mikrut, D. R. Pattanaik, K. Ferreira-Meyers (Eds.), *Writing the self: essays on autobiography and autofiction* (pp. 173–182). Stockholm: Södertörns högskola.
- Shakespeare, W. (1965). *Macbeth*. In W. Shakespeare, *Complete Works*. London: Oxford University Press.
- Smit, S. (2009). *Performativnost, autobiografska praksa, otpor* (A. Luburić-Cvijanović, prev.). *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, 459, 99–106.
- Waugh, P. (2021). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Ženet, Ž. (1985). *Uvod u arhitekst*. U Ž. Ženet, *Figure* (M. Miočinović, prev.) (str. 139–191). Beograd: „Vuk Karadžić”.

**Sofija D. Filipov Radulović**

## Summary

**THE STRANGE METAMORPHOSIS OF A NOVEL OF LONDON: FROM AUTOFICTION TO METAFICTION**

As he testified in an interview, Miloš Crnjanski began working on his last novel in London in 1946/1947. However, at that time the novel was titled *The Shoemakers of London* and was written in English. What is even more interesting is that the main character in this version of the novel is the writer himself, attempting to write his last work in a language that is not his native tongue. Thus, the autofictional elements of the novel come to the fore in the first drafts. Why is this abandoned in the final version of *A Novel of London*, and why does the main character become a Russian *prince*? Could the reason for omitting the theme of writing a novel in a *foreign* language in a *foreign* land perhaps be found in the novel itself? *A Novel of London* therefore begins not with a narrative of life, but with a narrative of poetics, and this paper examines the gradual transition from autofiction to metafiction, as well as the role and significance that this *strange metamorphosis* would have for the poetic changes from late modernism to postmodernity.

**Key words:**

Miloš Crnjanski, *A Novel of London*, *The Shoemakers of London*, autofiction, metafiction, modernism, postmodernity