

Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ*
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се анализирају неки аспекти *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, преко поступка карневализације. Уочава се доминација модела метаморфозе, који се прати на више равни, као и одређени елементи, попут, рецимо, ироније, гротеске, маске, преображаја који извориште имају у карневализованој књижевности. Тумаче се аспекти карневализације у изабраном роману, попут поступка *снижавања*, нарочито уочљивог преко духовно-телесног плана и наглашене интенције ка сексу, потом гротескно приказивање жена, а присутна је и иронија која је стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности. *Роман о Лондону* доноси још једну типичну менипско-карневалску тему, а то је тема утопије и земаљског раја, као и мотив скандала који је готово конститутивни мотив карневализоване књижевности. Још најмање два елемента у роману кореспондирају са поступком карневализације, а то јесте начин виђења историје и с тим у вези поступак *снижавања* приликом приказивања великог француског војсковође Наполеона који је у делу дат као „император коита”. Све то указује да поступак карневализације у *Роману о Лондону* у најбољој могућој мери осведочава модернистички (авангардни) сензибилитет Милоша Црњанског коме је остао доследан и у последњем роману.

Кључне речи: иронија, гротеска, снижавање, материјално-телесни план, „император коита”, маска, Бахтин.

Опус Милоша Црњанског је велики и раскошан. О његовом делу су написане многе важне и значајне студије и писало се и пише се о многим аспектима његовог стваралаштва. Занимљиво је да се о поступку карневализације у његовом стваралаштву није пуно говорило¹. Па ипак, чини се да се може трагати за елементима карневализације у романима Милоша Црњанског, а посебице у последњем, *Роману о Лондону* (1971).

* jelena.panic@uf.bg.ac.rs

¹ О поступку карневализације у *Дневнику о Чарнојевићу* и *Другој књизи Сеоба* види докторску дисертацију Наташе Анђелковић *Однос карневализације и обликовања идентитета у 'Дневнику о Чарнојевићу' и 'Другој књизи Сеоба' и европски контекст*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.

Наравно, основни извор и незаобилазно штиво, бар када је реч о овој теми, јесу студије Михаила Бахтина *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* и *Проблеми поетике Достојевског* где су подробно обрађени поступци везани за карневализацију². Познато је и више пута истицано да је карневализација „izraz potrebe da se u književnom delu stvori određeni tip slike sveta, koji nije moguće stvoriti bez određenog sistema slika čije je izvorište karneval” (Микић 1988: 62), те да је за карневализацију карактеристично инверзно приказивање временско-просторних категорија и уопште гротескно снижавање свега високог, духовног, идеалног и апстрактног превођењем на материјално-телесни план, као и план тела и полних односа. *Роман о Лондону* већ самом интенцијом приказивања и прожимања две поставке света, једне дате преко главног јунака, руског кнеза Рјепнина, и друге преко света Лондона након Другог светског рата, пружа могућност за ишчитавање разлика између духовног и телесног принципа. Начин на који су ове две поставке света уобличене у свету романа призива амбивалентност која је основа поступка карневализације, будући да „prožima sve elemente karnevalskog doživljaja sveta i ona samim tim prožima i sve elemente pomoću kojih se u književnosti ostvaruje karnevalizacija” (Микић 1988: 62).

Неки од елемената карневализације које препознајемо у *Роману о Лондону* крећу се од поступка *снижавања*, нарочито уочљивог у духовно-телесном аспекту, као и наглашеној интенцији ка сексу која је истакнута у рефренској реченици романа, а уједно и наслову једног поглавља “Sex is at the root of everything”. Ту је и гротескно приказивање жена, посебице госпође Крилов, а присутна је и иронија која је стилско средство менипске и, с њом повезане, карневаллизоване књижевности, будући да се уз помоћ ироније постиже инверзна слика света, па самим тим и дијалог два света која су у инверзној, иронијској корелацији.

Роман о Лондону доноси још једну типичну менипско-карневалску тему, а то је тема утопије и земаљског раја, која се може пронаћи у начину на који главни јунак види Русију. Поред тога, по Бахтину „za menipeju su veoma karakteristične scene skandala, ekscentričnog ponašanja, neumesnih govora i ispada, u stvari razna narušavanja opšteprihvaćenog i uobičajenog toka događaja, propisanih normi ponašanja i etikecije” (Бахтин 1967: 180). Мотив скандала је готово конститутивни мотив карневаллизоване књижевности, будући да се у таквим сценама испољавају карневалски контрасти, огољује се лаж и долази до изражаја истина, што је у роману посебно уобличено приликом леговања главног јунака и нарочито одласком на излет где падају „маске” његових сапутника. Наравно, маска се исказује преко симболичне и психолошке улоге, па се одређена психолошка стања јунака, као и међусобне релације развијају по карневалско-маскенбалском принципу. Тако су и безмало сви ликови на лето-

² Можда није згорег приметити да су и у нашој науци о књижевности о поступку карневализације посебно убедљиво писали Радивоје Микић поводом прозе Ранка Маринковића и Петар Пијановић на примеру опуса Миодрага Булатовића. С тим у вези и њихове студије *Поступак карневализације* и *Поетика гротеске* су нам драгоцене као путокази, али и домети праћења поступка карневализације у српској књижевности.

вању, са којима је главни јунак у хотелу крајње симболичног назива – *Крим* узели различиту „маску” од свакодневне, која им омогућава да у тим готово празничним, а у ствари ванредним околностима испоље оно потиснуто, нагонско, а заправо сексуално. Чини се да још најмање два елемента у роману кореспондирају са поступком карневалације, а то је начин виђења историје и с њим у вези поступак снижавања приликом приказивања великог француског војсковође Наполеона, који је у делу дат као „император коита”.

Начин на који су неки од елемената карневалације, првенствено они у вези са процесом *снижавања*, обликовани у роману асоцира на Сократове дијалоге, на које се, узгред буди речено, и сам Бахтин позива да би упутио на основну „озбиљно-смећних” жанрова у којима уочава поступке карневалације. Наиме, Бахтин тврди да је сократовски дијалог посебан вид „дијалошке *prigode istine i ljudske misli o njoj*”, али и да је „*provociranje reči rečju*”. Међутим, Бахтин посебан акценат ставља на позицију из које говори Сократ, коју види као „*isповest čoveka koji stoji na прагу*” (Бахтин 1967: 173), а заправо ишчекивању извршења смртне казне, што условљава једно посебно егзистенцијално и психолошко стање. Управо би се ту могао повући паралелизам са стањем главног јунака, руског кнеза Рјепнина, који је заправо у читавом роману *на прагу*, с тим што се он својевољно припрема за смрт што опет допушта „*moralno-psihološko eksperimentisanje*” (Бахтин 1967: 179) својствено менипеји, која у развоју озбиљно-смешних жанрова долази након сократовског дијалога. Паралелизам између Сократа и Рјепнина могуће је извести и преко природе дијалога и потраге за истином и смислом живота, с тим што код руског кнеза доминирају унутрашњи дијалози које води сам са собом или са удвојеним ликовима Цимом или Цоном или Барловом који се као гласови јављају у његовој свести. Ови дијалози, тј. унутрашњи монолози у форми дијалога су на истом трагу мајеутичке вештине коју је Сократ толико пута у Платоновим дијалозима демонстрирао. Истини за вољу, ова веза између Рјепнина и Сократа могла би се даље продубљивати, па чак и на нивоу целог романа, а у духу поставки карневалације Рјепнина тумачити преко фигуре *паметне луде*, која у „лудом” свету након Другог светског рата саопштава истину коју тај свет не жели да чује.

Доминација материјално-телесног начела живота уобличена је преко слика сексуалности које су у роману дате, од оних општег карактера, па преко појединих ликова или приказивања унутрашњих доживљаја главних јунака. Занимљиво је приметити да се однос према материјално-телесној слици света датој преко слика тела, сексуалности, полног живота у опусу Милоша Црњанског може пратити од првог па све до последњег романа. Поред тога, очито је да се код Рајића, јунака првог романа Милоша Црњанског, *Дневника о Чарнојевићу*, приметна она клица гнушања пред сексуалним која своју пуну („теоријску”) разраду има у *Роману о Лондону*, тј. експликација реченице коју му саопштава супруга „*Па шта ћеш, око тога се окреће свет*” не добија своје место у роману из 1921. године, већ пола века касније. Као окидач за ову поетичку експликацију, уобличену преко Рјепнинове унутрашње полемике, послужила је реченица коју му у парку саопштава млада Енглескиња: “*Sex is at the root of everything*”.

У структури романа након ове реченица следи епизода Рјепниновог прелиставања часописа у подруму обућарске радње. Могуће је да су због тога своје место у сцени прелиставања часописа нашли различити партикуларитети света сазданог на постулату да је секс у корену свега. Начин како је обликована ова епизода призива сличност са гротескним реализмом, а као његово основно својство Бахтин наводи „*snižavanje, to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno telesni plan*” (Бахтин 1978: 35). То евентуално потврђује и сан који Рјепнин сања пошто је чуо реченицу да је секс корен свега и након што је у подруму обућарске радње прелиставао часописе који преко сексуалности приказују различите сегменте друштва. Сан обилује трансформацијама попут оне да се гомиле голих мушкараца претварају у гомиле голих жена и обрнуто, које онда преобликују и Лондон, „у слику, која није лепа. Слика је страшна” (Црњански 2006: 152), јер се основа те представе заснива на виђењу Лондона где је секс у корену тог лондонског света. Трансформација се даје преко физиолошког аспекта сексуалности преобликованог у зграде, да би кулминацију досегла у представи огромне вагине и пениса у које се све около претвара. Овакве слике нису остале апстрактне, те један од последњих призора сна јесу полни органи који се клате са сата Св. Џејмса.

Исто тако, материјално-телесни аспект оличен преко сексуалности доминира и у *мас-медијима* који се у роман уводе преко ове, свакако важне епизоде када Рјепнин у подруму обућарске радње прелистава часописе. Секс је, поред већ наведених слика из сна, приказан на начин да уједно конструише и полност, мења се, трансформише. Приметно је то из чланка о травестији, тј. о мушкарцима који медицинском интервенцијом постају жене. Користећи готово узгредне детаље као што је слика младе у хаљини са извезеним љиљанима, која „пред олтаром” држи букет кринова, приповедач се подсмехуо, иронизовао знак сексуалне невиности „у Енглеској, при склапању брака” (Црњански 2006: 150), баш као што је то учинио на други начин и другим средствима при виђењу свештеника на венчању. Лице секса одређено порнографијом, у роману дечјом, приказано је кроз чланак о председнику општине који фотографише нагу девојчицу и притом „нарочито цени ’природне’ позе” (Црњански 2006: 152). Премда актери „скандала”, укључујући и супругу председника, не виде ништа „скарадно” у својим поступцима, индустријализација порнографије читава се уз узгредну натукницу да је „сиромашно” девојче од лордмера добијало „само гуинеју” (Црњански 2006: 152). Додатно, вредност једне гвинеје појашњава кнезово поређење – са тим новцем можете извадити зуб у болници „у то доба, – за време социјалиста” (Црњански 2006: 152), а толико износи и његова дневна зарада у обућарској радњи. У истом тону је и читање интервјуа певача Адама, идола девојчица, који *отворено* говори о „љубакању”, „мажакању” и својој сексуалној невиности. На конзумацију секса не остају имуни ни људи блиски цркви, те је с тим у вези карикатурална слика безубог и ћелавог председника црквене општине од шездесет четири године који се жени прелепом тридесетседмогодишњом учитељицом. Преко, наизглед мање важних детаља, приповедач недвосмислено исказује

однос спрам појава о којима приповеда, те се овај конкретан случај преиспитује уз помоћ питања која треба читаоца да увере да је „корен тог брака нешто друго, не – секс” (Црњански 2006: 149). Ни људи из цркве не лишавају се телесних уживања, што потврђује опис венчања англиканског свештеника који Рјепнин проналази у журналу. Свештеничко лице је гротескно виђено, са нагласком на његовим „великим” наочарима које му на слици вире из цепа и израслине на лицу „величине јагоде”. Он грубо одудара од своје жене „коју Енглези називају савршеном, за секс” (Црњански 2006: 149), а која са (таквим) мужем треба у брачној постелји да буде „чудесно сретна”.

Уочљиво је да иронија боји коментаре кнеза Рјепнина на материјално-телесну слику света дату преко часописа, али је иронија такође стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности, будући да омогућава инверзну слику света, па самим тим и дијалог та два света која су у инверзној, иронијској корелацији, што је јасно и у епизоди прелиставања часописа. Отуда би се могло рећи да у овој епизоди иронија делује будући да је њено извориште у контексту у ком се сцена реализује. О иронији и њеном значењу у нашој науци о књижевности убедљиво је писао Драган Стојановић. На једном месту у студији *Иронија и значење* он тврди:

[...] Da bi postojala ironija, nije dovoljno da je u razumevanju moguće uspostavljanje značenjskog doticaja između semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta; razumevanje teksta mora biti praćeno odgovarajućim uočavanjem ovog doticaja, ove veze, i razumevanjem njene prirode. Tekst se, naime, može shvatiti ironično tek kada se u povezivanju semantičkog materijala teksta i semantičkog materijala konteksta, i zahvaljujući tom povezivanju i razumevanju, pokaže njihova neusaglašenost, ona intencionalna sukobljenost (koja proističe iz simultanog delovanja pomenutih značenjskih materijala u receptivnoj svesti), zbog koje je i moguće govoriti o značenjskom pritisku konteksta (Стојановић 1984: 141).

Ако би у роману требало изабрати оличење материјалистичко-телесног света и глорификације сексуалног уживања, сасвим сигурно би то био споредни лик Мустафе. У семантичком склопу дела он је наглашен тиме што композиционо једно поглавље носи наслов „Мустафа”, а преко овог лика се у ствари потцртава идеја да *секс јесте корен свега*. Мустафа може бити готово поетичка потврда да је интенција заснована на материјалистичко-телесној слици света ипак доследно присутна и стоји напредо са духовним, апстрактним слојем дела које се може наћи у нечему што се чини блиско духу суматраизма, као и хиперборејства које се наслања на суматраизам (носилац ових „сензибилитета” у роману управо је главни јунак).

Лик Мустафе маркира однос Енглескиња (и Американки) спрам секса, али се преко овог мароканског продавца читава и процес *снижавања* тј. превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план. Најилустративније се то сагледава уз помоћ поређења којим Рјепнин маркира ову промену: „Легионари римски, кад би пали, у пустињи помињали су Цезара. Први хришћани на самрти питали су за Христа. Оне се Мустафиног пениса сећају” (Црњански 2006: 166).

У том контексту треба разумети и поновно позивање на Мустафу док Рјепнин путује на летовање, чиме се само наговештава и отвара тон при-

поведања о догађајима на летовању. Мустафа, чије име му се поново јавља пре доласка на летовање, не као наслов књижевног дела, већ као име лика такође везаног за море и летовање, тј. монденско летовалиште Монте Карло, наговештава да ће исти онај концепт сексуалног задовољства и авантуре, распојасаности и разобручености из Монте Карла бити пренет у Корнуалију. Сходно томе, на море се путује у потрази за оним што жене именују као *fun*, а мушкарци као *sex*, што уједно пружа могућност за трансформације, тј. мењање идентитета, а заправо стављање „маски”, јер одлазак из одређеног окружења омогућава *Пепељугама* да се претворе у принцезе, а „судопере, у госпође” (Црњански 2006: 174). Стога приповедач упућује на снижавање свега високог, духовног, апстрактног и његово преношење на материјално-телесни план, посебно уобличен преко плана секса и тела уопште. Отуда су очите разлике између летовања на Црном мору када је кнез са Барловом у женском окружењу расправљао „о томе: шта је срећа у животу, шта је човек, шта је права љубав, и куда иде човечанство” (Црњански 2006: 206) и оног у Корнуалији, које се своди на забаву у виду масовних друштвених игара, а постулирано је сексуалним задовољством. Разлика између Рјепниновог и тог другог света очита је по много чему, па и по литератури која се „конзумира”. Док њему Нађа рецитије Пушкина који је ближи духовном, апстрактном, на летовању се чита Маркиз де Сад, а зна се да је у својој литератури овај аутор глорификовао сексуалност, коју је безмало ритуализовано конструисао и напоскон контролисао. Отуда се стиче утисак да је ово сатирско летовање као врхунац, круна карневала будући да је дато као инверзија временско-просторних категорија, при чему оно „горе” (добро, светло) и оно „доле” (хаос, тамно, телесно, ирационално) бивају изокренути.

На сатирском летовању посебно се издваја једна сцена блиска сценама скандала карневализоване књижевности, будући да су се у њој испољили карневалски контрасти, лаж се оголила и дошла је до изражаја истина. Реч је о сцени откривања тајне везе генералице Барсутов са мужем своје кћерке која је извршила самоубиство. Занимљиво је да је ова веза откривена управо за време посете дворцу краља Артура, *позорници* „грешне љубави, и браколомства, Тристана и Изолде” (Црњански 2006: 190). Генералица своје емоције открива приликом спасавања њеног љубљеног од дављења у сценама када га „наочиглед целог света” (Црњански 2006: 234) нежно љуби и плаче. Тај моменат спознаје ове „забрањене” љубави не изазива негодовање или осуду осталих гостију хотела *Крим*, него је, дапаче, откриће ове тајне послужило за отворено испољавање сексуалних афинитета које Рјепнин именује као „сексуално лудило жена у хотелу” (Црњански 2006: 236) и уочава да су све „као по неком наређењу, жељне само коита” (Црњански 2006: 243).

То се на изванредан начин надовезује на начин како главни јунак описује жене у *Роману о Лондону*, а који је каткада близак гротескној слици. Као и колегинице из обућарске радње, о којима је причао Нађи, жене које је Рјепнин сусрео на летовању махом су уобличене унутар његове перспективе, при чему је посебан аспект посвећен њиховој сексуалности, често чак бизарној. Исто тако, при опису жена са којима се Рјепнин сусреће приликом одласка

у ординацију Крилова, приметно је гротескно приказивање које их лишава било каквог облика женствености:

То су биле неке ружне, јадне, запуштене, жене, са лицем поружњалим од патње, простоте, па и пијанке. Ваљда једине утехе? То су била нека, подбула, лица болесница, а кад би нека, међу тим женама, устала, да припали цигарету, Рјепнин је морао запазити страшну расклиманост ногу и кукова, поднадулих ногу (Црњански 2006: 285).

Као и сусетке са Мил Хила, и ове жене су подједнако сведене на ниво сексуалности, а Рјепнин није једнини који Лондонке види на тај начин, ту су и колега Зуки и један други радник, мистер Стро, који дели слично виђење жена, те кондуктерке описује само преко сексуалне димензије.

Међутим, један женски лик је наглашено гротескно дат, а то је лик госпође Крилов. С тим у вези, опис госпође Крилов од самог почетка грађен је на начин да је прикаже најпре преко плана тела. Гротескно виђење госпође Крилов постиже се тиме што она Рјепнина при упознавању подсећа „на неку тужну краву, – кад би тужних крава било” (Црњански 2006: 193). Цела појава ове жене у руском кнезу изазива презир приметан и при опису њеног разголићеног тела у бикинију. У опису се наглашавају извесне појединости, попут црних, коврцавих длака које јој вире испод повеза, који уоквирује мисао главног јунака да их она намерно излаже и нуди погледу. Након овог детаља, он ће приметити и њене „лепе груди, ноге и, што је на тој жени било најлепше, онај део тела, који Енглези, код жене, цене, нарочито” (Црњански 2006: 206). Рјепнинов унутрашњи доживљај госпође Крилов једнак је утиску да је она жена која је жељна авантуре, промене. Он је додатно потпомогнут и тиме што му се и на различите начине удвара, а после повратка са летовања она ће своје стратегије завођења радикализовати. Стога ће је у унутрашњим доживљајима на различите начине маргинализовати, најчешће преко сексуалности, будући да се личност госпође Крилов гради уз помоћ слика њеног гротескног тела.

Још један лик који је наглашено дат преко плана полних односа јесте „император коита”, како га назива Рјепнин, тј. Наполеон Бонапарта. У свом унутрашњем доживљају Рјепнинов бес према Наполеону изазива његова *опседнутост* коитом до те мере да готово једино што Наполеон по Рјепнину зна јесте „коит, коит”. Отуда се Наполеонова војничка вештина маргинализује услед опседнутости сексом, па Рјепнин Наполеона жели да види као војсковођу који је посвећен једино коиту. Бежећи од изгубљене битке, и то тако да се лишава и симбола војника, тј. сабље, Наполеон по Рјепнину бира мисао живота у коиту, а не у бици, не у војничкој егзистенцији. Пошто се одрекне симбола војничке егзистенције, обузима га „љубавно слепило” поводом Жосефине. Рјепнин одређује „љубавно слепило” начином како је Наполеон видео своју жену, као „часну, наивну и милу” (Црњански 2006: 513).

Свакако још један детаљ помаже да се заокружи лик „императора коита” који директно упућује на елементе карневализоване књижевности, а своди се на онај аспект љубави на који пажњу скреће Бадју. Он, наиме, сматра да су љубави људи са врха одувек приказиване народу, што потврђује универзалност љубави као феномена, али додаје „да краљ може да пати због љубави

чини у извесном смислу кловна од њега. У том погледу клоvn је такође краљ” (Бадју 2012: 94). Следствено томе, Наполеон због његове љубави према Жосефини испада „клоvn”, а читав његов лик у доживљају главног јунака своди се на снижавање војсковође и превођење на план полног односа, па у његовом лику изостаје план идеалног, апстрактног, духовног. На једном општем нивоу то заправо сугерише да у другој половини 20. века одређени знаци указују на промену нашег система веровања у концепцију историје као прогресивног и линеарног процеса о чему би се тек поводом *Романа о Лондону* могло писати.

На самом крају подвучимо да сам процес и исходишта која нуди *Роман о Лондону* говоре у прилог дијалошкој природи истине и слици главног јунака који је, између осталог, и на плану тела и полних односа дат као амбивалентно биће, какав се, између осталог, човек и показује у току трајања карневала. Отуда амбивалентност „postaje izraz saznanja o dijalektičnosti ljudske svesti i ponašanja, ali i izraz svesti da se da se potpuna i celovita slika može oblikovati samo ako se relativizuju sve granice, ako se različiti sadržaji i tonovi dovedu u bliski, familijarni kontakt” (Микић 1988: 64). *Роман о Лондону* на различитим нивоима, а један од њих односи се на поступак карневализације о коме је у овом раду било речи, то у најбољој могућој мери потврђује, те се и на тај начин разумева као врхунски роман српске књижевности 20. века.

ИЗВОРИ

Црњански 2006: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

ЛИТЕРАТУРА

- Бадју 2012: А. Бадју са Н. Трунгом, *Похвала љубави*, с француског превела Оливера Миок, Нови Сад: Адреса.
- Бахтин 1967: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, превела Milica Nikolić, Београд: Nolit.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, с руског превели Ivana Šop i Tihomir Vučković, Београд: Nolit.
- Микић 1988: Р. Микић, *Postupak karnevalizacije: uvod u poetiku Ranka Markinkovića*, Београд: „Filip Višnjić”.
- Стојановић 1984: D. Stojanović, *Ironija i značenje*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Jelena S. Panić Maraš

ELEMENTS OF CARNIVALIZATION IN THE *NOVEL ABOUT LONDON* OF
MILOŠ CRNJANSKI

(Summary)

The paper analyzes some aspects of the *Novel about London* of Miloš Crnjanski through the process of carnivalization. There is a dominance of the metamorphosis model, which is monitored on several levels, as well as certain elements, such as, for example, ironies, grotesques, masks, transformations that originate in carnivalized literature. The carnivalisation of the selected novel is interpreted, such as the procedure of dropping, especially visible through the spiritual-body plan and the intensified intent on sex, then the grotesque display of women, and there is also irony, which is a stylized means of menipic and carnivalized literature associated with it. The *Novel about London* brings another typical Manopian-carnival theme, which is the theme of utopia and earthly paradise, as well as the motive of a scandal that is almost a constitutive motive for carnivalized literature. At least two elements in the novel correspond with the process of carnivalisation, which is the way of seeing history and with it about the process of dropping when portraying the great French military commander Napoleon, who was in part given as the “imperator of coit”. All this indicates that the process of carnivalisation in the *Novel about London* represents in the best possible way the modernist (avant-garde) sensibility of Miloš Crnjanski, who remained consistent in the last novel.