

Lidija Mustedanagić

**GROTESKNI
BREVIJAR
BORISLAVA PEKIĆA**

*(Groteskno oblikovanje romana
"Hodočašće Arsenija Njegovana",
"Kako upokojiti vampira" i "1999")*

Stylos 2002

Razlozi posezanja za grotesknim kod Borislava Pekića

U traženju odgovarajućih mogućnosti iščitavanja pojedinih dela Borislava Pekića uputila sam se prvo tragom jedne njegove podele kojom je odvajao "epske digresije" (romane) od "intelektualnih", praveći razlike među njima prema tematskom principu. Za razliku od istorije koju povezuje kroz vreme u romanima *Zlatno runo* i *Atlantis*, romanima "intelektualnim digresijama" *Kako upokojiti vampira*, *Hodočašće* i *1999* pisac je težio da kroz raznolike teme poveže naše misli i tako dosegne do čovekove *mitske antropološke suštine*.¹ Ova, ipak uslovna i vrlo labava podela među Pekićevim ostvarenjima, bila je dopunjena uočavanjem onog sloja ili svojstva koje je odabrana tri romana izdvojio od ostalih njegovih ostvarenja, a koji su mnogi istraživači uočili kao Pekićev humor i smeh, dok su pojedinim njegovim delima i njihovim elementima davali atribut komičnog, burlesknog, lakrdijaškog. Najoštriji fokus u osvetljavanju primećenih osobenosti dali su oni koji su o njima govorili kao o grotesknim ostvarenjima ili su, pak, u njima nalazili elemente grotesknog.

Petar Pijanović, u svojoj studiji *Poetika romana Borislava Pekića*, na početku poglavlja *Groteskni realizam*, u kojem govori o romanu *Hodočašće Arsenija Njegovana*, nagoveštavajući ishodišta daljeg istraživanja, kaže da postoje "valjani razlozi za pretpostavku da je unutarnji svet Pekićevog književnog dela temeljno groteskan".² Pijanović je analizu navedenog romana zasnovao na definicijama gro-

¹ Vidi: Borislav Pekić, *Vreme reči*, Beograd 1993, str. 182.

² Petar Pijanović, *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd 1991, str. 220.

teske koje nalazi kod Zorana Gluščevića i u studiji Vladimira Propa, kao i na piščevim autopoeitičkim iskazima.³ U zaključku studije, definišući osnovne odlike Pekićeve proze, kaže: "Tu novu proznu osećajnost, koja izrasta na podlozi destruirane morfologije i semantike tradicionalnih tekstova, ne potvrđuje samo repertoar poetičkih sredstava, među kojima posebno mesto imaju ironija i groteska, nego i Pekićev izbor tema, aktualizacija i nove varijante davno ispričanih priča i mitova u kojima vlastita misaonopoetička retorta produkuje nov književni kvalitet."⁴ "To saznanje, do kojeg se dolazi kritičkim propitivanjem mita o čoveku i njegovim spasiteljima, nalazi svoj implicitni odjek u unutarnjem kvalitetu Pekićevog romana, čiji su sastojci ironija i groteska."⁵

Radomir Baturan, u studiji *Romani Borislava Pekića*, kao jedno od metodoloških uporišta uzima Romana Ingardena i njegovo tumačenje književnog dela kao stratifikacione strukture⁶ sa nekoliko slojeva (fenomena) u procesu saznavanja suštine književno-umetničkog dela, pri čemu Baturan ističe sloj metafizičkih kvaliteta. "Čine ga elementi humora, ironije, sarkazma, groteske."⁷ Shodno tome zaključuje da su upravo ovi elementi "snažni" i "specifični literarni kvaliteti dobre umetničke proze koji se uspešno nose sa svim karcinomima ljudske egzistencije. Pekićevi romani to potvrđuju."⁸

Srba Ignjatović, u knjizi *Proza promene*, utvrdiće da među zajednička obeležja Pekićevih romana spada i "grotesknost imaginiranja" u čijoj prirodi nalazi "princip deformacije, prerade i preinterpretiranja poznatog. Utvrdićemo, na sasvim tradicionalan način, da je to i jedna od ključnih odlika *piščevog duha*."⁹ Takođe smatra da "ono oneobičeno, groteskno i deformisano, što je negacija povišenog ideala i, između ostalog, problemski-problematično, u središtu je

³ Petar Pijanović, nav. delo, str. 220-233.

⁴ Isto, str. 279.

⁵ Isto, str. 281.

⁶ Roman Ingarden, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd 1971.

⁷ Radomir Baturan, *Romani Borislava Pekića*, Nikšić 1989, str. 33.

⁸ Isto, str. 156.

⁹ Srba Ignjatović, *Proza promene*, Beograd 1981, str. 252.

Pekićevog interesovanja.”¹⁰ ”Sama ’neposredna’ značenja neprestano se prevladavaju ironijom i groteskom, vode umetničkoj funkciji.”¹¹

Stanko Korać, u članku *Istorija i pojedinačna svijest*, ukazuje na objektivnan i hladan ton pripovedanja u romanu *Hodočašće Arsenija Njegovana*: ”...Pekić ovim delom donosi nov odnos pisca prema empirijskoj stvarnosti i uspijeva da uspostavi ton koji smo nazvali hladnim, a kad je riječ o prizorima – hladnom groteskom. Dodajmo ovdje i to da grotesku uvijek treba tražiti u prizorima, bez obzira da li su oni oblikovani posredno ili neposredno, tj. da li narrator stoji pred prizorom ili ga se sjeća. Objektivizacija ili hladnoća iskaza naročito je vidljiva u Kafkinim romanima, pa se Pekićev roman u tom pogledu može upoređivati sa romanima toga čuvenog pisca. Kafkini junaci su, kao što je u kritici primijećeno, nadahnuti automati, i sve što oni govore, kao i ono što se zbiva oko njih liči na odlomke same prirode.”¹² Sloj groteske Korać smatra jednim od važnijih u ovom romanu.

Staniša Veličković, u svojoj knjizi *Dokument i priča*, za glavnog junaka romana kaže da je neobična ličnost. ”Neobičan je po tome što personificira jedan daleki svet ljudi i ideja i što je njegovo bivstvovanje u vremenu i prostoru izrazito neprilagodljivo i groteskno.”¹³ ”Arsenije Njegovan je mimoišao tekuće vreme a uporno živi ono prošlo vreme. Ovaj anahronizam osenčava lik Arsenija Njegovana i dovodi ga u apsurdne situacije, koje izazivaju blag osmeh, unose notu humora, ali i deluju groteskno...”¹⁴

Za roman *Kako upokojiti vampira* Milivoje Marković je, u knjizi *Raskršća romana*, napisao sledeće: ”To je, pre svega, hrabra, mudra, slojevita, složena i svojom suštinom groteskna knjiga.”¹⁵ Analitička opservacija ovog romana

¹⁰ Isto, str. 254.

¹¹ Isto, str. 255.

¹² Stanko Korać, *Istorija i pojedinačna svijest*, Savremeni, br. 25, Beograd 1979, str. 44.

¹³ Staniša Veličković, *Dokument i priča*, Niš 1998, str. 30.

¹⁴ Isto, str. 34.

¹⁵ Milivoje Marković, *Raskršća romana – Jugoslovenski roman 1975-1981*, Priština 1982, str. 125.

navodi Mihajla Pantića da, u knjizi *Aleksandrijski sindrom*, motiv kišobrana definiše kao "demoniski simbol grotesknog sveta"¹⁶, dok ga Ana Radin, u članku *Da li je roman Borislava Pekića "Kako upokojiti vampira" danas posebno aktuelan?*, vidi kao metonimijsku zamenu za krila slepog miša, vampirske životinje, najprisutnije u tradiciji groteske, a ceo roman posmatra kao "grotesknu formu moderne sotije",¹⁷ gde je lik vampira-lakrdijaša obeležen kao neka vrsta "karakterološke groteske koja se ne ispoljava toliko na fizičkom koliko na funkcionalnom planu."¹⁸

Dušan Marinković, u članku *Fantastički elementi u Pekićevu romanu "Kako upokojiti vampira"*, vidi kao bitne oznake dela ironično, satirično i groteskno.¹⁹ Igor Marojević je, takođe, zapazio da je Pekić "često koristio i grotesku kao matricu oprečnih vrednosti i stanja. Stoga je prirodno da napetost prividno nepomirljivih polova prati i tumačenje pojedinih sekvenci njegove proze. Labilnosti interpretacije su svesni i njegovi junaci ... u romanu 'Kako upokojiti vampira' – nemački oficir izgovara sofizme, čija primena prilikom odlučivanja o tuđem životu jeste bezumna, ali s druge strane, njome se demonstrira vrhunac logičkih mogućnosti. Baš zjap između pominjanih dveju krajnosti i njihov istovremeni saživot, tako i između savršene logičke dedukcije i kobnih posledica koje ona po ljudski život izaziva, ta odnosno takva neobjašnjiva simetrija i čini umetnost umetnošću, a Pekićevo pismo Pekićevim pismom, odnosno daje mu onaj specifičan znak koji je svojstven svim njegovim delima."²⁰

Vuk Krnjević je, posmatrajući Pekićevo stvaralaštvo u celini, rekao: "Kao što stoji između biblijskih 'vremena čuda' i 'orvelovskih vizija', između arhetipske prošlosti i

¹⁶ Mihajlo Pantić, *Aleksandrijski sindrom*, Beograd 1987, str. 48.

¹⁷ Ana Radin, *Da li je roman Borislava Pekića "Kako upokojiti vampira" danas posebno aktuelan?*, Letopis Matice srpske, god. 169, knj. 451, sv. 2-3, Novi Sad 1993, str. 283.

¹⁸ Isto, str. 286.

¹⁹ Dušan Marinković, *Fantastički elementi u Pekićevu romanu "Kako upokojiti vampira"*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi, knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989, str. 605.

²⁰ Igor Marojević, *Lekovita groteska*, Danas, 7-9. juli 2000.

novouobličene stvarnosti, sotija *Kako upokojiti vampira* upravo grotesknom vivisekcijom totalitarizma, spajajući u sebi Pekićevo tumačenje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kao mogućnosti da se postavljaju suštinska pitanja savremenog čovjeka, najpotpunije prikazuje Pekićevo žudnju da književnost mora, i može, samo da konstatuje čovekovu poziciju.”²¹

Kada je reč o romanu *1999*, tu je i mišljenje Jasmine Lukić, izneto u radu *Utopijski projekti u romanima Borislava Pekića*, da dimenzija grotesknog (inače odlika Pekićevog stila) dobija veliki značaj u pripovedanju.²² Posredno, govoreći o knjizi *Novi Jerusalim*, Mihailo Pantić zaključuje sledeće: ”Slično kao i u antiutopijskom romanu *1999* pripovedač, antropoid iz daleke budućnosti, sa kraja trećeg milenijuma na osnovu iskopina sibirskih logora nastoji da rekonstruiše način nekadašnjeg života. ...taj pripovedač svaki negativni predznak najvećeg poraza ljudskosti u XX veku pretvara u pozitivan, pa Gulag vidi kao idealan vrhunac jedne civilizacije, te ga, shodno ’visokom stupnju realizacije bazičnih ideala te civilizacije’ (kakvog li Pekićevog sarkazma, cinizma i groteske!) upoređuje sa ovaploćenom vizijom *Novog Jerusalima* ’kojim je jevanđelist Jovan u *Otkrovenju* imenovao i opisao carstvo božije posle boja kod Armagedona i obaranje Satane u ognjeno jezero’.”²³

Konačno, i sam pisac je, kako u svojim delima, tako i u esejističkim i drugim člancima, upućivao na groteskni aspekt svojih romana, naročito na njegov smešniji deo, svestan važnog udela ovog metafizičkog sloja. Reči kojima obrazlaže motivaciju za roman *Hodočašće Arsenija Njegovana* mogle bi stojati iza većine njegovih romana:

”Ono čega nikako ne mogu da se oslobodim je izvestan smisao za smešno, za paradoks, za naličje uzvišenosti. Vre-

²¹ Vuk Krnjević, *Pekićeve otvorene mogućnosti*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985.

²² Jasmina Lukić, *Utopijski projekti u romanima Borislava Pekića*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi, knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989, str. 600.

²³ Mihailo Pantić, *Tragički paradoksi Borislava Pekića ili ironički efekti pripovedanja u knjizi ’Novi Jerusalim’*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997, str. 75-76.

da me što me stvari nasmejavaju i kad su najozbiljnije. Ali u svemu, ispod monolitnosti zanosa, ima nečeg neskladnog, nečeg grotesknog. (Bilo bi vredno spoznati šta je to...)”²⁴

Iako groteskno nije uvek u sprezi sa smešnim, njegovo prisustvo, primećeno pri tumačenju Pekićevih dela, dalo je podsticaja da ovaj fenomen, u književnom i kulturološkom smislu, obuhvatim u jednoj ambicioznijoj i opsežnijoj opservaciji. Izbor ova tri romana usledio je nakon proučavanja teorijskih radova o grotesci i grotesknom, kao i romanesknog opusa Borislava Pekića. Složeno i raznovrsno, sa različitim stilskim i žanrovskim opredeljenjima, ono je ovde prezentovano jednim građanskim romanom – *Hodočašće Arsenija Njegovana*, romanom-sotijom – *Kako upokojiti vampira* i jednom futurološko-antropološkom vizijom – *1999*. U njima je piščev duh postigao znatan stepen grotesknog izraza i iznedrio njegova raznovrsna otelotvorenja. Iz tih razloga potrebno je upoznati se sa fenomenom grotesknog sa različitim strana, kroz istoriju književnosti i umetnosti kao i kroz savremena dela, na način kako su to učinili (zajedno sa prethodnicima i sledbenicima) Wolfgang Kajzer (Kayser) i Mihail Bahtin, čije su teorije ovde predstavljene.

²⁴ Borislav Pekić, *Sedam dana koji su potresli Beograd*, u: *Tamo gde loze plaču*, Beograd 1984, str. 546.

Etimologija, istorijat i značenje pojma groteska/groteskno

Fenomen grotesknog stariji je od pojma groteske i grotesknog. Ovi pojmovi potiču od italijanskih reči *la grottesca* i *grottesco* (čudnovat, izobličen), izvedenica od reči *grotta* (spilja, pećina, podzemlje). Nastanak termina vezan je za plan likovnih umetnosti, a prvobitno značenje pojma vezuje se za doba renesanse, oko 1500. godine, kada se po ruševinama kasnorimskih građevina i katakombi otkrivaju fantastični ornamenti u monumentalnim zidnim dekoracijama. Te ruševine rimskih palata, duboko zatrpane pod zemljom, popularno su nazivali pećine, *grotta*, jer su u narodnoj mašti podsećale na njih. Ornamenti, koji su po ovoj italijanskoj reči dobili naziv *groteska*, bili su stilizovani na sledeći način: biljni skelet ispunjen je raznovrsnim figurama kao što su maske, plodovi, trake, vaze, biljni, životinjski i ljudski oblici, a ljudske i životinjske figure ili su fantastičnog oblika ili su sklopljene u fantastične spojeve. Ovaj stil nije bio urođen Rimljanima, već je do Italije stigao kao nova moda relativno kasno, na početku hrišćanstva. Kurcijus (Kurtius) u svom delu *Die Wandmalerei Pompejis* (1929) upućuje na srednju Aziju kao regiju nastanka nove mode.²⁵ "Tokom njegovog opisa otkrića načinjenih u tzv. Titusovoj palati, Vazari [Vasari]²⁶ citira pasuse iz Vitruvijevo [Vitruvius] dela *O arhitekturi* (*De architectura*), u kojem Avgu-

²⁵ Vidi: Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Translated by Ulrich Weisstein, New York 1981, str. 190, fus-nota 2. Svi dalji navodi preuzimani su i prevedeni iz ovog izdanja.

²⁶ Sve intervencije u citatima iz Kajzerove studije stavljala sam u ovaj tip uglaste zagrade.

stovi savremenici karakterišu i osuđuju novi varvarski način: 'Svi ovi motivi uzeti iz stvarnosti su sada odbačeni zbog jedne nerazumne mode. Naši savremeni umetnici dekorišu zidove monstruoznim formama radije nego da reprodukuju jasne slike iz poznatog sveta. Umesto stubova oni oslikavaju aplicirane osnove u vidu stabala sa čudno oblikovanim lišćem i volutama, a umesto arabeskih zabata sa svećnjakom i oslikanim edikulama, oni oslikavaju zabate sa ljupkim cvećem koje se otvara iz korena i na čijem su vrhu, tek tako, oslikane figurine. Male stabljike, konačno, podržavaju polu-figure krunisane ljudskim ili životinjskim glavama. Takve stvari, međutim, nikad nisu postojale, sada ne postoje i neće nikad postojati. Kako može stabljika cveta podpirati krov ili svećnjak skulpturu na zabatu? Kako može krhki izdanak nositi ljudsku figuru i kako mogu mešovite forme komponovane od cveća i ljudskih tela izrasti iz korenja i rašljika puzavice?'²⁷

Element fantastike, koji se postizao izobličenjem figura ili njihovim kombinovanjem, poslužio je kao osnov za formiranje pojma *groteska* u smislu fantastičnog, neprirodnog, smešnog, karikaturalnog, jer su te figure po svom izgledu išle od fantastičnog do smešnog. Ceo jedan semantički raspon bio je već sadržan u ornamentu groteske razvijenom u renesansi i potencijalno je tu već postojao osnov za njegovu kasniju evoluciju i prodor u literarno područje.

Nestalo je jasno razdvajanje oblasti predmeta, biljaka, životinja i čoveka, odustalo se od simetrije, statike i "prirodnog" poretka. "Fantastičnim" se, pored antičkog, označavao i Rafaelov (Raphael) stil kao i maštoviti, manirisan stil Mikelandelov (Michelangelo). "Kao *terminus technicus* reč je u slikarskom žargonu XVI veka označavala 'smele ornamente i ukrase koji su svojevolsjno mešali heterogene predmete, motive iz sveta biljaka ili sveta mašte, u kojima je hir uobrazilje mogao da se izivi, za razliku od celovite kompozicije u prikazivanju dostojanstvenih stvari.'²⁸ "Nema tu uobičajene statike u slikanju stvarnosti: pokret pre-

²⁷ Wolfgang Kayser, nav. delo, str. 20.

²⁸ Hugo Friedrich, *Montaigne*, Bern 1949, prema: Oto F. Best, *Groteskno u pesništvu*, Reč, br. 10, Beograd 1995, str. 79.

staje da bude pokret završenih oblika – biljnih i životinjskih – u gotovom i postojanom svetu, on prelazi u unutrašnje kretanje samoga bitka, koje se izražava u prelaženju jednih oblika u druge, u stalnoj *nesavršenosti* bitka. U ovoj ornamentalnoj igri oseća se isključiva sloboda i lakoća umetničke fantazije, pri čemu se ta sloboda oseća kao *vesela*, skoro kao *sloboda koja se smeje*.²⁹

Kako je fenomen grotesknog stariji od pojma, ovde treba zastati i uputiti na oznake koje su se pre toga koristile. "Kada se italijanska reč *antico*, kao sinonim za *grottesco*, probila do engleskog jezika (oko 1523), od početka se odnosila i na one 'monstruozne oblike', poznate (iz Nemačke) kao 'snoviđenja' ili đavolji žanr. Ovaj stil 'nalik snu' (*dreamlike*), nastao na severu Evrope u XV i XVI veku, obiluje pre svega prikazima demona i vampira iz germanske mitologije. (...) Sa kontinentalnom školom 'đavolija' (XIV odnosno XV vek) Engleze je upoznao Hans Holbajn (*Holbein*). (...) Druga oznaka za groteskno počela je u XVI veku da se koristi i u Italiji: *sogni dei pittori*, snovi slikara."³⁰ "Pod rečju *grottesca* koja je u periodu renesanse korišćena da označi specifični ornamentalni stil sugerisan antikom, razumevalo se ne samo nešto radosno razigrano i bezbrižno fantastično, već takođe i nešto zloslutno i zlokobno u licu sveta totalno drugačijem od poznatog – svet gde oblast neživih objekata nije više odvojena od biljaka, životinja i ljudskih bića, i gde zakoni statike, simetrije i proporcije više nisu valjani. Ovo značenje nastaje od sinonima za groteskno korišćenog tokom šesnaestog veka: snovi slikara (*sogni dei pittori*). (...) Snovi slikara – mogu se prihvatiti pod onim što je Direr [Dürer] izjavio nakon upoznavanja sa novim italijanskim stilom: 'Ako neko želi da stvori materiju od koje se sastoje snovi, pustite ga da slobodno meša sve vrste bića.'³¹

Termin *grotesque* usvojen je i u drugim evropskim zemljama tokom XVI veka, zajedno sa tipom umetnosti koji je označavao. Preko francuskog *grotesque* reč dospeva u

²⁹ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978, str. 41.

³⁰ Oto F. Best, nav. delo, str. 79.

³¹ Wolfgang Kayser, nav. delo, str. 21-22.

nemački. Pridev je u nemačkom jeziku upućivao na monstruozno spajanje ljudskih i neljudskih elemenata, što je najtipičnija crta grotesknog stila. No, reč je ipak smatrana stranom, služeći uglavnom za označavanje novog ornamentalnog stila i koristeći se u množini. U Francuskoj imenica služi u iste svrhe, dok pridev stiče nekoliko novih nijansi značenja. "Reč 'grotesque' ne zvuči tako strano Francuzu iz šesnaestog veka kao što to zvuči njegovom nemačkom savremeniku. Još u sedamnaestom veku reč se pisala *crotisque*, ortografijom koja sugerise vezu sa grupom reči izvedenom od starofrancuskog *crot* kojem su pridevi *croté* i *crosté* dodani u petnaestom veku. Sufiks *-esque* bio je dovoljno uobičajen u šesnaestovekovnom francuskom jeziku i imao je posebno značenje. Kao italijansko *-esco* (uporedljivo s nemačkim *-isch*), izražava poreklo i često je korišćen u vezi sa ličnim imenima i nazivima mesta. Međutim, ne izražava samo geografsko poreklo, već i učesće u duhovnoj suštini. Odvojeni od oblasti ličnih imena, *-esque* i *-esco* (kao i *-isch*) pridružuju se samo onim imenicama koje se mogu smatrati duhovnim esencijama. U nemačkom jeziku getovska dela (*Goethesche Werke*) punija su duhom nego dela od Getea (*Goethes Werke*). Pridevi obezbeđuju duhovnu orijentaciju, naglašavajući ocenjujuću i interpretativnu funkciju koju sadrže u sebi. Oni su večni proizvođači nevolja u jezicima. (...) Ovako reč *grottesque* sadrži latentnu mogućnost označavanja više od drevnih "pećinskih" [grotto] slika i njihovih modernih ekvivalenata nastalih iz tog slikarstva. (Čak i u svom originalnom značenju termin sugerise izvesnu emancipaciju od fizičkog konteksta "pećine" [grotte].)"³²

Pretpostavlja se da se u novom pojmu grotesknog stapaju dve tradicije: jedna je tradicija hibridnih formi rimskog mita, a druga je hrišćansko-germanska. Reč se tek od 1728. godine koristi u slikarstvu, a posle 1750. godine i u umetnosti uopšte.

Kada se razmišlja o poreklu groteske, poseže se redovno za civilizacijama u kojima dolazi do obredne upotrebe maske. Ona je najstariji poznati umetnički proizvod u kojem groteska dolazi do izražaja i sa kojim dobija značenje jednog

³² Isto, str. 25-26.

od obeležja ljudskog duha koji prati suočavanje sa primarnim egzistencijalnim izazovom. Ali, u obzir dolazi samo maska čiji bi se izraz mogao definisati kao cerenje, kao jedna vrsta ambivalentnog smeha u rasponu između užasa i izrugivanja užasu. Ontološki nastanak groteske, odnosno, grotesknog uslovio je "ambivalentan odnos prema Autoritetu, i to primarno metafizičko-egzistencijalnom, a potomje klasno-socijalnom. Strah od velikog i svemoćnog ništa nevidljivog Autoriteta i kompenzovanje kroz nipodaštavanje (kreveljenje, ismevanje, karikiranje) ne samo tog istog Autoriteta ili sebe kao objekta u toj relaciji nego i same relacije – eto to je izvor i, gotovo bi se reklo, nepresušni podsticaj za pribegavanje grotesknom sve do naših dana, i to bez obzira koliko se na svesnom nivou, u aktualnoj manipulaciji i artikulaciji grotesknog, izgubio ili potisnuo taj prvobitni naboje.

(...)

Primitivna maska sa grotesknim izrazom (cerenje) upotrebljavala se u ritualnim igrama, procesijama i drugim obredima da bi se psihički ojačala i učvrstila ukorenjenost i sigurnost roda ili plemena pred Noumenonom koji je primitivni divljak fenomenološki doživljavao kao prostorno ugrožavanje i paranoičnu situaciju.

(...)

Usled nerazvijene kognitivne svesti divljak je ništavilo materijalizovao u prostor kao nepoznato i kao strah od nepoznatog, 'praznog' prostora. Cerenje je imalo visoku profilaktičku i odbrambenu ritualnu funkciju, danas poznatu iz analize: cerim se od straha, ali cerenjem u isti mah plašim drugog, te budeći u njemu strah, oslobađam se od sopstvenog. Pošto svi učesnici u ritualu prođu kroz fazu zastrašivanja i fazu relaksacije (identifikujući se sa zastrašivačem), duh zajednice spušta se na njih kao očišćenje koje spaja suprotnosti: uplašenog i zastrašivača, ostvarujući tako magijskim putem participaciju i identitet. Maska je sredstvo ali i znak postignute participacije koja obezbeđuje sigurnost."³³

Po drugim istraživačima poreklo groteske treba tražiti u totemizmu, tj. u totemu u kojem su sažete životinjske i

³³ Zoran Glušćević, *Groteska*, Književne novine, br. 700-701, Beograd 1985, str. 20.

ljudske osobine. "Odmah pada u oči još jedna analogija između totema i grotesknog objekta, ambivalentni odnos promatrača prema njemu. Za primitivca je totem i svet i proklet, on ga se boji i obožava ga, ljubi i mrzi. Totem je nepovrediv (tabu) sve do dana kad će ga pleme, uz najveće ceremonijale (obučeni u kostime i maske, izvodeći ekstatične, groteskne plesove) ubiti, a ponekad i divljački raskomadati i pojesti (obrat afekata).

Ova totemistička krvava religiozna svečanost temeljna je tačka totemističkog društveno-religioznog uređenja, i pod raznim imenima ga nalazimo kod većine plemena na stanovitom stupnju razvitka. Ona je u velikoj meri 'kritična' pobuna protiv svih zakona i odricanja koje društveno-religiozni život nameće, osveta nad bogom-totemom i nespunito izivljavanje ekstatičnih (pa i kanibalističkih) divljih nagona."³⁴

Profilaktičkoj ulozi maske bliska je i egzorcistička odbrana čoveka izloženog polarnosti *Civitas dei* i *Civitas diaboli*, koja čini strah podnošljivim, humanizuje ga. Egzorcizam kao pročišćenje savesti i, u krajnjoj liniji, kao "tajno oslobađanje od bespomoćnosti i užasa" (F. Baraš/Barasch), oslobađalo je hrišćanskog čoveka srednjeg veka mučne napetosti između božije države i niske, ružne, ponorne oblasti demona tj. oblasti nekadašnjih božanstava, koju pobeđuje. Ovim se produbljuje teza o nastanku kategorije grotesknog u okviru religijske svesti.³⁵

³⁴ G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo 1962, str. 113-114. Tamarin od boga-totema izvodi ravnu liniju do likova moderne groteske, preko srednjovekovnih misterija, karnevala, svetkovina ludog pape, pajaca Augusta, Hansvursta, Kašpareka (glavnih ličnosti marionetskog teatra) do Čapljinovog (Chaplin) cirkusanta Šarloa, Petruške Stravinskog, Pinokia i mačka Feliksa. Kao tragove totemističkih svečanosti navodi pogubljenje boga u hrišćanstvu i pričest, karmine, rimske saturnalijske i karnevale, kad se nakon dugog odricanja i posta pogubljuje demon (bog) zime i kada se narod odaje raskalašnom divljem veselju. Tu su i groteskni kostimi i životinjske maske karnevalskih povorki koje se opet nastavljaju na falične ceremonije. Analogno ovome mogu se posmatrati i narodno-praznične i karnevalske slike punc krvavih tuča, rastrzanja, spaljivanja, smrti, premlaćivanja, udaraca, prokletstava, zagnjurcnje u "veselo vreme", koje, kako kaže Bahtin, "ušmrćujući radu, koje ničemu što je staro ne dopušta da bude ovekovečeno, koje bez prestanka radu novo i mlado." (Mihail Bahtin, nav. delo, str. 227)

³⁵ Vidi: Oto F. Best, nav. delo, str. 81-82.

Distorzija, defiguracija ili deformacija izraz su dezorijentisanosti, posledica gubitka poretka zasnovanog na zamčenom spasenju, kakav je celoviti hrišćanski svet srednjeg veka podrazumevao. Upravo to što orijentacija u svetu zakazuje možda je grotesknom osiguralo poziciju u umetnosti moderne gde bogovi čoveku, zajedno sa poretkom i zakonom, uskraćuju i orijentaciju i moral. Dok je religija izneverenim očekivanjima mogla da pritekne u pomoć sa "primerenim tumačenjima", kategorije našeg orijentisanja u svetu zakazuju spram otuđenog sveta koji se doživljava kao stran i besmislen.

Širenje, obogaćivanje i produbljivanje značenja pojma groteska/groteskno menjalo se ne samo kroz zemlje i različite duhovno-jezičke okvire, već i kroz vreme i prostiranje termina u druge, nelikovne oblasti. Montenj (Montaigne) je, verovatno, prvi primenio ovaj pojam na književnost, koristeći "groteskno" u pogrđnom smislu, kao diskvalifikaciju sopstvenog stila. Za njegove eseje karakteristična je otvorena forma, lebdeća privremenost, svesno odustajanje od rezultata, čemu odgovara slika čoveka kao krhkog, nestalnog i protivurečnog bića, kakvim ga pisac vidi. Montenjovo nepovezano ređanje digresija i zanemarivanje reda uglavnom se tumačilo kao zapuštenost i smelost.

Likovno-semantički obim pojma nije bio u stanju da prati sve semantičko, teorijsko i filozofsko-egzistencijalističko obogaćivanje pojma groteske i grotesknog koje taj pojam stiče neprekidnim književnim oplođavanjem.

Od XVI veka do danas postavljeno je dosta teorija koje su pokušavale da daju odgovor na pitanje šta je to groteskno. Brojna polazišta za zajedničke postavke najčešće uzimaju kombinaciju privlačnih i odbojnih, komičnih i užasnih, smešnih i tragičnih momenata, itd. Među proučavaocima groteske najpoznatiji su Wolfgang Kajzer sa svojom studijom *Groteskno. Njegovo oblikovanje u slikarstvu i književnosti* (1957) i Mihail Bahtin sa knjigom *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (1965). Pregled i upoznavanje sa njihovim teorijama i tumačenjima grotesknog u književnosti, kao i prihvatanja ili negiranja njihovih ideja kod potonjih kritičara, zaslužuju, zbog svoje obimnosti i kompleksnosti, posebno poglavlje.

Teorije grotesknog

Volfgang Kajzer ili "kosmičko-pesimističko" viđenje sveta

Zdenko Škreb u prikazu studije Volfanga Kajzera *Groteskno. Njegovo oblikovanje u slikarstvu i književnosti* i pri prevodu naslova ove čuvene knjige polazi od sposobnosti supstantiviranja kojom se odlikuje nemački jezik, a koja je u nemačkoj nauci o književnosti stvorila od prideva apstraktne imenice (npr. *das Satirische, das Elegische*). Škreb smatra da supstantiviran srednji rod prideva kao literarnoteorijski termin (npr. lirsko, epsko) ne bi odgovarao duhu našega jezika i zato se poveo za engleskim kritičarem Tiliardom (Tillyard), koji je Štajgerov (Steiger) termin *das Epische* preveo kao *the epic spirit*. Prikazujući Štajgerovo delo Škreb naglašava da su njegovi pojmovi stilski, a uz njih može stajati Kajzerov novi termin *das Groteske*, koji je on sam nazvao osnovnim estetskim pojmom (*ästhetischer Grundbegriff*). Stoga ga prevodi kao groteskni duh³⁶ i u svom prikazu, premda ne sasvim dosledno, koristi ovu sintagmu.

Ovaj uvod, takođe lingvistički, može pokazati teorijske implikacije i uticaje; međutim, smatram da treba razlikovati "groteskno" i "grotesku", kao što se razlikuje "epsko" i "ep", "satirično" i "satira" i slično, odnosno, razlikuje se jedan način (jedna estetska kategorija) i delo u kojem se ova kategorija ostvarila potpuno ili bar prevashodno. Po-

³⁶ Zdenko Škreb, *Wolfgang Kayser, Groteskni duh, njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*, Umjetnost riječi, god. I, br. 4, Zagreb 1957. Pri navođenju naziva Kajzerove knjige rukovodila sam se prevodom teksta Alfreda Valtera (Walter) *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje* (Umjetnost riječi, god. XXV, br. 3, Zagreb 1981), s obzirom da većina komentatora i tumača (i njihovih prevodilaca) Kajzerovog dela nije prevela na srpski ili hrvatski naziv studije, već ju je spominjala u originalu na nemačkom.

red ovoga, povodim se za većinom (prevodilaca) koji su smatrali da našem jezičkom duhu sasvim pristoji upotreba prideva "groteskno", te ga stoga dalje koristim u prikazu Kajzerove studije, osim, naravno, na onim mestima gde je adekvatnija imenica.

U predgovoru Kajzer nagoveštava temu svog istraživanja, a to je fenomen grotesknog u umetničkom delu, odnosno, slikarstvu i poeziji (iako i muzika pruža primere), u vremenskom razdoblju od XV do prve polovine XX veka. Autoru je stalo da rezultate proučavanja do kojih je došao putem moderne strukturne analize iskoristi za proučavanje istorije i zalaže se za ispitivanje istorijskih determinanti umetničkog dela.

Nisu ga samo dela iz bliže i dalje istorije podstakla na proučavanje fenomena grotesknog, nego i dela moderne, savremene umetnosti, nastala u dobu koje prema grotesknom pokazuje više afiniteta nego ijedna ranija epoha. Kajzer drži da bi proučavanje grotesknog u starijim razdobljima moglo istančati smisao za modernu umetnost i olakšati snalaženje u savremenom svetu.

Kajzer groteskno nalazi u mnogim umetničkim delima prošlosti: kod Rafaela, Veneciana (Veneziano), Sinjorelija (Signorelli), Kamermajera (Cammermeir), naročito kod Boša (Bosch), Brojgela Starijeg (Bruegel the Elder), Kaloa (Callot), Goje (Goya), Hogarta (Hogarth), Domijea (Daumier), Fuzelia (Fuseli), ... u komediji *del arte (commedia dell'arte)*, kod Rablea (Rabelais), u drami *šturm und dranga (Sturm und Drang)*, posebno u romantizmu kod Žana Pola (Paul), Tika (Tieck), Bonaventure (Bonaventura), Hofmana (Hoffmann), Arnima (Arnim), Igoa (Hugo) zatim kod Poa (Poe), Gotfrida Kelera (Keller), F. T. Fišera (Vischer), Buša (Busch), Dikensa (Dickens), Gogolja, kod neposrednih preteča ekspresionizma kao što su Vedekind (Wedekind), Morgenštern (Morgenstern), Evers (Ewers), Mejrink (Meyrink), Štrobl (Strobl), kod Kafke (Kafka), Džojso (Joyce), Tomasa Mana (Mann) i mnogih drugih.

Kajzer se približava pojmu grotesknog proučavajući i istorijski prateći dva niza pojava: postanak i razvitak ter-

mina groteskan i osobine određene grupe likovnih umetnika od XV do XVII veka.³⁷

U XVIII veku nemački književni kritičari, a posebno Viland (Wieland), pridevu groteskno daju dublje značenje. "Viland primećuje nekoliko kontradiktornih osećanja izazvanih grotesknim; smejemo se izobličenjima ali smo zaprepasćeni nad užasnim i monstuoznim elementima. Osnovno osećanje, međutim, ... je iznenađenje i užas, jedan agoničan strah u prisustvu sveta koji se raspada i ostaje nepristupačan."³⁸ Kajzer insistira na bliskosti grotesknog sa realnošću, na njegovoj istinitosti. Viland se pozivao na neke holandske likovne umetnike, naročito na onoga kojeg su zvali Pakleni Brojgel (Hell Bruegel). Kajzer se osvrće na svu trojicu: Paklenog Brojgela, odnosno, Pitera Brojgela Mlađeg (Bruegel the Younger), čija dela sjedinjuju s delima njegovog oca Pitera Brojgela Starijeg, poznatog kao Seljački Brojgel (Peasant Bruegel). Postoji i njegov unuk Piter Brojgel, čije paklene slike nauka danas ne razlučuje sasvim od dela njegovih predaka. Svi se nalaze na liniji koju je započeo Seljački Brojgel, radeći gravire po skicama Hieronimusa Boša i poprimajući njegov pogled na svet i stil. Kao primer Kajzer prikazuje Bošovu trodelnu oltarsku sliku "Hiljadugodišnje carstvo", koja se danas nalazi u Eskorialu, a na kojoj sve vrvi, kao i kod Brojgela, od raznih nakaža. "Sličnosti između dva umetnika su vrlo upadljive. Paklene kreature koje se šunjaju, puze i lete, kojima često nedostaje torzo, sastavljene od ljudskih i životinjskih udova, i koje ravnodušno nanose patnju svojim žrtvama, postoje u delima obojice."³⁹ "U jednom od svojih ranih eseja Hans Zedlmajer [Sedlmayer] opisuje tranziciju od Boša do Brojgela sledećim rečima: '(...) Ono što ostaje da se definiše je tačna priroda pozajmljenih elemenata kod Brojgela, naime, iskustvo otuđenog sveta. Kod Boša je ovo iskustvo periferno u odnosu na model pakla; ono čini deo paklenih muka kao i fantazmagorično, sablasno, sadističko, opsceno, mehaničko i drugi elementi. U Brojgelovom delu, među-

³⁷ Bitnije činjenice uzimala sam u obzir i navodila u prethodnom poglavlju.

³⁸ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, New York 1981, str. 31.

³⁹ Isto, str. 32.

tim, zauzima centralno mesto i postaje vrsta 'heurističke hipoteze', prema kojem se realni svet posmatra sa 'hladnim interesovanjem'.

'Sa hladnim interesovanjem' Brojgel slika sve otuđeniji svet našeg dnevnog života, ne sa namerom podučavanja, upozoravanja ili izazivanja saosećanja već samo da bi oslikao neobjašnjivo, nerazumljivo, smešno i strašno. (...) ...on je slikao zlokobne elemente skrivene u jeziku. Jedna od njegovih najpopularnijih slika ilustruje seriju poslovice i konstituiše sliku sveta izvrnutog naopako."⁴⁰

Sa dobrim razlogom XVIII vek je smatrao Brojgela grotesknijim umetnikom i svoju definiciju pojma bazirao je na njemu. On odlučno raskida sa tradicijom prema kojoj pakleni svet čini deo hrišćanskog kosmosa. "On ne slika hrišćanski pakao čija čudovišta služe kao božje oruđe za upozoravanje, iskušavanje ili kažnjavanje, već svoj apsurdni noćni svet koji ne dopušta racionalno ili emotivno objašnjenje. ...ni umetnik sam ne tumači nego ostavlja apsurdnost da bude upravo apsurdnost."⁴¹ Kajzer kaže da groteskni svet nije ni zasebni svet čiste fantazije. "On je naš svet – a u isti mah i nije naš svet. Groza udružena sa smeškom, leži na iskustvu, da su u naš poznati i naoko čvrsto sređeni svet prodrle podzemne sile pa ga izobličile i u njemu rastočile red."⁴² Smatra da karikatura (kao i satira) ima mnogo zajedničkog sa grotesknim, prema kojem može utrti put i pomoći u saznavanju.

Groteskno Kajzer nalazi i u *komediji del arte* čija priroda "ne može biti ocenjena jezikom već samo načinom glume i stilom pokreta koje su glumci izvodili. (...) 'Himerički' element je dalje povećan glumačkim maskama koje su pokrivale čak i noseve. Svrha tih maski može se pogoditi iz crteža najtalentovanijeg ilustratora komedije Žaka Kaloa. (...) Lako je videti da su maske imale nameru da dodaju životinjski kvalitet ljudskom telu. (...) Kaloovi crteži prezentuju ideju gestualnog stila. Kompletno zamrznut stav

⁴⁰ Isto, str. 35.

⁴¹ Isto, str. 36.

⁴² Isto, str. 37.

u jednom delu crteža može iznenada naći put do najekscentričnijeg pokreta u drugom.”⁴³

U drami *šurm und dranga* Kajzer je našao groteskno. Po njemu je dramsko stvaralaštvo ovog pokreta, a naročito Lencov (Lenz) teatar, više prepleteno sa grotesknim elementima nego što mu je to bilo priznato. ”Istorijski govoreći posebno su Šekspir [Shakespeare], majstor groteske i ekscentrični gestualni stil *komedije del arte*, inspirisali nemačke pisce.”⁴⁴

Nemačka romantika razvija pesničko nasleđe *šurm und dranga*. Fridrih Šlegel (Schlegel) teoretisao je o pojmu grotesknog u svom teorijskom radu *Pismo o romanu*: ”groteska” i ”arabeska” koriste se kao sinonimi, dok se ”mnogi bitni sastojci grotesknog – mešavina heterogenih elemenata, zabuna, fantastični kvalitet, čak i vrsta otuđenog sveta – mogu naći, međutim, nejasno definisani u Šlegelovom *Razgovoru o poeziji*. Ali jedan aspekt definitivno nedostaje: svojstvo beznadežnosti, nesigurnosti, straha uzrokovani raspadanjem sveta.”⁴⁵ ”Prema fragmentima 75, 305 i 389 [*Athenäum*]⁴⁶ groteskno se konstituše od sukobljenog kontrasta između forme i sadržine, nestabilne mešavine heterogenih elemenata, eksplozivne snage paradoksalnog koje je i smešno i zastrašujuće. Kao i u estetskim spisima osamnaestog veka pojam karikature je zajedno sa pojmom tragičnog i komičnog zatim stupio na scenu.”⁴⁷

Kajzer nalazi izrazite groteskne crte u teoretisanju o humoru kod Žana Pola, kao i u njegovim delima. ”U delu Žana Pola nalazimo sukobljavajuće kontraste koji izgledaju tako kao da izmiču zemlju pod našim nogama, zlokobne igre sa voštanim lutkama i demonizovanim mehanizmima, konstantno ponovno zazivanje straha u prisustvu sveta skoro otuđenog i najupečatljivije, beznadežnu viziju u govoru mrtvog Hrista održanog sa visine u kojem se postulira

⁴³ Isto, str. 39.

⁴⁴ Isto, str. 41.

⁴⁵ Isto, str. 51-52.

⁴⁶ *Athenäum* je kritički časopis koji je Šlegel, zajedno sa svojim bratom, objavljivao.

⁴⁷ Isto, str. 53.

nepostojanje Boga.”⁴⁸ Razvio je jednu ideju humora koji uništava, gde je đavo najveći humorist, no, njegov ”jezik ukazuje da je ideja humora usmerena ka apsolutu.”⁴⁹ ”Pesnik serafinskog i dionizijskog raspoloženja, osećao se konstantno primoranim da stvara beznadežne vizije čije su noćne more, destrukcija i strah bili inspirisani saznanjem da nema Boga. Ovo je možda najdirljiviji izraz grotesknog u nemačkom jeziku.”⁵⁰

Po Kajzeru je Viktor Igo u predgovoru *Kromvelu* (1827) napustio strukturalnu tačku gledišta. ”On čak ide iza grotesknog kao entiteta označavajući ga kao funkciju unutar veće celine. Uzima ga kao jedan pol tenzije čiji je suprotni pol uzvišeno. Na ovaj način prekida sa razmišljanjem o grotesknom kao o samo karakterističnoj osobini moderne umetnosti i posmatra ga kao kontrastno sredstvo. Definiše umetnost kao sredstvo stvaranja harmoničnog odnosa između njih. Prema njemu naivna popularna književnost povremeno otkriva ’sa zadivljujućim instiktom ovu misteriju moderne umetnosti; antika nije mogla proizvesti *La Belle et la Bête!*’ Među umetnicima Igo nalazi samo jednog koji je uspeo u kombinovanju uzvišenog sa grotesknim, strašnog sa burlesknim i tragedije sa komedijom u drami, najvećoj formi umetnosti: Šekspira, najvećeg pesnika modernog doba.”⁵¹ Kajzer smatra da Viktor Igo ne pravi jasnu razliku između grotesknog i komike, tj. njegovo izlaganje upućuje i na sličnosti i na razlike između te dve kategorije: ”komika bezbolno rastaće veličinu i dostojanstvo, naročito ako su umišljeni i neopravdani. A rastaće ih tako da nas postavlja na sigurno tlo realnosti. Groteskno načelno rastaće svaki red uopšte i odvlači nam tlo ispod nogu.”⁵²

Uz Žana Pola, kao predstavnika grotesknog duha nemačke romantike, pojavljuje se i E. A. Hofman. Za razliku od drugih romantičarskih pripovedača, Hofman tumači groteskno na kraju pripovetke. ”Ornamentalna groteska, Boš, Brojgel i Kalo – sve ove manifestacije grotesknog po-

⁴⁸ Isto, str. 51.

⁴⁹ Isto, str. 55.

⁵⁰ Isto, str. 56.

⁵¹ Isto, str. 58.

⁵² Isto, str. 59.

novo se pojavljuju u Hofmanovom delu (...) Skoro sve Hofmanove priče donose primere ekscentričnog gestualnog stila ekscentričnih figura koje se mogu izvesti iz *komedije del arte*.⁵³ Kod njega Kajzer nalazi sve varijante grotesknog onako kako su se one u umetnosti javljale tokom prethodna tri veka do njegove pojave.

Hofmanove pripovetke proslavio je Valter Skot (Scott) koji je pokušao dati definiciju grotesknog. U 20-tim godinama prošlog veka i u Engleskoj taj pojam od istorijsko-umetničkog termina postaje opšta estetska kategorija. Verovatno su i Hofman i Skot dali podsticaj E. A. Pou (Poe) za njegove *Pripovetke o groteskama i arabeskama* (1840). U njegovim pripovetkama, za razliku od Hofmanovih, redovno pretežu strava i zločin, a ljudskoj oštroumnosti data je uloga da svojim kombinovanjem otkrije skriveni red i smisao u svetu, koji je naoko bez reda i bez smisla. "Iskrivljenost svih sastojaka, spajanje različitih oblasti, supostojanje lepog, bizarnog, sablasnog i odurnih elemenata, stapanje delova u turbulentnu celinu, povlačenje u fantazmagorični i noćni svet (Po je govorio o svojim 'dnevnim sanjarijama') – sve ove odlike ušle su u pojam grotesknog. Ovaj svet je dobro pripremljen za upad smrtonosnih noćnih sila oživljenih u *Smrti pod crvenom maskom*. (...) U ovim pričama Po koristi znatan broj motiva bliskih Hofmanu i horor literaturi uopšte: dvojnik (koji je u *Crnoj mački* proširen do zastrašujuće životinje); veština korišćena u delu koje prouzrokuje umetnikovu smrt; misteriozno prisustvo prošlosti i udaljenih stvari koje osetljive duše odvede u smrt, itd."⁵⁴

"Sa Arnimom [Arnim] i kratko posle, sa Poom, ova ploćenje otuđenja, onakvo kakvo je pronašlo svoj vizuelni izraz u delima Boša, Brojgela, Fuzelija i Goje, stiglo je i na polje literature.

(...)

Arnimov komad [*Halle und Jerusalem*] je jedan čudan događaj u istoriji nemačke drame. Autor je uspeo uspešno da kombinuje fantastične mitove sa stilom lutkarskog po-

⁵³ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, str. 71.

⁵⁴ Isto, str. 79.

zorišta. Mitski aspekt duguje Kalderonu [Calderón], kariataturalni Lencu.”⁵⁵

U XIX veku Hegel (Hegel) i Fišer bavili su se u svojim estetikama problemom grotesknog. ”Hegelova definicija grotesknog je toliko upadljiva pošto nagoveštava vezu sa natprirodnim i neljudskim koje se nagomilalo na značenje reči od 1760, dok je istovremeno omalovažavao njegov humorni aspekt. Jednako je vredno pažnje da je njegovo panistorijsko razmišljanje o fenomenu grotesknog, kao izrazu predklasičnog i predfilozofskog stava, vezano za specifičnu istorijsku situaciju.

Bez direktnog napada na Hegela, F. T. Fišer mu dvostruko oponira. Formalno smatra groteskno rezultatom stapanja elemenata (...) Ali ovo stapanje je doneto u večnom obrascu humora koji je odlučujući faktor grotesknog i kojem su smešno i komično znatno doprineli. Fišer ide tako daleko da definiše groteskno kao ’komiku pod maskom veličanstvenog’ (paragraf 440) i još negde naziva groteskno ’mitskom komikom’. ... Mitsko i veličanstveno su samo sredstva humora kojima rastvara prirodni poredak stvari sa nestašnom arbitarnošću jedne nesputane mašte. Fišer još oseća svojstvo stranosti, zlokobnosti i beznadežnosti u ovom fantastičnom humoru i često govori o ’ludilu’ koje meša različite oblasti i rastapa ’čvrste konture’ u ’divlju orgiju’ (paragrafi 244, 440). Ali nepromenljivo koristi reč ’radostan’ u vezi sa ’ludilom’, lišavajući ga tako nehumanog i zlokobnog kvaliteta.

Stigli smo do tačke preokreta u pojmovnoj istoriji reči ’groteskno’: njegovo ograničenje na fantastično komično koje je vodilo do konačne identifikacije sa niskim humorom (*Niedrig-Komisches*) i burlesknim humorom (*Burlesk-Komisches*). Ovaj razvoj pomogao je da se shvati zašto je reč ’groteskno’ izgubila svoj status kao tehnički termin i aktuelno se koristila na prilično nejasan i neodređen način. Definicije koje su estetičari dali obuhvatale su premalo od punog značenja grotesknog od onog kako je manifestovano u odgovarajućim umetničkim delima; i istoričari umetnosti i

⁵⁵ Isto, str. 88.

istoričari književnosti stalno, premda stidljivo, naginju ka imitiranju jezika filozofskih estetičara.”⁵⁶

Kod nemačkih realista najviše je ovih crta u Gotfrida Kelera, zatim kod Vilhelma Buša. ”Impresivnije od zlonamernosti neživih objekata i životinja, groteskni elemenat se potvrđuje pod vladavinom onog principa koji Fišer zove vrtlog, proždrljivi levak gde je pola sveta uvučeno. Dovoljna je sitnica da bi se izazvala serija turbulentnih događaja koji rezultiraju totalnim haosom. Kada Buš želi da pusti svet da bude rukovođen ovim principom, koristi motiv drag romantičarima (Arnim, Po) kao i Fišeru: bal ili zabava, koja izgleda predodređena za takvu ulogu, pošto je samo njena priroda čini otvorenom za neobično, za magiju preobražaja i za, u onoj meri u kojoj se to tiče učešća pojedinca, osetljivost za natprirodne događaje. Ovo ispuštanje kontrole stimuliše ili provocira večno budne demone da se pojave na zabavi. Groteskni bal sa svojim totalnim otuđenjem i hatičnim raspuštanjem nudi temu koja se često ponavlja u istoriji i koja liči na grad u procesu otuđenja i raspuštanja. Stilističke razlike mogu lako biti procenjene sredstvima poređenja između načina kojima se ovim motivima rukovodilo u različitim dobima. Kod Buša ponovo prepoznajemo tendenciju da stvari predstavi na bezazlen i humoristički način.”⁵⁷

Najjači izraz grotesknog izvan Nemačke Kajzer nalazi kod Gogolja, a prikaz grotesknih crta kod ovog pisca predstavlja njegov prvi izlet u slovenske književnosti. Među prvim analiziranim delima su *Ludakovi zapisi* u kojima Gogolj ”ne predstavlja ludilo kao sudbinu koja je dodeljena nekome u potrazi za lepotom, već pre kao socijalni fenomen: surovo, opresivno okruženje dovodi jadnika u vrstu ludila, fizički onesposobljava i na kraju ubija. Međutim, nemoguće je izvesti sve njegove halucinacije iz njegovih impresija ili represija. Može se često osetiti da se autor rado prepušta opisivanju fantastičnih crta i užasu ludila. Groteskni elementi su naizmenično nalaženi, ali niti su podržani niti su demantovani unutrašnjom strukturom pripovesti. (Hofman

⁵⁶ Isto, str. 102-103.

⁵⁷ Isto, str. 115-116.

je inspirisao Gogolja sa idejom o ludaku koji razume pseći jezik i koji je u potrazi za komunikacijom sa psom).

U *Šinjelu* elementat socijalne satire povećava temperaturu naracije, a fantastični elementi izgledaju kao da su nadređeni.⁵⁸ Kajzeru se čini da je ovde moralna intencija iznad grotesknh elemenata koji se u nešto čistijoj formi pojavljuju u *Nosu*, pripovesti koja je, po njemu, genijalna groteska. "Centralni motiv dela tela koji je nezavisan, dovoljno je poznat kod Boša i Morgenšterna. Zbunjujuća dodatna značenja kao što su berberinovi uzaludni naponi da se oslobodi uznemirujućeg objekta i isključenje protagoniste iz društva, ni na koji način ne nedostaju. Međutim, način prezentacije (akcija ne rezultira katastrofom već se završava tamo gde počinje) upućuje na to da su groteskni elementi tretirani na humorističan i bezopasan način."⁵⁹ Po Kajzeru već i naziv romana *Mrtve duše* prilično je uznemirujuć. "Jedinstvo perspektive je jasno očitano. Svet koji je opisan u romanu je dekadentan i truo. Zabava koju je pridilo društvo podseća na ples smrti koji je pun iskrivljenih pokreta i kada se pridružimo heroju na usamljenom imanju – ulazimo u vrstu pakla – ili autor želi da u to poverujemo."⁶⁰ Opis kuće koji Kajzer citira ilustrativan je za groteskni stil, jer je prisutno mešanje ljudskih elemenata sa onima koji pripadaju životinjama ili mehaničkim objektima, dok ga figure i likovi podsećaju na one koje nalazi kod Hofmana. "Individualni karakteri knjige pripadaju horu senki kod kojih je otuđenje, koje istrajava čak i gde su karikaturalni i satirički elementi u nadmoćnosti, kristalisano. Satirična tačka gledišta je često tako oštra da omogućava prodor u ambis i tako u neposrednu blizinu groteske."⁶¹

"Ako se (ornamentalna) groteska šesnaestog veka mogla smatrati izvorom svih antiklasičnih tendencija u dekorativnoj umetnosti i manirizmu, groteskno se može smatrati izvesnim široko rasprostranjenim fenomenom u dvadesetovekovnom slikarstvu i literaturi."⁶²

⁵⁸ Isto, str. 124-125.

⁵⁹ Isto, str. 125.

⁶⁰ Isto, str. 126.

⁶¹ Isto, str. 127.

⁶² Isto, str. 130.

Groteskne crte Kajzer nalazi i kod Vedekinda koji želi protresti svoju publiku i probuditi je iz moralnog i intelektualnog mrtvila. U njegovom delu (*Frühlings Erwachen*) "karikaturalna iskrivljenost uskoro nadraža nivo satire, osamostaljuje se i transformiše ljudska bića u krute, mehanički pokretane lutke. Ovo arbitrarno izvrtnje, ne više izazvano satiričkim impulsom, određuje spoljašnju pojavu karaktera, kao i njihove pokrete, misli i jezik."⁶³

U Italiji između 1916. i 1925. bila je aktivna grupa dramskih pesnika, koju su savremenici nazivali *teatar del grotesko* [*teatar dell grotesco*], od kojih je najčuveniji Pirandelo (Pirandello). Glavni uzrok koji u tim italijanskim dramama dovodi do nesigurnosti ljudske egzistencije i do otuđenja je cepanje, raspadanje ljudske ličnosti. Napušta se predstava o jedinstvenoj i celovitoj ličnosti. "Otuđenje sopstva kao rezultat rascepa centralna je tema Pirandelovog dela. (...) U predgovoru za *Šest lica traži pisca*, Pirandelo razvija celu filozofiju baziranu na dihotomiji života kao bezobličnog pokreta i života kao forme, kao preterane odanosti kroz društveni status, akcije, situacije i sa njima istoričnosti Sopstva."⁶⁴

U Nemačkoj grupa pripovedača stvara u znaku grotesknog duha. "Nazivajući se 'pripovedači grotesknog' grupa nemačkih autora, aktivnih između 1910. i 1925. težila je za ciljem koji je analogan onome predočenom od strane italijanskih dramskih pisaca grotesknog. K. H. Štrobl 1913. godine počinje predgovor antologije *Sablasna knjiga* sa tvrdnjom da su humor i strah deca blizanci majke imaginacije, s obzirom da su oba podozriva prema pukim činjenicama i sumnjaju u bilo kakvo racionalističko objašnjenje sveta. (...) Štrobl citira Bodlera [Baudelaire] kada kaže da 'draž užasnog opija samo snažne individue'⁶⁵. Naglašava značaj promišljanja pripovedačkog postupka (odjek Poove *Filozofije kompozicije*) i insistira na humoru kao neotuđivom delu grotesknog. "Jednako upadljiva je i njegova priznata namera da oživi umetnost Boša, Brojgela, Hofmana i Poa."⁶⁶

⁶³ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, str. 131.

⁶⁴ Isto, str. 137.

⁶⁵ Isto, str. 139.

⁶⁶ Isto, str. 140.

Najjači umetnički izraz toga smera dao je Alfred Kubin (Kubin), ali kao grafičar. Dela ostalih nemaju veliku umetničku vrednost, a snažnije groteskno ostvarenje dao je Gustav Mejrinsk. U *Golemu* su motivi dvojnika, automata i voštane lutke upotrebljeni na romaneskni način i u novom kontekstu.

”U Mejrinkovim delima kao i u delima *teatra del grotesko* otuđenje proizilazi iz podele Sopstva i njegove subjektivnosti na bezimene sile, što nije slučaj sa Kafkinim delom. (...) Čak tamo gde su ljudske i životinjske crte stopljene – u prelazu od jedne telesne oblasti do druge ili u izdizanju perspektiva – ne događa se nijedna podela na mentalnom planu. U Kafkinom univerzumu stranost ne proizilazi iz Sopstva već iz prirode sveta i diskrepancije između sveta i Sopstva. Neodređeni termin 'svet' zahteva jasniju definiciju. U Kafkinom delu svet se pojavljuje u formi neprestane akcije koja navaljuje na individuu. Inkompatibilnost sveta i Sopstva zapravo bi mogla dovesti do njihovog odvajanja, do pokušaja povlačenja u idilično ili isposničko postojanje. Ali spoljni svet isključuje takvo rešenje. U snažnom i zloslutnom ciljanju na čoveka, Kafkin svet je čak restriktivniji od Pirandelovog, koji je konačno 'priznao' istinu spoljnog sveta: 'Istina je more, planina, stena, trava. Ali čovek? On je uvek maskiran, bez znanja ili želje za tim.' Ovde je istina viđena u sporazumu sa njom, kao stalan kvalitet svesti da to svi mogu iskusiti. To više nije Mejrinkova istina, biljka koju je Dr. Sinderela napunio zloslutnim životom. Kafkin svet je skoro uvek jedan ograđen prostor, svet koji je čovek napravio, lišen pejzaža, okeana, planina, stena i trave. Počinje sa životinjskim nivoom na kojem postoji nezavisan pokret i koji je uperen prema čoveku.”⁶⁷ A ljudi se ne odlikuju ničim naročitim, pa ponekad ostaju i bez imena.

”Ono što Kafka pokazuje je postepeno izmeštanje individualnog, stalan proces bez klimaksa, bez jedne jedine faze koju je pripovedač u stanju da objasni; njega, kao i čitaoca, pogađa nerazumljivost fenomenalnog sveta koji je stran i nalik snu. Ova poslednja osobina Kafkinog sveta ne sadrži u sebi 'superrealnost' – 'natprirodno' se nameće

⁶⁷ Isto, str. 146-147.

samo u njegovim ranim novelama – već u strukturalnom principu baziranom na neprekidnom nametanju tačno izraženih detalja, za koje nema mogućnosti racionalnog objašnjenja, koji stalno izmiču razumevanju i na koje se ne možemo navići, budući da su svi pokušaji da se zagonetka reši osujećeni.”⁶⁸ ”Kafkine groteske su takođe hladne groteske. Da bismo bili sigurni takođe možemo reći da u delima Boša, Brojgela i Goje nedostaje jedinstvena emotivna perspektiva. Postoji prenaplašenost umesto toga. Vilandova interpretacija koja podvlači snažne emotivne efekte (smeh, užas i gađenje) izazvana ovim delima, izgleda sasvim adekvatno. S druge strane, kada čitamo Kafkina dela ne znamo da li treba da se smejemo kada konji sažaljivo njište i kada se doktor spušta u pacijentov krevet. Ne znamo ni da li i kada treba da se ježimo. Pripovedač je odvojen od svog čitaoca jednim dosad nepoznatim ambisom, premda smo u našem proučavanju grotesknog naišli na sličan fenomen. Kafka razvija jednu potpuno novu narativnu tehniku. Obično više voli pripovedanje u prvom licu ili kao u *Preobražaju*, govori svoje priče viđene očima protagoniste. Ali ovo nije ništa novo, Mejrink je koristio istu tehniku. Kod Kafkinih junaka nije novo ni to što su niti sveznajući niti sposobni da objasne događaje čiji su svedoci. Ali Kafkini pripovedači na jedan ili drugi način postaju otuđeni od nas veoma neočekivanim reakcijama na različite situacije. Mi smo užasnuti nalazeći pripovedača, seoskog doktora kako se smeje i šali na pojavu misterioznih konja, potom se radosno penje u kočije i sebi rezignirano dopušta da bude neobučen. Izgleda samo neobično za Gregora u *Preobražaju* da bude tako lako pomiren sa svojom animalnom prirodom i za naratora da izveštava o transformaciji tako hladno i objektivno. Ljudi koji pripovedaju nisu više ljudska bića. Prema modelu seoskog doktora svi oni klize kroz mrak na tlo koje se pomera. I kao seoski doktor neki od njih izgledaju kao da iskoračuju iz vremenskog poretka.”⁶⁹

”Preko i iznad smešnog sugerisanog apsurdnošću i iskrivljenošću, groteskno je odgovor na strah nastao usled

⁶⁸ Isto, str. 147.

⁶⁹ Isto, str. 148-149.

iznenadnog prepoznavanja čovekove pozicije kao nesigurne. U svojim groteskama Morgenštern želi da uzdrma naše poverenje u jezik i sliku sveta koja to podržava. Čini to koristeći jezičke principe – kao što su tvorba reči, metafora, rima, poređenje, pojačanje – za stvaranje apsurdnosti. 'Osnovna ideja' *Galgenliedera* je 'manje ili više groteskno'.⁷⁰ "On je samo želeo da prodrma naivnu veru u jezik kao put u stvarnost; ali za razliku od savremenih pisaca grotesknog on je čvrsto verovao u svoju egzistenciju. 'Uništi jezik', citira Majstera Ekhearta [Eckhart] 'i, s tim, sve stvari i koncepte. Ostaje tišina' i dodaje: 'ova tišina je, međutim, Bog.' (...) Težio je ne destrukciji jezika kao takvoj već destrukciji pogrešnog utiska sigurnosti koju daje. 'Ne želim čoveka koji bi bio uništen brodolomom; ali on mora shvatiti da plivi okeanom.' Morgenšternove groteske nisu tako bezazlene kakvim ih ljudi smatraju. Ako ostavljaju previše prostora za humor, ovo može biti usled autorovog propusta da eliminiše kategoriju transcendentnog."⁷¹

Groteskna poezija Kristijana Morgenšterna zasniva se na mnogoznačnosti jezika i nepouzdanosti njegovih izražajnih i intelektualnih sredstava. Groteskni pesnički jezik, o kojem bi tek trebalo napisati istoriju, vuče svoju lozu od Rablea, preko Šekspira i *komedije del arte*, sve do Sterna (Sterne), Žana Pola i Džemsa Džojlsa. Po Kajzerovom mišljenju takav groteskni pesnički jezik jedini je put kojim groteskno može prodrati u lirsku poeziju, jer ga inače prava supstancija lirike ne podnosi.

"Kada Fišart [Fischart] dopušta rimi da određuje sintaksu, najheterogenije stvari stavlja zajedno – kao što je to slučaj sa Morgenšternom. Drugi put Fišart jukstapozira reči sa identičnim ili bliskopovezanim zvučnim obrascem; i još jednom, pokazuje se semantička inkompatibilnost fonetski povezanih stvari. Kada Fišart nagomilava sinonime, čini se kao da sam jezik beži. Humanisti šesnaestog veka napravili su kriterijum za bogatstvo sinonima, koji ih je vodio do pohvale nemačkom jeziku. Ali Fišart je preterao sa ovom nadmoći. Nemački humanisti su takođe hvalili sinte-

⁷⁰ Isto, str. 154.

⁷¹ Isto, str. 155.

tizirajući kvalitet njihovog maternjeg jezika i, na račun toga, smestili ga na nivo sa grčkim i iznad latinskog – pogodno poređenje sa svetim jezicima. Posle ozbiljnog početka Fišart često uvodi najluđe tvorbe reči; i neočekivano se nalazimo u svetu koji je ispunjen monstroznošću na način Hieronimusa Boša ...

U takvim pasusima Fišart nadmašuje svog velikog uzora Rablea, *Geschichtsklitterung* je zapravo nemačka verzija prve knjige *Gargantue*. Leo Špicer [Spitzer], čija je prva monografija posvećena Rableovim tvorbama reči /kao stilističkom sredstvu/ (*Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, 1910), vraća se temi u kasnijem delu: 'On je stvarao povezane reči, predstavnike jezivih bića fantazije, koji pareći se i izazivajući nas pred našim očima, imaju stvarnost jedino u svetu jezika, koji su uspostavljeni u jednom srednjem svetu između realnosti i irealnosti, između nigde koje plaši i 'ovde' koje se ponovo uverava.' Špicer nastavlja: 'I Rable će dovesti u red groteskne povezane reči (ili reči koje se odnose na demone) ne samo prepravljajući postojeće, on je mogao ostaviti netaknute forme njegovih reči i stvoriti ih stavljanjem jedne do druge: divlje gomilanje epiteta na epitet do konačnog efekta straha, tako da iz onog što nam je dobro poznato izranja obličje nepoznatog...' Ovi opisi se doslovno primenjuju na Fišarta. On naziva ovaj stil, koji uspeva u stvaranju sveta što lebdi između stvarnosti i nadstvarnosti plašujući i začuđujući čitaoca, 'groteskno' i to s pravom. Trebalo bi da dodam, međutim, da beznadežni i zastrašujući aspekti Rableovog i Fišartovog dela nisu svedeni na sadržaje njihovog jezika već su prošireni do neshvatljivosti samog jezika. Poznato i neophodno sredstvo iznenada se pokazuje kao proizvoljno, strano, demonski živo i sposobno da odvuče čoveka u noćne i neljudske sfere. Istorija stila koji stvara tako nasilnu pojavu kod Rablea i Fišarta još nije napisana. To bi moglo preokrenuti mnoge stvari koje su bile ili mogle biti dotaknute u ovoj studiji.⁷²

U umetnosti Tomasa Mana vlada prevelika svesnost da bi kod njega groteskne crte mogle potpuno doći do izra-

⁷² Isto, str. 155-157.

žaja. Dao je opis reči *groteskno* u *Refleksijama jednog apolitičnog čoveka*: "Groteskno je ono koje je prekomerno istinito i prekomerno realno, ne ono koje je proizvoljno, pogrešno, irealno i apsurdno.' (...) Ali ovaj pogled na stvari kod Mana se oslanja na pretpostavku da groteskno iziskuje iskrivljenost i preuveličavanje realnosti koje otkriva istinitu prirodu fenomena. Ovo je pokazano primerom majstora igrača u *Toniu Krigeru* kao i u Kristijanu Budenbroku i Detlevu Spinelu. Rihner [Rychner] takođe spominje pacijente slične lemurima u *Čarobnom bregu* i Feliksa Krula koji simulira i parodira bolest. Ovo je poznato područje, ovde smo zainteresovani za vrstu karikaturalnog izvrtanja koje je upravljeno prema grotesknom, prelazna oblast koja je nazvana groteskna komika (*Grotesk-Komisches*) i koja se, kao što pacijenti slični lemurima pokazuju, može širiti relativno daleko u oblast misterioznog. Rihner posmatra ove tendencije kao pripreme za *Dr. Faustusa* gde je groteskno potpuno otkriveno i gde je svet, viđen iz perspektive otuđenosti, oslikan kao ludnica. U potpunosti se slažem sa Rihnerovim opservacijama, ipak, način prezentacije otkriva da ovo nije ni na koji način jedina valjana perspektiva i da je drugi smetajući, odvajajući i uzdržavajući faktor pridonos: samouverenost i pronicljivost pripovedača."⁷³

Deo o modernoj poeziji Kajzer počinje definicijom humora koju navodi Hugo Fridrih (Friedrich) pozivajući se na Gomeza de la Sernu (Goméz de la Serna): "Humor uništava stvarnost pronalazeći najneverovatnije stvari, združujući zajedno široko razdvojena doba i objekte, otuđujući postojeći svet, parajući nebo i otkrivajući neizmeran okean praznine. To je jedan izraz nesklada između čoveka i sveta i kralj nepostojanja.' (...) Definicija nas jako podseća na odlike grotesknog: razorena stvarnost, pronađene neverovatne stvari, inkompatibilni elementi jedan do drugog, postojeći svet otuđen (...) Fridrih učestalo koristi reč 'groteskno' u svom punom značenju da bi okarakterisao ovu tendenciju."⁷⁴

⁷³ Isto, str. 158-159.

⁷⁴ Isto, str. 161.

Nadrealisti dvadesetog veka smatraju Remboa (Rimbaud) i Lotreamona (Lautréamont) svojim prethodnicima. Drugi ih snabdeva često citiranim modelom automatizama neživih objekata: "Lepota slučajnosti susreta između šivaće mašine i jednog kišobrana na operacionom stolu."⁷⁵

Groteskno je snažno došlo do izražaja kod nadrealističkih slikara, kao što su De Kiriko (Chirico), Maks Ernst (Ernst), Tangaj (Tanguy), Salvador Dali (Dali), Roj Cimerman (Zimmermann), kod kojih otuđenje sveta budi sablasnu grozu, pa upravo osećamo kako se život koči u mehaničkom mrtvilu. Kiriko, na primer, meša organski i mehanički svet, pa na istu sliku stavlja, jedan do drugoga, predmete iz najrazličitijih vremenskih razdoblja. "Bliske veze između dodirljivih stvari bile su poništene da bi se otkrila njihova skrivena zlokobnost. Otuđenje (*Verfremdung: render strano*) postignuto je kroz mešanje heterogenih elemenata, kroz oštar fokus (super-jasnoća koja svet čini dvostruko stranim) i kroz distribuciju objekata na beskrajnim površinama. Istovremeno je uznemiren hronološki red postavljanjem naporedo drevnih i modernih objekata. Ovom neizmerno vidljivom svetu mogu totalno nedostajati svojstva pretećeg, zastrašujućeg i beznadežnog koja su suštinska za groteskno, toliko dugo pošto je pažnja usmerena na magiju fenomenalnog sveta."⁷⁶

U poglavlju koje govori o grafici, Kajzer nas upoznaje sa svojom osnovnom podelom grotesknog: "Usredsređujući se na groteskno mogu se razlikovati dve principijelne struje, premda se one, takođe, mogu stopiti. 'Fantastična' groteska nastala je sa Bošom i Brojgelom. Negovao ju je Blejk [Blake] u osamnaestom i Granvil [Grandville], Brezdin [Bresdin], Redon [Redon] i drugi francuski umetnici u devetnaestom veku. Njihovi makabrični snoliki svetovi obiluju kloparajućim skeletima, stvorenjima nalik korenju koja puze, strašnim čudovištima i fantastičnim životinjama. (Zmije i slepi miševi, premda malo izvitopereni, često su kopirani direktno iz prirode.) Svaki deo ovih slika je nabijen demonskim i često užas izvire iz samih prostora koji si-

⁷⁵ Isto, str. 166.

⁷⁶ Isto, str. 170.

saju, stropoštavaju se i proždiru. Drugi trend ilustriran Hogartovim radom (pošto Kalo i Goja učestvuju u oba) dostiže groteskno putem satiričnog, karikaturnog i ciničnog izvrtanja, tj. putem komično-grotesknog. Sa Domijeom kao i sa Hogartom nije uvek jasno gde je granica komično-grotesknog prekoračena.”⁷⁷

U zaključnom delu studije Kajzer na početku utvrđuje da je groteskno usmereno na tri oblasti – proces stvaranja, samo delo i recepciju – čime pojam pokazuje sve odlike osnovnog estetičkog pojma. Promena recepcije umetničkog dela u vezi je sa promenom u značenju i proširivanjem estetičkih pojmova u XVIII veku, a ova promena uslovlila je način sagledavanja reči ”groteskno”. Gete i Moric (Moritz) su prvi preusmerili pažnju sa recepcije na samo umetničko delo koje se sada nije ispitivalo sa svoje samerljive spoljne strane, već prema unutrašnjoj organizaciji.

Kajzer zatim navodi važnije motive grotesknog. Ovde svrstava likove životinjskih fantastičnih nemani, zatim čitav niz stvarnih životinja koje su čoveku ostale daleke: zmije, sove, žabe, pauci, sve što puže i što noću gmiže ili leti. Groteskno voli gamad, a najviše slepog miša kojeg Kajzer smatra pravom grotesknom životinjom. Tu su i biljke, isprepletane u neprohodni splet koji svojom živahnošću skoro da ukida razliku između biljnog i životinjskog. Dalje, ovde spada i oruđe, posebno kada živi sopstvenim opasnim životom. Mešavina mehaničkog i organskog odgovara grotesknom toliko da i savremenom čoveku ne pada teško da stvori ”tehničku” grotesku. ”Sve što je mehaničko, otuđuje se ako zadobije život; sve ljudsko ako ga izgubi.”⁷⁸ Stalni motivi grotesknog su ljudska telesa pretvorena u lutke, automate ili marionete, lice ukočeno u masku koja je omiljen motiv grotesknog. Iskežena lobanja i skelet koji se sam kreće motivi su čiji mračnjački sadržaj ulazi u strukturu grotesknog, dobijajući podsticaje iz *danse macabrea*, a još jače i neposrednije ljudska telesa zahvaćena ludilom, koje je pored sna, bilo određivano kao pravi stav umetnikov. Groteskni svet

⁷⁷ Wolfgang Kayser, nav. delo, str. 173.

⁷⁸ Isto, str. 183.

je bio doživljavan kao svet ludila što je predstavljalo važan iskaz o strukturi.

Umetnički izraz grotesknog može se definisati kao struktura, tj. po određenim činiocima, a ne po našoj reakciji na njih. Groteskno je otuđen svet, tj. naš poznati i domaći svet koji se preobražava i otuđuje i odjednom se razotkriva kao stran i strašan. Iznenadaenje je osnovna odlika grotesknog dela.

U svet provaljuje nešto neshvatljivo i bezlično (*das Es*) i tako ga otuđuje. Otušeni svet ne dozvoljava orijentaciju, čini se apsurdnim, kod grotesknog se ne radi o slamanju moralnog poretka, već je reč pre svega o zakazivanju čak i same fizičke orijentacije u svetu. Na pitanje da li smešno spada u groteskno, razjašnjenje daje groteska sa satiričkim pogledom na svet: "Smeh potiče već iz komike, karikature; ionako već pomešan s gorčinom, on prelaskom u groteskno pridobija crte podrugljivog, ciničnog pa konačno i satanskog smeha."⁷⁹

Fantastika grotesknog sastoji se u igri s apsurdima, a ta igra, kao svaka umetnička igra, ipak znači neko oslobođenje i olakšanje, "uz svu bespomoćnost i uz svu grozu što je osećamo pred tim silama, koje vrebaju u našem svetu i iza njega, da nam ga otuđe."⁸⁰ Stoga, poslednja i zaključna Kajzerova definicija glasi: "Umetnički izraz grotesknog pokušaj je da se demonske sile u svetu zazovu i svladaju."⁸¹

Takav umetnički pokušaj nije vezan za vreme, pa ipak se u istoriji Novog veka ističu tri epohe kad se naročito osetila moć bezličnih sila: XVI vek, zatim period od *šturma i dranga* do romantizma i moderna.⁸² "To su tri epohe koje više nisu mogle da veruju u celovitu sliku sveta i nepriko-snoveni poredak prethodnih vremena. Ne moramo da konstruišemo neki jedinstveni duh Srednjeg veka da bismo ipak priznali da šesnaesti vek živi na osnovu iskustava koja su u

⁷⁹ Isto, str. 187.

⁸⁰ Isto.

⁸¹ Isto, str. 188.

⁸² Škreb je ukazao na to da Kajzer za epohu moderne upotrebljava pojam koji se retko sreće u nemačkoj nauci o književnosti. Verovatno je najmlađem razdoblju evropske književnosti, koje karakteriše sklonost prema grotesknim oblicima, hteo dati opštu, jedinstvenu etiketu.

prethodnim osmišljavanjima bivstva ostajala nerastumačena. *Sturm und drang* i romantika svesno su se suprotstavili racionalističkim, prosvetiteljskim predstavama o svetu, zapravo su čak i sam *ratio* osporavali. Moderna je negirala legitimnost važenja antropoloških vrednosti kao i opštu valjanost prirodnih nauka na osnovu kojih je devetnaesti vek gradio velike sinteze. Stvaranje grotesknog je najglasniji i najlucidniji otpor svakom racionalizmu i svakoj sistematičnosti mišljenja; pokušaj nadrealizma da od toga načini sistem predstavlja stoga potpuni apsurd.⁸³

Kajzer je dosta prostora u svojoj studiji posvetio sažecima pomenutih dela, pregledu stvaralaštva pojedinih pisaca (skoro svaki je zastupljen sa nekoliko dela), citatima iz dela i kritika, navođenju bližih i daljih komparacija. Njegova razmatranja, ne samo u zaključku već i tokom studije, najviše se grupišu oko osnovnih motiva i tema, od kojih je većina nabrojana u arsenalu grotesknih sredstava (otuđenje, životinje i fantastične prikaze i nakaze, automati i mehanizmi, neživi objekti i njihova zlonamernost i demonizam, bal tj. *danse macabre*, karikatura, svet kao ludnica, ludilo i podeljena ličnost, dvojnik, marionete, maske, smeh itd.). Pažnju sam usredsredila na opštije zaključke u vezi sa ustanovljenjem grotesknog (stila, crta, odlika, scena, itd.) i na njihovu primenu na konkretan književni tekst. Može mu se zameriti da je negde preopširan, da bi na nekim drugim mestima bio površniji nego što bi trebalo. Škreb se u svom prikazu⁸⁴ na nekoliko mesta ne slaže sa Kajzerom, pre svega u onim pitanjima koja su u vezi sa komikom: ne slaže se s tim da nas komično postavlja na sigurno tlo realnosti, kako kaže Kajzer, već na sigurno tlo smisla, jer i komika i tragika ne mogu bez žive svesti o vrednosti, dok "groteskni duh" pored reda negira i svaku vrednost. Na Kajzerovo viđenje da u komici ostajemo do kraja distancirani od događanja, dok nas groteskno povlači u svoj vrtlog, Škreb dodaje da smo u komici kao gledaoci ili čitaoci nosioci smisla i kao takvi smo nadmoćni s obzirom na besmisleno

⁸³ Isto, str. 188.

⁸⁴ Zdenko Škreb, *Wolfgang Kayser, Groteskni duh, njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*, Umjetnost riječi, god. 1, br. 4, Zagreb 1957.

zbivanje oko nas, dok nam "groteskni duh" ne dopušta da zauzmemo to stanovište.⁸⁵ Pitanje smisla je dosta tumačeno kod Kajzera, premda njegovo određenje ostaje znatno nejasno. Groteskno ne ukazuje svojim izvitoperavanjima i karikiranjima na neki smisao, nego upravo zamračuje mogućnost tumačenja. Groteskno je bez-smisla, ono nije besmisleno: njegovo značenje nije beznačajnost, nego poricanje značenja, te ono veoma često ima etičku beleženost, odnosno, služi umetniku radi pobune protiv nekog određenog smisla.⁸⁶

Karl Picker (Pietzcker) kaže da je Kajzer, sledeći istoriju pojma, pod jednom reči sumirao sve što je ikada nazvano grotesknim i time doprineo nepreciznosti pojma koji je ponovo otkrio. "Tako je u pojedinim radovima groteskno ujedno značilo 'manirističko, grubo-komično, burleskno, fantastično, makabrično, monstruozno, ono što izaziva jezu, apsurdno, nadrealističko, romantički-ekscentrično, kao i proizvedenu deformaciju ljudskog'."⁸⁷ Ukazao je i na protivrečnosti njegovih teza: "Tako se formulacija 'Strukturi grotesknog pripada to da kategorije naše orijentacije u svijetu zakazuju' ne može uskladiti s tvrdnjom da je 'groteskno otuđeni svijet koji se preobrazio', budući da je zakazivanje naše orijentacije u svijetu akt svijesti, a svijet se pokazuje svijesti. Prema tome Pietzcker zaključuje da groteskno nije otuđeni svijet, nego struktura u kojoj kategorije naše orijentacije u svijetu zakazuju naočigled otuđenosti svijeta, pa formulira tezu: 'Groteskno je struktura jednog susreta sa svijetom.'"⁸⁸

Alfred Valter stavlja zamerku na Kajzerova tumačenja smisla grotesknog, koja ne daju upotrebljive uzorke opisa pomoću kojih bi se mogli objasniti groteskni elementi u nekom delu.⁸⁹

⁸⁵ Vidi: Isto, str. 263. i 264-265.

⁸⁶ Vidi: Milan V. Dimić, *Groteskni svet Franca Kafke*, Putevi, br. 7-8, Beograd 1960, str. 553.

⁸⁷ Alfred Walter, *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Mutošu*, Umjetnost riječi, god. XXV, br. 3, Zagreb 1981, str. 236.

⁸⁸ Isto, str. 238.

⁸⁹ Isto, str. 237.

Po Otakaru Bartošu Kajzer je dao najopsežnije sistematsko moderno delo o groteski, ali je propustio da prouči veze između grotesknog i folklora. On poriče istovetnost grotesknog sveta i sveta bajki zato što iz grotesknog isključuje osećajne preokupacije i tendencije koje su u bajkama prisutne. "Međutim, uverljivo govore književna djela V. Majakovskog (*Misterijabuff*), E. Švarca (*Drakon* i dr.) i R. Petrovića (*Burleska Gospodina Peruna Boga Groma*), tjeskobne fantastične bajke i niz narodnih i lutkarskih i lakrdijaških igara kojima su junaci Kašparek, Glupi Honza, Petruška i dr., gdje je veza groteske s folklorom potpuno vidljiva."⁹⁰

Kritike Kajzerovih definicija odnosile su se na preneglašavanje strašnog i demonskog i na zanemarivanje komičnog u grotesknom. Kajzeru je zamerano na "kosmičko-pesimističkom" viđenju sveta koje proizilazi iz njegovog tumačenja grotesknog. Sličan stav ne nalazi se samo u nemačkoj nauci o književnosti,⁹¹ već ga je zastupao i Mihail Bahtin u svom osvrtu na Kajzerovu knjigu pri uspostavljanju i utvrđivanju pojma groteska kroz istoriju upotrebe termina i pregled teorijskih radova o ovom fenomenu. Bahtin temeljno kritikuje Kajzerovu koncepciju, koja je opšta, mračna, strašna; posebno kritikuje momenat otuđenja, slobode fantazije, smrti i smeha, za koje smatra da su samo malim delom primenjivi na romantičarsku i modernističku grotesku. Ali, ovaj segment opsežne Bahtinove studije o groteski i grotesknom realizmu u Rableovom romanu tema je sledećeg poglavlja.

Mihail Bahtin ili "kosmičko-optimistički" pogled na svet

Kao i prethodni podnaslov, i ovaj u svom drugom delu nosi određenje proizašlo iz teorijske koncepcije ovaploćene, ovoga puta, u određenom viđenju sveta kod Mihaila Bahtina. Češki strukturalista Miroslav Drozda ga definiše

⁹⁰ Otakar Bartoš, *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, Umjetnost riječi, god. IX, br. 1, Zagreb 1965, str. 71.

⁹¹ Vidi: Danko Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988, str. 27.

kao "kozmički-optimističko", kao 'apoteozu srođenosti čovjeka i svijeta koji ga okružuje', dok je kod Kajzera 'groteska izraz krajnje otuđenosti čovjeka od svijeta, kojim dominira strah.' Takvo groteskno viđenje svijeta Drozda naziva 'kozmički-pesimističkim'.⁹²

Kako je već rečeno, Bahtinova studija *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*⁹³ drugo je temeljno delo ovoga veka za konstituisanje teorije groteske. Bahtin razlikuje "realističku" i "modernističku" grotesku i Kajzerovu koncepciju smatra uglavnom prihvatljivom za modernističku grotesku povezanu s njenom romantičarskom tradicijom, dok je njegov primarni interes realistička groteska karakteristična za dela i manifestacije narodne smehovne kulture, a pre svega za Rableov roman *Gargantua i Pantagruel*, što je njegov neposredan predmet istraživanja.

Uvodni deo knjige započinje postavljanjem teme – zagonetka Rableovih slika može se rešiti jedino dubokim proučavanjem Rableovih narodnih izvora, odnosno, hiljadugodišnje narodne kulture, tj. narodnog smehovnog stvaralaštva. Sve raznolike manifestacije i izraze narodne smehovne kulture Bahtin deli na tri osnovna oblika:

1) *Obredno-predstavljачke forme* (svetkovine karnevalskog tipa, različita ulična smehovna prikazanja i slično); prisustvo elementa igre približava ih pozorišno-predstavljачkim formama koje su težile i pripadale narodno-uličnoj karnevalskoj kulturi. "U stvari karneval ne zna za podelu na izvođače i gledaoce. On ne zna za rampu, čak ni u njenom začetnom obliku. Rampa bi razorila karneval, kao i obrnuto: uništenje rampe razrušilo bi pozorišnu predstavu."⁹⁴

U karnevalu se živi, on je opštenarodan. Karakteristično je prisustvo lakrdijaša i luda kao nosilaca karnevalskih načela. Karneval je drugi život naroda, organizovan na principu smeha. Prazničnost je suštinsko svojstvo ovih formi, a

⁹² Višnja Rister, *Groteska/roman*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984, str. 33.

⁹³ *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovju i renesansu* (Moskva 1965), kod nas u prevodu Ivana Šopa i Tihomira Vučkovića, objavljeno u Beogradu 1978. Svi dalji navodi preuzimani su iz ovog izdanja.

⁹⁴ Isto, str. 13.

praznici su uvek u vezi s kriznim trenucima u životu prirode, društva i čoveka. Trenuci smrti i preporoda, obnavljanja su u prazničkom shvatanju sveta najvažniji. U karnevalu su se privremeno ukidali svi hijerarhijski odnosi, privilegije, norme i zakoni. Svi su smatrani jednakim, na karnevalskom trgu je vladao poseban oblik slobodnog, familijarnog kontakta među ljudima, a otuđenost je privremeno nestajala. Na ovaj način stvorile su se posebne forme uličnog govora i gesta, otvorene i slobodne, izgradio se posebni karnevalsko-ulični stil govora koji je stvorio mnoštvo formi i simbola, čiji se obrasci u izobilju nalaze kod Rablea. Sve forme i simboli karnevalskog jezika prožeti su patosom promena i obnove, kao i saznanjem o veseloj relativnosti vladajućih istina i moći. Za njega je karakteristična logika izokrenutosti, logika neprestanog premeštanja onog što je gore i onoga što je dole, kao i različiti vidovi parodije i travestija, degradiranja, profanisanja, lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja. Upravo tim jezikom služio se Rable. Karnevalski je smeh praznički, opštenarodan, univerzalan, usmeren na sve i svakoga; ceo svet se opaža kao smešan; taj smeh je ambivalentan: veseo, likujući i istovremeno podrugljiv, ismevački. On i negira i potvrđuje i pokorava i preporuča. U njemu je živo ritualno ismevanje bogova u prastarim smehovnim obredima; otpalo je kulturno i ograničeno, a ostalo je ono sveljudsko, univerzalno i utopijsko. "Karnevalski odnos prema svetu najdublja je osnova renesansne književnosti."⁹⁵

2) *Književna smehovna (i parodična) dela raznih vrsta:* usmena i pisana, na latinskom i na narodnom jeziku – prožeta karnevalskim pogledom na svet; na latinskom se stvaraju parodični dubleti svih momenata crkvenog kulta i učenja o veri ("parodia sacra"); na narodnom jeziku preovladavaju svetovne parodije i travestije koje otkrivaju smešnu stranu feudalnog poretka i heroike. Najneposrednije za karnevalski trg vezana je smehovna dramska književnost srednjega veka, a duboko karnevalizovan žanr jesu sotije.

3) *Različite forme i žanrovi slobodnijeg uličnog govora* (psovke, proklinjanja, kletve, narodni blazoni i drugo) –

⁹⁵ Isto, str. 32.

karakteristična je česta upotreba psovki (psovki-sramoslovlja), njima analognih proklinjanja ili kletvi, nepristojnosti raznih vrsta.

Bahtin određuje naročiti tip smehovne slikovnosti svojstven narodnoj kulturi, čija je glavna karakteristika prevlast materijalno-telesnog načela života. Slike materijalno-telesnog načela kod Rablea nasleđe su narodne smehovne kulture, odnosno, naročitog tipa slikovnosti i posebne estetske koncepcije stvarnosti karakteristične za tu kulturu: *grotesknog realizma*. Materijalno-telesno načelo je ovde duboko pozitivno, ono je univerzalno i opštenarodno, kosmičko, njega odlikuje plodnost, rasteenje, izobilje vezano za kolektivno telo. Njegov nosilac je narod i zato je sve telesno tako preuveličano i neizmerno, a to preuveličavanje ima pozitivan, afirmativan karakter.

Osnovno svojstvo grotesknog realizma je snižavanje, što znači prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu. Sve forme grotesknog realizma snižavaju, spuštaju na zemlju, naglašavaju telesno. Narodni smeh koji organizuje sve forme grotesknog realizma uvek je bio vezan za ono što je u materijalno-telesnom smislu nisko. Smeh snižava i materijalizuje. Snižavanje ima isključivo topografsko značenje: *gore* – *dole* sa kosmičkog stanovišta znači nebo – zemlja, tj. načelo apsorbovanja (grob, utroba) i načelo rađanja, preporoda (materinsko okrilje). Sa telesnog stanovišta *gore* je lice (glava), a *dole* upućuje na polne organe, stomak, zadnjicu. Snižavanje spušta na zemlju koja apsorbuje i rađa, vezuje za telesno *dole* i kopa telu grob radi novog rađanja; ono je ambivalentno: afirmiše i negira.

Odnos prema vremenu je neophodna konstruktivna crta groteskne slike u kojoj su naznačena oba pola promene – i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa, i početak i kraj metamorfoze. U svoj krug biokosmičke cikličke smene faza groteskni realizam je uvukao i socijalno-istorijske pojave. On prevladava cikličnost i podiže se do osećanja istorijskog vremena.

Novo istorijsko osećanje koje prožima groteskne slike "daje im novi smisao, ali čuva njihov tradicionalan sadržaj, njihovu materiju: oplodjenje, bremenitost, rađanje, telesni

rast, starost, raspadanje tela i njegovo raščlanjivanje na delove i tome slično, u svoj svojoj neposrednoj materijalnosti, ostaju osnovni momenti u sistemu grotesknih slika. One stoje nasuprot klasičnim slikama gotovog, završenog, zrelog čovekovog tela, koje kao da je očišćeno od svih trago-va rađanja i razvijanja.”⁹⁶

Jedna od osnovnih tendencija groteskne slike tela je da se prikažu dva tela u jednom: jedno koje rađa i umire, drugo koje se začinje, nosi u utrobi i rađa. Telo je kosmičko, ono predstavlja celi materijalno-telesni svet, ovaploćuje taj svet kao apsolutno *dole*, načelo koje apsorbuje i rađa, kao telesno okrilje i grob. Ta slika tela je veliki i suštinski razvitak dobila u narodno-predstavljачkim formama srednjeg veka čija je sva parodijska književnost zasnovana na ovoj koncepciji tela. Ona je u osnovi psovki, prokletstava i kletvi čije je značenje za razumevanje grotesknog realizma ogromno. Uticala je na organizaciju govora, stila i slika te književnosti. ”U slikarstvu ova koncepcija je zastupljena i kod Hijeronimusa Boša i kod Brojgela Starijeg. Njene elemente moguće je naći i ranije, u freskama i bareljefima, koji su ukrašavali katedrale, pa čak i seoske crkve počev od XII i XIII veka.”⁹⁷

U Rablevoj epohi psovke i kletve, u onim sferama narodnog jezika iz kojeg je izrastao njegov roman, sačuvala su svoj afirmativan pol. Bile su duboko srodne sa svim oblicima snižavanja nasleđenim od grotesknog materijalizma, oblicima narodno-prazničnih karnevalskih travestija, slikama dijablerija, podzemnog carstva u putopisnoj književnosti, sotija.

Groteskna slika tela je nekanonska.

Dubinu, višeznačnost i snagu pojedinih grotesknih motiva moguće je shvatiti u jedinstvu narodne kulture i karnevalskog odnosa prema svetu. Stihijno materijalističko i stihijno dijalektičko shvatanje života karakteriše srednjovekovnu i renesansnu grotesku kao realističnu.

Bahtin dokumentuje terminologiju koju je odabrao gradeći uslovni naziv specifičnog tipa slikovnosti – groteskni

⁹⁶ Isto, str. 34.

⁹⁷ Isto, str. 36.

realizam – sa istorijom termina i razvitkom same groteske, kao i sa istorijom teorija o njoj.

Za groteskni tip slikovnosti kaže da je najstariji i polazi od mitologije i arhaične umetnosti svih naroda, posebno stare Grčke i Rima. "U antičkoj groteski, u sve tri etape njenoga razvitka – u grotesknoj arhaici, u groteski klasične epohe i u kasnoantičkoj groteski – formirali su se bitni elementi realizma."⁹⁸ Interesuju ga samo one pojave antičke groteske koje su izvršile uticaj na Rableovo stvaralaštvo. "Procvat grotesknog realizma – to je slikovni sistem narodne smehovne kulture srednjega veka, a njegov umetnički vrhunac je renesansna književnost. Tad, u doba renesanse, prvi put se javlja termin groteska, mada u prvo vreme samo u uskom značenju."⁹⁹ Zatim spominje italijanske iskopine (*grotte*) i ornamente. "Ali stvar je u tome što je ta podvrsta bila mali deo (isečak) ogromnog sveta groteskne slikovitosti, koji je postojao u svim etapama antike i nastavio da živi u srednjem veku i u epohi renesanse."¹⁰⁰ Navodi Vazarijevo citiranje i slaganje s Vitruvijem, koji je groteskni stil ocenio kao grubo narušavanje "prirodnih" oblika i proporcija. Dublje shvatanje groteske javiće se tek u drugoj polovini XVIII veka.

U epohi klasicizma, u XVII i XVIII veku groteska se našla izvan velike književnosti, smestila se u nisku komiku ili se podvrgla naturalističkom razlaganju. U ovoj epohi dolazi do podržavljanja prazničkog života, i on postaje paradan, kao i do njegovog osvakodnevljavanja, kada on ulazi u pojedinačni, domaći, porodični život. Nekadašnje privilegije prazničkog trga i ulice sve više se ograničavaju i poseban karnevalski odnos prema svetu počinje da se preobraća u praznično raspoloženje, a zajedno sa grotesknom slikovnosti nastavlja da živi i da se prenosi već kao književna tradicija renesansne književnosti.

U ovom procesu, kaže Bahtin, groteska se degeneriše. "Dolazi do izvesne *formalizacije* karnevalsko-groteskne slike, koja omogućava da se one iskoriste u raznim pravci-

⁹⁸ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, str. 40.

⁹⁹ Isto, str. 41.

¹⁰⁰ Isto, str. 42.

ma i s različitim ciljevima. Ali ta formalizacija nije bila samo spoljašnja, i sadržaj same karnevalsko-groteskne forme; njegova umetničko-euristička snaga i snaga uopštavanja sačuvane su u svim suštinskim pojavama toga vremena (to jest u XVII i XVIII veku)."¹⁰¹ On ih nalazi u *komediji del arte*, u Molijerovim (Molière) komedijama, u komičnom romanu i travestijama XVII veka, u Volterovim (Voltaire) i Didroovim (Diderot) filozofskim pričama (*Neskromne riznice*, *Žak-fatalist*), u Swiftovim (Swift) delima i nekim drugim ostvarenjima. Jasno teorijsko saznanje svih ovih pojava, obuhvaćenih terminom groteska, sazrevalo je sporo.

Bahtin navodi raspravu oko Arlekina u nemačkoj estetici u drugoj polovini XVIII veka. Iza ovoga stajao je problem dopustivosti pojava koje ne odgovaraju zahtevima estetike lepog i uzvišenog u umetnosti, tj. mogućnosti groteske. Justus Mezer (Möser) izdaje knjigu *Arlekin ili odbrana groteskno-komičnog* (1761), što predstavlja prvu, mada još prilično usku, apologiju groteske. Drugi zanimljiv rad po njemu, koji je vezan za konstituisanje i uobličavanje teorije grotesknog, je Flegelova (Flögel) *Istorija groteskne komike* (1788). Knjiga je posvećena upravo problemu srednjovekovne groteske, koji je ovde unekoliko sužen jer ne analizira čisto književne pojave grotesknog realizma, a odabir građe je lišen istorijsko-sistematične tačke gledišta.

I Mezer i Flegel znaju samo za grotesku organizovanu na smehovnom principu, koju oni uzimaju kao nešto veselo i radosno.

Sledi zatim groteska u predromantizmu i ranom romantizmu, koja postaje oblik za izražavanje subjektivnog individualnog odnosa prema svetu, a njen prvi i značajan izraz jeste Sternov *Tristam Šendi*. Druga podvrsta nove groteske je gotski ili crni roman. Bahtinu se čini da se subjektivna groteska najviše razvijala u Nemačkoj i zatim navodi pisce kojima je značajnu pažnju posvetio Kajzer u svom delu (Lenc, Klinger, mladi Tik, Hipel, Žan Pol, Hofman). U romantičarskoj grotesci Bahtin vidi reakciju na ograničenost i jednostranu ozbiljnost klasicizma i prosvetiteljstva, a odlučan uticaj na nju imali su Stern, Servantes (Cervantes)

¹⁰¹ Isto, str. 43.

i Šekspir. Uticaj narodno-predstavljачkih karnevalskih formi nije bio značajan, osim narodnog pozorišta (posebno lutkarskog) i nekih oblika lakrdijaške komike.

”Za razliku od srednjovekovne i renesansne groteske, neposredno vezane s narodnom kulturom koja je imala ulični i opštenarodni karakter, romantičarska groteska postaje *kamerna*: to je nalik karnevalu koji bi poživeo za trenutak s jasnim saznanjem svoje izdvojenosti. (...)

Najsušastvenijem preobražaju u romantičarskoj groteski bio je podvrgnut smehovni princip. ...smeh u romantičarskoj groteski reducirao se i dobio oblik humora, ironije, sarkazma. (...) Pozitivni *preporučajući* momenat smehovnog principa oslabljen je do minimuma.”¹⁰² Kao primer Bahtin navodi Bonaventurine *Noćne straže* (1804), gde se deklarirše poznati i univerzalni karakter smeha i slavi se njegova snaga koja oslobađa, ali nema ni pomena o preporučajućoj snazi smeha i zato on gubi svoj veseli i radosni ton.

Pored degeneracije smehovnog principa u grotesci u romantizmu, Bahtin uočava i druge razlike u odnosu na srednji vek i renesansu. Jedna od njih je odnos prema strašnom. ”Svet romantičarske groteske – to je u ovoj ili onoj meri, svet strašan i *stran* čoveku. Sve uobičajeno, obično, svakodnevno, proisteklo iz navike, opštepriznato, odjednom postaje besmisleno, sumnjivo, strano i neprijateljsko čoveku. Svoj svet odjednom postaje *tuđ* svet. U običnom i nimalo strašnom odjednom se otkriva strašno. Takva je tendencija romantičarske groteske (u njenim najkonsekventnijim i najoštrijim oblicima). Mirenje sa svetom, ako do njega dođe, vrši se na subjektivno-lirskom ili čak mističnom planu. Međutim, srednjovekovna i renesansna groteska, vezana s narodnom smehovnom kulturom, zna za strašno samo u obliku *smešnog strašila*, tj. samo za strašno koje je svet već pobedio.”¹⁰³

Druga važna razlika uočava se u odnosu na motiv ludila koje omogućava da se svet gleda drugim očima i zato je karakterističan za svaku grotesku. ”Ali u narodnoj groteski ludilo je vesela parodija na oficijelni razum, na jedno-

¹⁰² Isto, str. 47.

¹⁰³ Isto, str. 49.

stranu ozbiljnost zvanične 'istine'. To je – prazničko ludilo. U romantičarskoj groteski pak ludilo dobija mračnu tragičnu nijansu individualne *razjedinjenosti*.

Još je važniji motiv *maski*. ... maska je u vezi sa menjanjima, metamorfozama, narušavanjima prirodnih granica, s ismejavanjem, s nadimkom (umesto imena); u maski je oličen igrački princip života, u njegovoj osnovi leži sasvim poseban uzajamni odnos stvarnosti i slike karakterističan za najstarije obredno-predstavljачke forme."¹⁰⁴ U romantičarskoj groteski ona osiromašuje i stiče značenja dotada strana njenoj prirodi – ona nešto skriva, taji, obmanjuje i tome slično. Skoro potpuno gubi svoj momenat preporođanja i obnavljanja i dobija mračnu nijansu.

U romantizmu se uspostavlja predstava o tuđoj ne-ljudskoj snazi koja upravlja ljudima pretvarajući ih u lutke, marionete, predstava nimalo svojstvena narodnoj smehovnoj kulturi. "Samo je za romantizam karakterističan i svojevrsan groteskni motiv *tragedije lutke*."¹⁰⁵

Za razliku od srednjovekovnog đavola, koji je veseli ambivalentni nosilac nezvaničnih gledišta, svetosti naopako i predstavnik materijalno-telesnog *dole*, u kojem nema ničeg strašnog i tuđeg, romantičarski đavo je imao karakter nečeg strašnog, melanholičnog, tragičnog.

Romantičarska groteska je prevashodno noćna groteska (Bonaventurine *Noćne straže*, Hofmanove *Noćne priče*), dok narodnu grotesku karakteriše svetlost: to je prolećna i jutarnja groteska, ona odražava sam momenat smene mračka svetlošću, noći jutrom, zime prolećem.

Bahtin dalje, u razmatranju romantičarske (nemačke) groteske, navodi, u kraćem obimu, estetičke poglede navedenih pisaca. Od Francuza, kod kojih je znatno kasnije došlo do preporoda grotesknog tipa slikovnosti, navodi Viktora Igoa i njegovo postavljanje problema u predgovoru *Kromvelu*, gde grotesku smešta između užasnog i bezobličnog, s jedne strane, i komičnog i lakrdijaškog, s druge. Umanjuje njen samostalan značaj smatrajući je kontrastnim sredstvom za uzvišeno. Bahtin spominje i knjigu Teofila Gotjea

¹⁰⁴ Isto.

¹⁰⁵ Isto, str. 50).

(Gautier) pod imenom *Groteske*, gde je autor pobrojao mnoga imena francuske groteske shvatajući je dosta široko.

U zaključku ovog polemičkog dela o romantičarskoj grotesci Bahtin podvlači dva pozitivna momenta: prvo, romantičari su tražili narodne korene groteske i, drugo, nikad joj nisu pripisivali čisto satiričke funkcije.

On zatim navodi knjigu nemačkog naučnika Šnegansa (Schneegans) *Istorija groteskne satire* (1894), koja je većim delom posvećena stvaralaštvu Rablea, uz kraći pregled nekih pojava srednjovekovne groteske. Šnegans je najkonsekventniji predstavnik čisto satiričnog shvatanja groteske – to je samo negativna satira, preuveličavanje nedoličnog, negativnog, koje prelazi granice verovatnog, postaje fantastično. On poznaje jedino retorički smeh satire XIX veka koji se ne smeje i u njegovom duhu tumači pojavu srednjovekovnog i renesansnog smeha. Bahtin smatra njegovu koncepciju tipičnom za nauku o književnosti druge polovine XIX i prvih decenija XX veka.

U daljem pregledu groteske on izdvaja dve linije – *modernističku* – Alfred Žari (Jarry), nadrealisti, ekspresionisti, itd. koja je vezana za romantičarsku grotesku, i – *realističku grotesku* – Tomas Man, Bertold Breht (Brecht), Pablo Neruda (Neruda), itd. koju vezuje za tradicije grotesknog realizma i narodne kulture.

U vezi s prvom, modernističkom linijom groteske Bahtin se zadržava na knjizi Volkanga Kajzera *Groteskno u slikarstvu i u književnosti* (1957), smatrajući je prvim ozbiljnim radom na teoriji groteske, iako se sa opštom Kajzerovom koncepcijom ne slaže. Kajzer, po njemu, pre svega iznosi teoriju (i kratku istoriju) romantičarske i modernističke groteske, gde romantičarsku grotesku vidi i ocenjuje kroz prizmu modernističke koja određuje njegovu koncepciju. Njegova teorija neprimenjiva je na dotadašnji razvoj groteske koja je neodvojiva od sveta narodne smehovne kulture i karnevalskog odnosa prema svetu i kao takva ostala je neshvaćena. "Modernistička groteska, koja daje ton njegovoj koncepciji, skoro u potpunosti je izgubila to sećanje i skoro je do krajnosti formalizovala karnevalsko nasleđe grotesknih motiva i simbola.

(...)

U Kajzerovim definicijama pre svega poražava onaj opšti, mračni, strašni, zastrašujući ton grotesknog sveta koji naučnik u njemu jedino traži. U stvari, takav je ton doista apsolutno stran celom razvoju groteske do romantizma."¹⁰⁶

Smatra da je definicija grotesknog kao otuđujućeg primenjiva samo na neke pojave modernističke groteske, nije sasvim primenjiva na romantičarsku grotesku i sasvim je neprihvatljiva za prethodne etape njenog razvitka.

Prema Bahtinu, groteska koju je rodila narodna smehovna kultura predstavlja povratak zlatnog Saturnovog veka na zemlju, što je i romantičarska groteska, ali u njoj svojstvenim subjektivnim oblicima. "Postojeći svet odjednom postaje stran (ako se koristimo Kajzerovom terminologijom), upravo zato što otvara mogućnost istinski bliskog sveta, sveta zlatnog veka, karnevalske istine."¹⁰⁷ A taj svet, ističe Bahtin, u doromantičarskoj groteski nije otvoren za apstraktnu misao i unutrašnja preživljavanja, već ga preživljava ceo čovek mišlju, osećanjem i telom.

Bahtin dalje govori kako Kajzer ne shvata Id (*Es*) u frojdističkom već u egzistencijalističkom duhu, kao stranu silu koja vlada ljudima, postupcima, svetom; na nju je Kajzer sveo mnoge groteskne motive (marioneta, ludilo). Čak je i sloboda fantazije o kojoj govori nespojiva sa vladavinom strane sile, sa Idom i u tome leži protivrečnost Kajzerove koncepcije.

"Smehovni princip i karnevalski odnos prema svetu, koji leže u osnovi groteske, ruše ograničenu ozbiljnost i bilo kakve pretenzije na vanvremensko značenje i безусловnost predstava o zakonitosti i oslobađaju ljudsku svest, misli i maštu za nove mogućnosti. Eto zašto velikim prevratima, čak i u oblasti nauke, uvek prethodi, pripremajući ih, izvesna karnevalizacija saznanja.

U grotesknom svetu svako Id svrgava se i preobraća u 'smešno strašilo'; ulazeći u taj svet – čak i u svet romantičarske groteske – uvek osećamo nekakvu posebnu veselu slobodu misli i uobrazilje."¹⁰⁸

¹⁰⁶ Isto, str. 57.

¹⁰⁷ Isto.

¹⁰⁸ Mihail Bahtin, nav. delo, str. 59.

Takođe, zaključak nemačkog naučnika da u groteski "nije reč o strahu od smrti već o strahu od života", te sa drži suprotnost između života i smrti, ne podudara se sa slikovnim sistemom narodne groteske gde se smrt ne javlja kao negiranje života već kao njegov neophodan momenat, kao uslov za njegovo neprestano obnavljanje i podmlađivanje.

Kajzerovo shvatanje grotesknog smeha kao podrugljivog, ciničnog i demonskog sasvim je u duhu razmišljanja Bonaventurinog "noćnog stražara" i Žan Polove teorije "humora koji uništava", odnosno, u duhu je romantičarske groteske. Odsutan je veseli stvaralački momenat smeha koji oslobađa i preporađa.

Koliko je opravdan termin "groteskni realizam"? One odlike koje tako oštro karakterišu srednjovekovnu i renesansnu grotesku u odnosu na romantičarsku i modernističku, a pre svega stihijno materijalističko i stihijno dijalektičko shvatanje života, najadekvatnije mogu biti određene kao realističke.

Renesansna groteskna slikovnost, neposredno vezana za narodnu karnevalsku kulturu – kod Rablea, Servantesa, Šekspira – izvršila je odlučujući uticaj na svu veliku realističku književnost narednih vekova.

Naučna literatura, koja se odnosi na narodnu smehovnu kulturu, ogromna je. Uglavnom je lišena teorijskog patosa i ne teži teorijskim sintezama. Bahtin navodi, kao egzemplarne, radove H. Rajha (Reich) *Mim. Pokušaj istorijskog istraživanja književnog razvitka* (1903) i Konrada Burdaha (Burdach) *Reformacija, renesansa, humanizam* (1918).

Problem groteske, po Bahtinu, može biti razrešen samo na materijalu narodne kulture srednjeg veka i književnosti renesanse, pri čemu Rable ima naročito veliki značaj. Stvaralaštvo Fransoa Rablea je nezamenljivo za pronicanje u najdublju suštinu narodne smehovne kulture. Njegovo delo je čitava enciklopedija narodne kulture.

Bahtin, analizirajući slike Rableovog romana, ustanovljava okvir narodne smehovne kulture u svim svojim oblicima i formama, dajući iscrpne podatke o njihovim izvorima i nastanku, funkcijama i ulogama u narodnom životu i stvaranju romana koji je, u vremenu i duhu renesansne epohe,

ustoličio smehovni vid te kulture, ukazao na njegov saznanj-
ni, ideološki i estetski smisao i značaj i postao njegov geni-
jalni i završni čin.

Slike koje je analizirao grupisao je tematski i smestio
u nekoliko poglavlja svoje knjige:

I *Rable u istoriji smeha* – Za renesansnu teoriju smeha
i njene antičke uzore upravo je karakteristično priznavanje
pozitivnog preporadaavajućeg stvaralačkog značenja sme-
ha. Antička tradicija bitno je uticala na renesansnu teoriju
smeha koja je apologizirala književnu smehovnu tradiciju,
dovodeći je na kolosek humanističkih ideja. Smeh je u
epohi preporoda prodro iz narodnih dubina sa narodnim
vulgarnim jezicima u veliku književnost i visoku ideologiju.

U liku Rablea sreli su se reč i maska srednjovekovnog
lakrdijaša, oblici narodno-prazničkog (srednjovekovnog)
karnevalskog veselja, zamah demokratskog klerika koji sve
travestira i parodira, reč i gest vašarskog uzvikivača spajali
su se s humanističkom erudicijom, teorijom i praksom me-
dicine, političkim iskustvom. Srednjovekovni smeh je na
renesansnom stepenu svoga razvoja postao izraz novog slo-
bodnog i kritičkog istorijskog saznanja epohe.

Vesela istina o svetu temeljena je na verovanju u ma-
teriju i materijalno-duhovne snage čoveka koje je objavila
epoha renesanse, u srednjem se veku utvrđivala stihijno u
materijalno-telesnim i utopijskim slikama smehovne kul-
ture, ali individualno saznanje pojedinačnog čoveka nije
se uvek moglo ni izbliza osloboditi od ozbiljnosti straha i
slabosti.

II *Ulični govor u Rableovom romanu* – Pojave slobodnog
govora, kao što su psovke, bogmanja, kletve, preklinjanja,
zatim govorni žanrovi trga (*Krici Pariza*) i reklame vašarskih
šarlatana i prodavaca lekarija, ulaze u sastav narodno-praz-
ničnih i književnih predstavljačkih žanrova: skazovi, raspra-
ve, dijablerije, sotije, farse.

Prelaz sa pohvale na pogrdu i kletvu nije slučajan: iz-
među pohvale i kletve je tanka granica – groteskni ulični
govor bio je orijentisan na svet i pojave u svetu u stanju
njihove beskrajne metamorfoze.

Kletve s kuhinjskim profanisanjem i raščlanjivanjem
svetog tela povezane su sa kuhinjskom tematikom *Krika*

Pariza i grotesknom telesnom tematikom uličnih kletvi i ruganja (bolesti, anomalije, organi telesnog dole). Svi ulični elementi su međusobno srodni, tematski i formalno. Nezavisno od svojih svakodnevnih funkcija daju jedinstven neslužbeni aspekt sveta, po svom tonu (smeh) i po svom sadržaju (materijalno-telesno dole). Svakodnevni ulični žanrovi pripremaju atmosferu za one narodno-praznične forme i slike na čijem jeziku Rable gradi svoju novu veselu sliku o svetu.

III Narodno-praznične forme i slike u Rableovom romanu – Sve je stilizovano u duhu narodno-prazničnih smehovnih, hiljadugodišnjih formi, podređenih zadacima epohe i snažnoj istorijskoj svesti, što doprinosi dubljem pronicanju u stvarnost. Sve scene bitaka, tuča, batinjanja, ruganja, svrgavanja ljudi i stvari (predstavnik stare vlasti i pravde) Rable je organizovao i stilizovao u narodno-prazničnom karnevalskom duhu.

U narodno-uličnom delu praznika bitnu ulogu su imale igre od svake ruke (od kartaških do sportskih) i razna predskazanja i gatanja koja su povezana s narodno-prazničkom atmosferom. Osim spiskom igara, Rable se služi i bogatim rečnikom igara, kao izvorom metafora i poređenja, iz kojeg crpi mnoštvo erotičnih metafora.

Narodno-praznične slike igara, parodijskih proročanstava i zagonetki imaju zajednički imenitelj – veselo vreme. Osnovni umetnički zadatak parodijsko-travestirajućih predskazanja, proročanstava i gatanja je svrgnuti mračno eshatološko vreme srednjovekovnih predstava o svetu i obnoviti ga na materijalno-telesnom planu, pretvoriti ga u dobro i veselo vreme.

Karnevali svim svojim slikama, scenama, nepristojnostima, afirmativnim kletvama prikazuju besmrtnu neuništivost naroda. U karnevalskom svetu osećanje narodne besmrtnosti sjedinjava se s osećanjem relativnosti postojeće vlasti i vladajuće istine.

IV Gozbene slike kod Rablea – Neposredno su povezane s narodno-prazničnim formama. Odlikuje ih tendencija prema izobilju i svenarodnosti. Svuda su prisno prepletene sa slikama grotesknog tela. Jedenje i pijenje su među najvažnijim ispoljavanjima života grotesknog tela. Gozbene

slike imale su bogat život u grotesknom realizmu. Gozba uvek slavi pobjedu: to je trijumf života nad smrću. Pobjeda nad svetom u aktu jedenja bila je konkretna i materijalno-telesna. U narodnom stvaralaštvu ima funkciju završetka – gozba, svadbe i bračna gozba nisu apstraktni i konačni završetak, već završetak bremenit novim početkom. Gozba ima naročit značaj kao suštinski okvir mudre reči, govora, vesele istine.

V Groteskna slika tela kod Rablea i njeni izvori – Preuveličavanje i hiperbola, prekomernost, preteranost predstavljaju najbitnija obeležja grotesknog stila. Preuveličavanje ima krajnje fantastično obeležje, dovedeno do čudovišnosti. Sam karakter građenja slika, a naročito koncepcija tela, baština su smehovnog folklora i grotesknog realizma.

Crte ljudskog lica koje u grotesknom prikazivanju tela igraju ulogu su: usta, nos, iskolačene oči. Za prikaz tela bitne su izrasline i izbočine koje ga produžavaju i povezuju sa drugim telima ili sa vantelesnim svetom. Najznačajniji su utroba, falus i stražnjica. Groteskno telo nije individualno, zatvoreno i završeno – ono nije u slici dato samo kao spoljašnje već i unutrašnje: krv, srce, creva.

Pored donjeg dela tela važna su i razjapljena usta sa kojima je povezana slika proždiranja i gutanja. To je najstarija ambivalentna slika smrti i uništenja. Razjapljena usta su jedno od središnjih slika narodno-prazničnog sistema. Upadljivo preuveličavanje je osnovni tradicionalni postupak spoljašnjeg građenja komičnog oblika maski, veselih karnevalskih strašila, đavola iz dijablerija, Lucifera.

Kosmički strah je baština drevne čovekove nemoći pred prirodnim silama. Narodna kultura bila je tom strahu tuđa i savladivala ga je smehom, smehovnim otelovljavanjem prirode i kosmosa, jer se ta kultura uvek zasnivala na nepokolebljivoj uverenosti u moć i konačnu pobjedu čoveka. Borba sa kosmičkim strahom nije se oslanjala na apstraktna nadanja, na večnost duha, već na materijalno načelo u samom čoveku. Teorijski izraz dobila je u ideji o mikro-kosmosu.

U sferi stvaranja u slikama strah se pobeđuje smehom. Zato izmet i mokraća, kao smešna i telesno shvatljiva materija, igraju ovde takvu ulogu i sreću se u hiperboličnim i

kosmičkim razmerama. Kosmička katastrofa, prikazana pomoću slika materijalno-telesnog donjeg dela, podvrgava se degradiranju, očovečuje se i pretvara u smešno strašilo. Kosmički strah je pobeđen smrću.

VI *Slike materijalno-telesnog dole u Rablevom romanu* – Karnevalsko svrgavanje povezano s batinama i ruganjem jeste rušenje i sahranjivanje. U lakrdijašu su svi atributi cara izokrenuti i prebačeni odozgo dole: sve što je sveto i uzvišeno ponovo se osmišljava na planu materijalno-telesnog donjeg dela ili se povezuje i meša sa slikama tog donjeg dela.

Ova kretanja prema dole rasuta u oblicima i slikama narodno-prazničnog veselja i grotesknog realizma, kod Rablea su ponovo sakupljena, na nov način osmišljena i slivena u jedinstveno kretanje, upravljeno prema dubinama zemlje i tela gde su "skrivena najveća bogatstva i ono novo o kojem stari filozofi još nisu pisali".

U slikama pakla ukrštaju se magistrale slikovnog sistema Rablea – karneval, gozba, tuča, batinjanje, psovke, kletve. Tokom čitavog srednjeg veka provlači se tradicija karnevalizacije oficijelnih hrišćanskih predstava o paklu, tj. karnevalizacija pakla, čistilišta i raja. Elementi te tradicije prodiru i u oficijelna viđenja pakla. Na izmaku srednjeg veka pakao je postao ona čvorišna tema na kojoj su se ukrstile dve kulture. Slika pakla u narodnoj tradiciji postaje slika straha pobeđenog smehom koji je dvojak: od samog mističnog pakla i od vladavine i istine prošlosti svrgnute u pakao.

Smrt je kod Rablea i u narodnim izvornicima ambivalentna, pa zato može da bude i vesela, kao i slika rađanja. Isto ambivalentno obeležje ima i slika pakla.

Karneval slavi uništenje starog i rađanje novog sveta – nove godine, proleća, carstva. Uništeni stari svet dat je zajedno s novim, kao odumirući deo jedinstvenog dvotelesnog sveta. Otud u karnevalskim slikama toliko naličja, naopakih lica, narušenih srazmera. To se vidi u odeći učesnika šarivarija, u gestovima i telesnim pokretima: kretanje natraške, jahanje na konju naopako prema repu, hodanje na glavi, pokazivanje stražnjice. Ova logika određuje izbor i namenu predmeta koji se upotrebljavaju u karnevalima: oni se upotrebljavaju naopачke, izokrenuto, protivno uobičajenoj nameri.

Što je govor neoficijelniji i familijarniji, to slabija postaje granica između pohvale i pokude, one počinju da se stapaju u jednom licu i stvari, kao u predstavnicima nastajuće celine sveta. Oštre oficijelne granice među stvarima, vrednostima i pojavama počinju da se uklanjaju i ukidaju. Budi se drevna ambivalentnost svih reči i izraza koji u sebi sjedinjuju želju života i smrti, sejanja u zemlju i preporađanja. Ukazuje se neoficijelni vid nastajućeg sveta i grotesknog tela, čija ambivalentnost oživljava u slobodnom i veselom obliku.

VII *Rableove slike i stvarnost njegovog vremena* – U Rableovom romanu sjedinjuje se kosmička širina mita sa savremenom svakidašnjicom i očiglednom preciznošću realističkog romana. Iza najfantastičnijih slika ukazuju se stvarni događaji, nalaze se živi ljudi, živo iskustvo autora i njegova precizna zapažanja.

Rable je dao izvanredne obrasce publicistike na narodno-uličnoj osnovi, to jest publicistike u kojoj nije bilo nimalo oficijelnosti. On se kao publicist nije do kraja solidarisao ni sa jednom grupacijom u vladajućim klasama (pa ni s buržoazijom), ni s jednim stanovištem, merom i događajem epohe. Ali umeo je da shvati i proceni relativnu progresivnost pojedinih pojava epohe i pojedinih mera kraljevske vlasti i pozdravio ih je u svome romanu.

Hteo je da razgradi oficijelnu sliku epohe i njenih događaja, nanovo da ih osmotri, da osvetli tragediju i komediju epohe sa stanovišta narodnog hora koji se smeje na trgu. Rušeći lažnu ozbiljnost i lažni teorijski patos, Rable priprema tle za novu ozbiljnost i nov istorijski patos.

Savremenu stvarnost, koja je u Rableovom romanu oslikana tako široko i potpuno, obasjavaju narodno-pražnične slike.

Primedbe na račun Bahtinove koncepcije kretale su se uglavnom u pravcu tumačenja romantičarske i modernističke groteske.

Kada pokušava da produži uticaj karnevalizacije¹⁰⁹, Bahtin romantičarsku grotesku tumači kao svojevrsni "kar-

¹⁰⁹ Oblik karnevalizacije književnosti, po Bahtinu, je realistička groteska, a ovaj proces ima milenijumsku tradiciju, još od antičke književnosti. Bitne odlike karnevala transponovale su se u književnost, posebno u dijalošku liniju romaneskne proze. Druge dve pojave ovog procesa su menipejska

neval koji se doživljava u osami, s jasnom spoznajom te osame". "Okretali je mi kako mu drago, glavnim načelom poetike romantizma, koje prirodno izvire iz njegovih filozofskih stajališta, ostaje individualizam koji stoji u nepo-

tradicija i polifonijski roman. Različitim razdobljima odgovaraju različiti stepeni i putevi karnevalizacije književnosti, pri čemu Bahtin razlikuje i izdvaja antiku, srednjovekovlje, renesansu i poslednja tri veka. Karnevalizacija je ostavljala važan uticaj na organizaciju sižea i sižejnih situacija, određivala je posebnu familijarnost autorova položaja u odnosu na junake (nemoguću u visokim žanrovima), unosila logiku mezalijansi i profanih snižavanja i snažno delovala, u cilju preobražaja, na sam jezički stil književnosti. Mnoge karakteristike karnevalizovane književnosti, što ih je Bahtin opisao na građi stvaralaštva Rablea, Gogolja i Dostojevskog, znatno su uočljivija kod Babelja, Majakovskog, a naročito Bulgakova. Bahtin se usredsređuje na objektivno pamćenje žanra, tj. na samu žanrovsku tradiciju prema tome kako se prenosi iz književnosti u književnost, iz naraštaja u naraštaj. Žanrovske strukture su ćelije-nosioci karnevalskog doživljavanja sveta, tj. samih oblika viđenja sveta i čovjeka, a karnevalizaciju svaki pravac i stvaralačka metoda osmišljavaju i obnavljaju na svoj način. Uoporedo s pamćenjem književnoga žanra kojeg autor dela nije svestan i koje se ostvaruje na nivou dubinskih žanrova i arhetipskih struktura, važnu oblikotvornu ulogu često igra i neposredna, svesna orijentacija dela prema svetu karnevala. Ona se, u pravilu, iskazuje u tematici, sižejnim tokovima, karnevalskim motivima, tj. u površinskim strukturama, pomoću kojih se nizovi dela objedinjuju u nasledno-reminiscentni lanac. (Vidi: Lena Szilárd, *Karnevalizacija*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. A. Flaker i D. Ugrčić, Zagreb 1984.)

Radivoje Mikić smatra da između Bahtinove definicije karnevala i definicije groteske nema nikakve bitne razlike, a kao bitno svojstvo karnevalizacije ističe oblikovanje ambivalentne slike vremena: "Očigledno je da Bahtin insistira na određenim obeležjima književnosti i kulture jednog vremena i pritom ne nastoji da do kraja poštuje specifičnosti pojedinih kategorija kojima se u analizi služi. Zbog toga i pojam karnevala i pojam groteske imaju istovetan sadržaj, ali nije u tome ono što zanima Bahtina, čini se da je njemu važno da istakne određeni način na koji su pojedini sadržaji ulazili u književnost i funkciju koju su dobili. Ono što je izvan svake sumnje je činjenica da je Bahtin poznao svojstva srednjovekovne književnosti i kulture i da je razvoj određenih žanrovskih tradicija prikazao više nego uverljivo. Po njegovom mišljenju te žanrovske tradicije, taj razvoj oblika 'u oblasti ozbiljno-smešnog' koji je počeo još u antici doveo je do jednog skupa književnih postupaka koje je on nazvao karnevalizacija, a čija je suština u tome da se slika jednog vremena oblikuje na način koji omogućava da se izrazi ambivalentnost kao temeljna odlika svakog ljudskog stava i akcije. Ambivalentnost tako postaje izraz saznanja o dijalektičnosti ljudske svesti i ponašanja, ali i izraz svesti da se potpuna i celovita slika može oblikovati samo ako se relativizuju sve granice, ako se različiti sadržaji i tonovi dovedu u bliski i familijarni kontakt." (Radivoje Mikić, *Postupak karnevalizacije*, Beograd 1988, str. 64.)

mirljivoj opreci spram svakog oblika kolektivizma – a bez kolektivna je duha, bez onog naslijeđenog kolektivnog nesvjesnog što oživljava u karnevalu, on naprosto nezamisliv. Stoga je sintagma 'karneval u osami' evidentna *contradictio in adjecto*."¹¹⁰

Modernističku grotesku, uprkos svim prigovorima Kajzeru, Bahtin je tumačio kroz prizmu njegove koncepcije, koja u grotesknom podvlači momenat otuđenja, pretvaranje našeg u tuđi svet, kojim vlada strana sila. U modernističkoj grotesci se karnevalsko nasleđe motiva i simbola radikalno smanjuje i formalizuje, ali se ipak ne gubi.

Danko Gašparović u proučavanju grotesknog kod hrvatskog pisca Janka Polića Kamova odlučio se za metodu utemeljenu na Kajzerovom tumačenju moderne groteske, jer mu se Bahtinova, iz pomenutih razloga, činila nedovoljnom.

I Bahtinova i Kajzerova teorija bile su inspirativne za veliki broj književno-istorijskih radova u kojima su njihove postavke preuzete, proširene, oblikovane, ili je, pak, pojam grotesknog upotrebljen u vrlo različitom značenju. Mnogi odjeci koji se mogu naći u teorijskim razmatranjima ovog fenomena pokušavaju da zaokruže pojam i upotrebu grotesknog u književnostima tokom XX veka, što je tema sledećeg poglavlja.

Sinteze modernih shvatanja grotesknog

Otakar Bartoš čini opširan pokušaj komparacije teorija i shvatanja grotesknog i formuliše izvestan broj zaključaka i hipoteza¹¹¹. On polazi od stava da celokupna umetnost XX veka sa svojom epohom teži ka modernoj grotesci. Groteskno je za njega sa svim svojim manifestacijama estetska kategorija koja dobija hibridno prelazno značenje za razliku od tradicionalnog značenja.

Bartoš daje pregled evropske nauke u tumačenju grotesknog, polazeći prvo od sovjetskih istraživača, od A. Buš-

¹¹⁰ Danko Gašparović: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988, str. 28.

¹¹¹ Otakar Bartoš, *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, Umjetnost riječi, god. IX, br. 1, Zagreb 1965.

mina, J. Boreva, G. Nedošivina i J. Mana (Mann), zatim navodi ključno shvatanje Poljaka Jana Kota (Kott) o identitetu groteske i tragedije, dosta pažnje posvećuje G. R. Tamarinu i njegovom tumačenju grotesknog i tragikomičnog, poredeći ga, po pitanju nekih drugih stavova, sa V. Kajzerom kod kojeg posebno ističe motiv oživljavanja mašina i pronalazaka moderne tehnike, čime se po Bartošu, postižu specifične forme u naučno-fantastičnoj književnosti. Uzajamne promene i dijalektičko prožimanje sveta ljudskog s mehaničkim tipično je i za groteskne pripovetke B. Šulca (Schultz), a tih motiva ima i u *Povratku Filipa Latinovića* Miroslava Krleže.

Bartoš se zalaže za proučavanje veza groteske i folklor, groteske i heroikomike, a najaktuelnijim pitanjem savremenosti smatra odnos groteske i apsurd. Citira Karela Krejčija koji kaže da je heroikomika "težnja za razvijanjem komičkog dojma pomoću kontrasta, koji se pojavljuje nejednakim miješanjem visokoga i niskoga, uzvišenoga i nznatnoga." Tim mešanjem disparatnih, nejednakih elemenata, heroikomika se neosporno približava groteski. Folklorno-groteskni elementi se izrazito mešaju sa heroikomičkim kod Rastka Petrovića u *Burlesci Gospodina Peruna Boga Groma*. Groteska je umetnička struktura koja sadrži apsurdno, poigrava se s njim, ali trudi se da ga usmeri, ovlada njime i da mu ne dopusti da je preraste.

Bartoš upozorava na probleme tipologije groteske XX veka. G. Sabo (Szabó) u studiji o tipovima grotesknoga u avangardizmu razaznaje tri tipa:

1) "tragički groteskno" – strahovito i pesimistično, nastaje u godinama oko I svetskog rata, kod Marinetija (Marinetti);

2) "humoristički groteskno" – ovde nema na umu tradicionalno shvatanje humora koji je čistoj grotesknoj strukturi veoma daleko; nalazi se kod dadaista, nadrealista, T. Care (Tzara);

3) "analitički groteskno" – dolaze do izražaja objektivna gledišta, dosledna analiza pojava, aplikacija dijalektike i naglašavanje progresivnih snaga. Tu groteska, osim humora, ima i snažan filozofski elemenat (Breht, Majakovski).

Za određivanje tipa groteske u XX veku ne može služiti jedino avangardizam. Odlučniji u formiranju moderne literature su autori poput Kafke i Haška, od kojih je svako na svoj način dao grotesknu sliku modernog sveta, našeg veka.

Kod Kafke čovek mora preživeti sve oblike otuđenja da bi mogao biti čovekom, dok je Hašek dokazao da se čovek ne može redukovati na stvar, na opredmećene proizvode i odnose. Delovanje Kafkinog stila pojačano je njegovom hladnom objektivnošću: Kafka ne zna za saosećanje sa žrtvom, smrvljenom mehanizmom apsolutnog. Zato Kajzer njegovo pripovedanje karakteriše kao hladnu grotesku kojoj nedostaje emocionalna perspektiva. Njegovo objektivno crtanje apsurdnosti uznemirava upravo svojim suvim konstatovanjem koje autoru omogućava da potpuno izrazi celu grozotu otuđivanja. On nije svesno deformisao savremenu realnost, ali je beležio deformacije koje još nisu prodrle do opšte svesti. Hašekovo delo, kao tipičan model satirične groteske, pokazalo je da se od čoveka ne može napraviti mašina, da se čovek u ograničenoj meri može braniti od opredmećivanja i prkositi otuđenom svetu zato što je neproračunat, promenljiv, ljudski.

O. Bartoš postavlja dva osnovna tipa groteske, koja proširuje:

1) *hladna groteska* – groteska kafkinskog tipa u kojoj prevladavaju objektivno crtani elementi bezizlazne tragedije, gde nepodnošljivi teret otuđenog sveta obara pasivnog junaka i kod čitaoca pobuđuje strah, grozu i teskobu;

2) *osećajno angažovana groteska* – najčešće satirička groteska, gde su otuđenje i mehanizam spoljnog sveta i društvenih konvencija savladani smehom koji junakovo svesti daje prvenstvo i otvara pred čitaocem perspektivu sveta ljudskosti. U toj osećajno angažovanoj grotesci moguće je olakšavati težinu apsolutnog lirizmom i senzualizmom, većim dozama humorističkog komizma, ali je važno da elementi grotesknoga sačuvaju svoju dominantnu, određujuću ulogu.

U hladnoj grotesci ipak ostaju sačuvani specifični elementi komizma, a u satiričnoj elementi strašnog i fantasti-

čnog, kako to proizilazi iz posebnog protivurečnog karaktera grotesknog.

Sinteza ovih tipova dovela je 30-tih godina do rađanja

3) *intelektualne groteske* (prema G. Sabou: analitičke groteske) u kojoj se spajaju crte hladne i angažovane satiričke groteske i znatno ojačavaju njen filozofski podtekst. Predstavnici su Majakovski, Krleža, Mrožek i drugi.

Nauka o književnosti razdoblja avangarde u Sovjetskom Savezu nije stvorila novu teoriju groteske, iako su predstavnici formalne škole punu pažnju posvećivali analizi grotesknih struktura, prvenstveno postavljajući pitanje kako je pojedino groteskno delo napravljeno, a ne – šta je groteska kao estetska kategorija. Prozno i pesničko stvaralaštvo avangarde obiluje grotesknim strukturama, ali su analizirana samo Gogoljeva dela koja su za grotesku avangarde bitna, jer će se na njih direktno nadovezivati i pozivati, ili je prihvatati kroz prizmu stvaralaštva Dostojevskog. Teoretičari ukazuju na niz stilskih i kompozicijskih postupaka karakterističnih za Gogoljevo delo, ali i za groteskne strukture avangarde:

- važnost jezika
- imenovanja,
- odnos reči i "stvari",
- upotrebu kontrastnih stilova,
- postupak kazivanja i ulogu i neoficijelnost kazivača,
- značenje subjekta teksta ("autora") za siže i kompoziciju dela,
- motiv maske koji je kod Gogolja prisutan na nivou stvari i jezika,
- komičnu i demonsku stranu "oživele stvari",
- negatorski odnos sveta dela prema svakidašnjici.

Sovjetska *Književna enciklopedija* (*Literaturnaja enciklopedija*, 1930) daje definiciju koju je formalna škola propustila da da: "Groteska je najviši stupanj komičnog koji se očituje 1. u obliku pretjerana preuveličavanja i karikaturna iskrivljavanja koje može dostići i granice fantastičnog; 2. u obliku kompozicijskog kontrasta, iznenadna pomaka ozbiljnog, tragičnog u ravan smiješnog. Takva konstrukcija čini cjelovit zatvoren unutarnji kompleks i to je vrsta prave groteske – komična groteska; 3. no može doći i do supro-

tnog pomicanja ako se komično završi naglim tragičnim prekidom – bit će to kompozicija grotesknog humora. Takvu 'obliku prezentacije literarnog materijala' sukladan je i 'osobit groteskni stil', a njega karakteriziraju ove odlike: '1. hotimično razaranje sižea pomoću umetanja, digresija, prekida, hirovitih premiještanja dijelova pripovijedanja; 2. razvijanje asimetrične, kaotične i neplanske kompozicije; 3. niz verbalnih efekata kojima je namijenjeno kontrastno djelovanje: zvukovna gomilanja, tendencija k zvukovnom oponašanju, igra riječima, sinonimima, neočekivane novotvorbe, upotreba metaforičkih izraza u doslovnom značenju, hiperbolizirane poredbe, narušavanje ozbiljnog tona razmišljanja alogizmom zaključka, nesukladnost tona pripovijedanja i sadržaja.'¹¹² Ovoj eklektičkoj definiciji autori nalaze nedostatak u formalističkom pristupu pojavi groteske.

Alfred Valter učinio je pokušaj u rezimiranju izvesnog broja rezultata i pronalasku operativnog pojma za određivanje grotesknog kako bi pokazao njegove oblike na konkretnom predmetu istraživanja, koji, u njegovom slučaju, čine književni tekstovi A. G. Matoša.¹¹³

Po njemu je u Jugoslaviji¹¹⁴ bavljenje estetskom kategorijom grotesknog bilo manje intenzivno nego u Nemačkoj, Poljskoj ili u anglosaksonskim zemljama. Ni u Sovjetskom Savezu nema originalnih studija o istraživanju grotesknog. Najveću pažnju zaslužuje Mihail Bahtin (Bartoš ga uopšte ne spominje), koji stoji između strukturalizma i formalizma. Rad G. R. Tamarina *Teorija groteske* (Sarajevo 1962) nastao je, čini se, nezavisno od Kajzera i, prema O. Bartošu, predstavlja rezultat niza predavanja koja je Tamarin držao 1947/48. na Sveučilištu u Zagrebu.

A. Valter najčešće navodi Kajzera, Pickera i Škreba, kao i Hansa Gintera (Günther) koji se bavio oblicima i funkcijama grotesknog kod N. V. Gogolja i za kojeg je groteskna metoda ona perspektiva "pomoću koje treba izvesti odre-

¹¹² *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984, str. 27-28.

¹¹³ Alfred Walter, *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*, Umjetnost riječi, god. XXV, br. 3, Zagreb 1981.

¹¹⁴ S obzirom na vreme objavljivanja teksta, ovo se odnosi na bivšu SFR Jugoslaviju.

đene aspekte Gogoljeva dela". Taj bi pojam grotesknog trebalo da se odnosi na objektivnu strukturu književnog dela, pri čemu su psihološki i filozofski momenti od manje važnosti. Valter kod Gerharda Menšinga (Mensching) nalazi opis groteskne strukture. Menšing uvodi pojam "razine prikazivanja", po kojem se osnovni karakter umetničkog dela očitava u načinu prikazivanja, čime recipijentu ukazuje na koji se nivo promatranja mora usredsrediti da bi shvatio delo koje može biti oblikovano na nivou realističnosti, fantastike, komičnog ili tragičnog. Groteskno, prema Menšingu, nastaje menjanjem nivoa prikazivanja, njihovim presecanjem, preplitanjem i mešanjem, tako da promatrač ne nalazi čvrstu tačku odakle bi mogao smisleno svrstati zbiivanje. Značajne odlike grotesknog su dvojakost, obmana i dovođenje u bludnju.

Po ovoj, premda veoma formalnoj i mehanicističkoj definiciji, može se vrlo dobro razlikovati fantastično od grotesknog koje, prema tome, nije više fantastično oblikovana stvarnost, već tek neočekivano mešanje fantastičnog i realističkog nivoa prikazivanja, smatra Valter.

Za Gintera je, kao i za Menšinga, groteska struktura koja nije vezana ni za jednu posebnu vrstu.

Ginter razlikuje *kompozicijsku grotesku*, koja pri mešanju komičnog i tragičnog nivoa prikazivanja može nastupiti kao *komična groteska* ili koja, pri mešanju fantastičnog i realističkog nivoa, može nastupiti kao *fantastična groteska* i, s druge strane, *stilsku grotesku* koja treba da obuhvati mikrostrukturu dela.

Menšing govori o groteski kao o 1) znaku apsurdne dubine sveta, 2) prikazu prevladivih suprotnosti i 3) igri s nepojivim.

Ginter funkciju grotesknog vidi u tome što ono:

1) izražava dubinu sveta koju osećamo kao demonsku ili apsurdnu (romantizam);

2) preuzima satiričko tumačenje sveta;

3) ima funkciju igre ukoliko se podredi komičnom.

U funkciji satire groteskno kritikuje određene društvene negativne pojave. Groteskno u funkciji igre najbezazledniji je oblik jednog sveta koji je zapao u nered.

Ako kompozicijska groteska daje obeležje celoj strukturi dela, stilskom groteskom obuhvatamo mikrostrukturu dela. Pri tome se groteskni stil može shvatiti samo u polju napetosti između "normalne" logike i jezičkog izraza. Dve grupe jezičkih pojava ubrajaju se u groteskni stil:

1) Alogizmi:

a) razlika između očekivanog pojačanja i gramatičke konstrukcije;

b) sintaksičko povezivanje logički nepovezanih pojava;

c) jezičko spajanje logički nespojivog (oksimoron).

2) Groteskna personifikacija i groteskna redukcija živih bića:

a) metonimička zamena duševnog neduševnim – kod sinegdohičkog postupka delovi odeće ili tela umesto osoba (redukcija čoveka), što funkciju takve jezičke forme svrstava u izraze omalovažavanja;

b) izjednačavanje ljudskog sa životinjskim (sa stvari) u metaforama i poređenjima, sve dok one ne preuzmu funkciju simbola;

c) realizovano poređenje – metaforičko područje se u njima osamostaljuje, dobija vlastiti život i često više nema logičke veze s polaznom reči;

d) kod mozaika reči nailazi se na gramatičko nizanje semantički disparatnog leksičkog materijala, gde npr. živo i neživo stoje nepovezano jedno pored drugog;

e) groteskno oživljavanje neživog, gde se npr. pojedini ljudski udovi (nos) ili odevni predmeti osamostaljuju i počinju živeti vlastitim jezivim životom.

Sva nabrojana stilska sredstva u velikoj su meri pogodna da prikazano pokažu u otuđenoj perspektivi.

G. R. Tamarin, poput Kajzera, zalaže se za istorijsko proučavanje grotesknog i u skladu s tim, na početku njegove studije *Teorija groteske* (1962), navodi razmatranja estetičara XIX veka, koji grotesku određuju kao podvrstu komike, a izvode je iz karikature i fantastičnog. Poziva se na autore kao što su Vrajt, Hartman, Krauze (Krause), Fišer, Flegel, Šnegans, Mihel (Michel). Tamarin stiče uvid u necelevitost tumačenja grotesknog ukoliko se osvetli samo komični element. Sasvim uverljivo razlučuje tragikomiku od grotesknog – kod tragikomike, naime, i dalje ostaju sačuva-

ni prethodni kvaliteti, dok kod grotesknog nastaje mešovina i osećaj deformisanog. Međutim, nemoguće ih je porediti jer groteska odlučno odbacuje patos. Tamarin ispravno zaključuje da groteska potpuno hladno sledi sudbinu objekta, ne donosi i ne poznaje katarzu, njen smeh je od posebne vrste, leđi se na usnama. U studiji iznosi i problem identifikacije s grotesknim objektom i likom (zanimljiva su opažanja o grotesknom liku gde se detaljnije dotakao Hašekova Švejka, pa pravilno ukazao da u satiričnoj grotesci nije svaki junak automatski osuđen na poraz, kako tvrdi Jan Kot, i iako je njegova pobjeda samo delimična, za nju može biti zahvalan npr. svojoj čudnovatoj infantilnoj logici), zatim problem marionete, karikature, ludila (alogizam, infantilizam psihotičara), snova, nakaznosti, odnosa komičnog i grotesknog (komičnost nije imanentna grotesknom, groteskno je jedan oblik komičnog), odnosa prema humoru. On neprestano obogaćuje i upotpunjava definiciju grotesknog: "Malo prije smo naglasili tragične i komične elemente u groteski. Dodajmo tome: fantastično + komično, jezivo + komično (Michel) i besmislenost uz obje od tih kombinacija, te česte diabolične motive. Nadalje smo zapazili protivurječne procese oživljavanja mrtvog i mehanizacije živog, gubitak karaktera (bezličnost larve) i preoštro naglašenu individualnost (karikatura, ekspresionizam) i ambivalentna čuvstva koja groteska izaziva."¹¹⁵ Tamarin operiše i pojmovima kao što su situaciona groteska, ironija sudbine, groteskna figura. Groteskno posmatra u relaciji sa paradoksom, ironijom, snom, erotikom, burleskom, a poreklo grotesknog traži u totemizmu. Uočava društveni i intelektualni koren relativnosti grotesknog i činjenicu da se ono pojavljuje u doba raspadanja društvenih sistema. U proučavanju grotesknog polazi pretežno od aktuelne situacije nakon II svetskog rata i pored primera iz velikih nacionalnih književnosti uzima primere i iz češke, mađarske, hrvatske i srpske književnosti.

Vladimir Prop se u traganju za suštinom komike opredelio za induktivni metod strogog kontrastivnog izučavanja i analize činjenica, prema zaključcima baziranim na činjeni-

¹¹⁵ G. R. Tamatin, *Teorija groteske*, Sarajevo 1962, str. 52.

cama. U skladu sa ovakvim tretmanom građe, zasnovanim na istraživanju dela ruskog i evropskog folklora i književnosti od XVIII do XX veka, sa posebnim osvrtom na Rableov roman, u svojoj studiji *Problemi komike i smeha* (1976)¹¹⁶ određuje grotesci mesto među ostalim sredstvima komike. Po njemu je ona poslednji najviši stepen preuveličavanja, gde se dostižu takve razmere da se ono što je uvećano pretvara i u nakazno. Preuveličavanje potpuno prelazi granice realnosti i zalazi u oblast fantastike. Stoga citira Jurija Boreva: "Groteska je viši oblik komedijskog preuveličavanja i naglašavanja. To je preuveličavanje koje daje fantastičan smisao datom liku ili delu." Groteska je komična kada zaklanja duhovno načelo i otkriva nedostatke. Ona postaje strašna kada se ovo duhovno načelo u čoveku uništi i zato prikazivanja ludaka mogu biti komično-strašna. Obavezan uslov za grotesku je izvestan estetički odnos prema strahotama koje se prikazuju.

¹¹⁶ Kod nas prevedeno i objavljeno 1984. godine u Novom Sadu.

Hodočašće Arsenija Njegovana

Arsenije Njegovan ustanovljuje se u romanu kao autor ispovesti/testamenta/pisma, pišući ga po povratku sa svog poslednjeg "hodočašća" kojem je pristupio nakon kućne izolacije u trajanju od 27 godina. U momentu sastavljanja svoje povesti on je starac od 77 godina, predratni beogradski kućevlasnik i neko ko je ponovo pokušao da revitalizuje svoju ulogu u društvu i vremenu sa kojim je odavno izgubio korak i koje ga je na jedan brutalan način, u svoj opscenosti ponavljanja, pregazilo. Kao predstavnik jake građanske klase i uspešni kućevlasnik, Arsenije Njegovan pokazuje izvesne tipske crte svog staleža i plemena čije gene nosi. Bez obzira na datosti u koje ga je uklopio, nagoveštavajući ovim delom potonja, vezana za sudbinu Njegovan-Turjaških, Borislav Pekić je izgradio neponovljiv i autentičan književni lik.

Već sam naslov, zapravo reč *hodočašće*, kojom pisac označava poslednji Arsenijev izlazak iz kuće, iz duge dobrovoljne izolacije (iz "grada-jajeta", "kovčega od drveta gofera"), i obilazak nekih njegovih drugih, dragih kuća uvodi nas u suštinsko poimanje njegovog posebnog odnosa prema njima: one su sakramenti njegovog života i delanja, a on se prema njima ophodi sa svešću i savešću posvećenika, videvši u kućama dokaze za postojanje jedne "više" egzistencije i smisla. On je nosilac jedne izvanredne filozofije Posedovanja (gde se posedovanje i posednik pišu velikim početnim slovom) i poslovnog *creda* zbog kojeg se njegovim savremenici čini ludim i smešnim, dok za Arsenija to predstavlja glavni izvor njegove tragične sudbine. Kućama se posvećuje svom strašću jednog Njegovana; u njego-

vom odnosu ima patosa zaljubljenika, one su deo njega, a on deo njih:

”Simonidi, dakle, dugujem što sam odustao da budem kućevlasnik u rasprostranjenom i omraženom značenju te reči i što sam, umesto gospodarskog, izrabljivačkog i marorderskog, uspeo da sa svojim kućama za izdavanje uspostavam uzajamno posednički odnos sličan poligamiji, nastran sa merkantilnog gledišta ali jedino prihvatljiv za obraćenika koji je u njima prestao da gleda samo kontrolisana vrela prihoda. Sa Simonidom, uostalom, i počeh kućama da nadevam imena.”¹¹⁷

Do te mere ih personifikuje i personalizuje da istim okom posmatra kuću i ženu: ”Nosila je to ime ne da bi ovoj pravoj Katarini bilo odati priznanje već što su se neke osobine te uske, mršave, olovnom bojom premazane kuće – i Katarina je uostalom bila uska, mršava i olovolika – u prvom redu jednostavnost i racionalnost, podudarale sa karakterom moje žene.”¹¹⁸

Ovakav odnos prema kućama ima svoju genezu koju Arsenije na sledeći način objašnjava: ”Nisam ih poznavao, shvatao, osećao. Od današnje naklonosti bejah još veoma daleko. I premda se nerado sećam koristoljublja sa kojim sam kao poslovni poletarac – utoliko bezobzirniji i preduzimljiviji – bio pristupio kućama (pošto su tada one za mene bile samo suma ravnodušne stambene površine, iz čijeg sam svakog pojedinog kvadratnog metra računao da izvučem novac, moje nečasno držanje prema njima biće shvaćeno ako se ta površina zamisli kao slikarsko platno, razmotano i izdeljeno na neravnopravne kvadrate, od kojih je svaki bio obeležen cifrom, a ta je promenljiva cifra iskazivala prihod od lokatorijuma, i ništa više) ipak moram priznati da smo se tek vremenom zbližili.”¹¹⁹

Potkovan je u pitanjima zidarstva, arhitekture i stanovanja, o čemu svedoče temeljni opisi građevina, poznavanje najjačih svetskih arhitektonskih zdanja i ogromna biblioteka od 627 stručnih knjiga koje su ”onome što sam prema

¹¹⁷ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, Beograd 1970, str. 37.

¹¹⁸ Isto, str. 38.

¹¹⁹ Isto, str. 261.

kućama gajio darovale ključ bez kojeg ne bismo uspeli da se čestito sporazumemo.”¹²⁰ Kada govori o trgovini koja je neizostavno vezana za kućevlasništvo, poredi je sa ratnom strategijom, iz čega proizilazi izvestan makijavelistički pristup: "... je li, dakle, neki postupak opravdan, razlog nam je tražiti u svrsi sa koje se preuzima: ako mu je razlog pučko bogaćenje, vulgarno uvećavanje Poseda da bi se izvukla korist iz njegovog kasnijeg rasturanja i arčenja, onda je po mome sudu odista to mahinacija nedostojna pravog Posednika, ali ako se pak u vidu ima dobrobit za naciju i ljude, pa ma se ona odmah i ne pokazala, pa čak izgledalo da je po tu istu naciju il' ljude od štete, takome čemu mirne se duše može pristupiti.”¹²¹

Na jedan hiperboličan način pisac ga poredi sa drugim posednicima: "Ukratko, između njihovog i mog poimanja posedništva došlo je bilo, postepeno razume se, do raskoraka, koji bi se, slikovitosti radi, mogao uporediti sa suštinskom razlikom između teološke predstave boga kao bezličnog pojma svemožnosti, i stvarnog, utelotvorenog osećanja tog istog boga što ga u duši gaje vernici.”¹²²

Mnoštvo stavova o kućevlasničkoj filozofiji, brojni opisi i analize graditeljskih poduhvata i kućebrižnički odnos Arsenija Njegovana čine pretežni deo njegove ispovesti, oblikovane u asocijativno povezanim reminiscencijama, na način na koji je čitav roman izgrađen. *Hodočašće* nije samo putešestvije naglo probuđenog starca, koji pred slutnjom svoje propasti i poslednjih dana želi da obiđe svoju prvu i neke druge kuće, već i pohod u prošlost, njena rehabilitacija i sučeljavanje sa krucijalnim momentima istorije i svoje sudbine. Otuda izmešanost i preplitanje vremenskih planova u naraciji, nametnuto snagom doživljaja i asocijacija kao i velikim duhovnim porinućem u sopstvenu svest putem koje teži da razume i da se prilagodi onome što ga okružuje i što ga na kraju očekuje. "No, u *montažnom zbiru*, umnožene slike Arsenijevog propadanja nisu haotično porredane, nego se pojavljuju u logici asocijativnog niza. Ta

¹²⁰ Isto, str. 192.

¹²¹ Isto, str. 223.

¹²² Isto, str. 74.

logika u *Hodočašću* proizlazi iz unutarnje 'potrebe' priče da paralelizam motiva temelji na onim tačkama u kojima se lome ne samo tokovi društvenog razvoja, već, zavisno od promena, i sudbina Arsenija Njegovana."¹²³

"Psihološki uzev, reč je o čoveku koji se izgubio u vremenu, prihvativši da živi u izolaciji 27 punih godina; sociološki uzev, može se primiti kao izdanak jedne socijalne grupacije čiji status reprezentuje njegova sudbina: pregažene građanske klase; istorijski uzev, Arsenije Njegovan je samo čestica koja je svesna da se istorija 'vraća po svoje' (večno vraćanje istog)."¹²⁴

Tri su događaja presudna za Arsenija: 1) događaji iz mladosti kada je u Voronježu kod Solovkina 1919. bio svedok pomora ljudi – pripadnika istog soja kojem je i on pripadao; 2) događaji 27. marta 1941. kada je stradao u gomili demonstranata što je poslužilo kao uzrok izolaciji dugoj 27 godina i 3) studentski nemiri kod zemunskog podvožnjaka 3. juna 1968. kada je prvi put izašao iz kuće posle izolacije, krećući na svoje hodočašće.

Voronjež kod Solovkina 1919. je ona traumatična tačka u kojoj Arsenije prepoznaje ugroženost Reda od Nereda i Sile kojoj se jedino istim načinom može uzvratiti. Revolucionarne promene za njega imaju znak narušavanja onog poretka koji se nalazi u legalnosti, kontinuitetu, pravu i pravu na posed i zato pod istim uglom posmatra demonstracije 27. marta kao i studentske nemire 1968. Oni predstavljaju atak na njegov Posed tj. na one društvene i istorijske odnose koje on, kao čovek starog kova, jedino poznaje i priznaje.

Kroz portret Arsenija Njegovana Pekić realizuje jednu od svojih ideja o razaranju mita posedovanja, u svojoj opštoj literarnoj mitomahiji, kako je to zapazio Nikola Milošević.¹²⁵ Naime, "civilizaciju kojoj pripadamo – a prevažno zapadnu – Pekić je video kao pogrešnu, kao civilizaciju sticanja, 'zlatnog runa', i onog časa kada je čovjek

¹²³ Petar Pijanović, *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd 1991, str. 225.

¹²⁴ Miroslav Egrić, *Čovek sa durbinom u istorijskom procesu*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997, str. 48.

¹²⁵ Nikola Milošević, *Borislav Pekić i njegova mitomahija*, u: *Književnost i metafizika – zidanica na pesku II*, Beograd 1996.

zakoračio u tu, pogrešno izabranu civilizaciju, zakoračio je u tuđinu.”¹²⁶ Arsenija Njegovana, izrazitog predstavnika posedničke klase, protiv koje je pisac uperio svoju kritiku i čiju je nemoć i preživnost u jednoj istorijskoj epohi oslikao, pokušava jednim delom da opravda oneobičajavajući njegov pristup posedništvu i nastran (ljubavni?!) odnos prema kućama – tog čestog uzroka podozrivosti okoline, ali i egzaltiranih nadahnuća, koja ga čine bezmalo pesnikom. Međutim, u poretku vrednosti za njega su kuće iznad ljudi, iako njima služe, a ljude i njihove potrebe Arsenije posmatra kroz kuće koje su, ipak, na prvom mestu. Iako nacionalno osvešćen, iako radi za ”otečestvo” i za grad Beograd, ipak, kada su ljudi u pitanju, ima u njemu više one ”teološke predstave boga kao bezličnog pojma sve-možnosti”, nego ”stvarnog, utelotvorenog osećanja tog istog boga što ga u duši gaje vernici”, dakle, više apstraktne predstave o osećanju, nego stvarnog osećanja. Zapravo, i ovo poređenje, koje je poslužilo za razlikovanje ”pravih” od ”nepravih” posednika, niveliše religiju kao višu sferu egzistencije, upućenu pre svega na dušu, stavljajući je u ravan poseda, vlasništva, materijalne sfere i onih poslova vezanih za nju. Nalazi se ovde ona smela suprotstavljenost religije i poslova koju je Auerbah uočio kod Voltera u šestom *Filozofskom pismu* – Volterov opis londonske berze pokazuje sličan nipodaštavajući stav prema vrednosti i suštini religije, prikazujući njene poslanike na smešan način: ”Uđite na londonsku berzu, mesto dostojnije od mnogih dvorova; tu vidite predstavnike svih naroda okupljene u korist ljudi. Tu se Jevreji, muhamedanci i hrišćani ophode s drugim kao da su istovernici, a naziv nevernika daju samo onima koji su bankrotirali; tu se prezviterijanac poverava anabaptisti, a anglikanac prima obećanja kvekeru. Pošto napuste ove mirne i slobodne skupove, jedni odlaze u sinagogu, drugi u pivnicu; ovoga ovde krštavaju u velikoj kaci u ime Oca, Sina i Svetoga duha; ovaj tamo obrezuje sina i mrmlja nad detetom jevrejske reči, koje ono ne razume.

¹²⁶ Jovan Dclić, *Prolegomena za Pekićevu poetiku proze*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997, str. 62.

Ostali odlaze u svoje crkve sa šeširovom na glavi da ih bog prosvetli i svi su zadovoljni.¹²⁷

Na drugom mestu Arsenije veli: "Premda sam znao da će me ta šetnja otvorenih očiju zadržavati, i da ću Simonidi stići kasnije nego što sam računao, ali baš stoga da joj dođem u stanju u kome ću vladati svim svojim sposobnostima i s neokrnjenim samopouzdanjem, morao sam da, tokom ovog putešestvija sličnog pobožnom hodočašću, naročitu pažnju obraćam na sve što se bude ma i neznatno razlikovalo od slike koju sam iz grada izneo kada sam se definitivno povukao iz javnosti, na sve što je za mojeg odsustvovanja bilo izgrađeno, dograđeno, postavljeno, promenjeno, uklonjeno, i dabome, ne samo na kuće, mada će one, zna se, dominirati mojim interesovanjem, već i na firme, reklame, saobraćajne znake, kioske, radnje, automobile, pa možda – zašto da ne? – i na ljude."¹²⁸ (Kurziv L. M.)

I sa bratom Đorđijem se posvađao kada mu je dirnuo u kuće, a pogreb njegovog rođaka Konstantina služi mu da opravda sebe i otarasi se Fedorovih insinuacija da je on kriv za rođakovu smrt. Njegova strast navela ga je da se zaljubi u kuću rođaka Stefana i pokrene pravu kampanju kako bi se ta kuća, koju je Arsenije nazvao Nike, prema imenu Nike iz Olimpije, vesnice i zaštitnice ratnih, gimnastičkih i ljubavnih trijumfa, našla u njegovom posedu: prvo je preko Opštine otežao Stefanu rukovanje imovinom, a njegovu "ženu uspeo okružiti režimom nesnosnih podbandanja protivu kuće i njenih tobožnjih nedostataka"¹²⁹; zamalo da je otkupi preko podmetnutog kupca – ministra K. L. – što se brzo razotkrije i Stefan odustane od prodaje; potom Arsenije snizi zakup svim svojim kućama u "Nikinom" susedstvu, što je deplasiralo njen položaj, i zakupi plac u njenoj blizini i na njemu napravi bučno gradilište; nemoćan, posle svega, daje Stefanu mogućnost da mu je ustupi po bilo kojoj ceni, što je predstavljalo krajnje neprofesionalan i infantilni čin; konačno mu u ruke padaju Stefanove menice bez pokrića čime ga je naterao u finan-

¹²⁷ Erih Auerbach, *Mimesis*, Beograd 1978, str. 396-397.

¹²⁸ Borislav Pekić, nav. delo, str. 63.

¹²⁹ Isto, str. 99.

sijski škripac, tj. primorao ga da proda kuću. Stefan najzad zakaže licitaciju za 27. mart 1941. u 19 časova i pismeno obavesti Arsenija kojem se, na njegovom trijumfalnom putu ka konačno osvojenoj kući, ispreči masa demonstrata.

Za njegov odnos prema ljudima ilustrativna je i epizoda sa smrću ruske generalice-udovice-narkomanke koja nije mogla da plati kiriju, te se pri iseljenju bacila kroz prozor: "Ta, kriza je to bila, ni meni ruže nisu nicale, a povrh svega, gospođa je đeneralica samo o sebi i, naravno, o svojim narkomanskim dozama imala da se brine, dok sam ja na svojim plećima nosio, moglo bi se bez preterivanja reći, ceo jedan omanji grad samo od mojih kuća sačinjen i još sve buduće građevine koje sam u glavi držao. Uza sve, da sam bio obavešten, ja bih joj kroz prste progledao. Da se ne zna, svakojako, jer bi u protivnome druge kirajdžije moju dobrohotnost uzele kao povod da me u nečem oštete. (...) Stvarno, sve je to bilo za svako žaljenje, i ja sam ga koliko je do mene stajalo obilno bio izrazio. Platilo sam neke pokojničine dugove, podneo pogrebne troškove, a i odštetu sam imao dobru volju da isplatim samo nisam znao kome. Srodnika joj ovde ne beše, a onima *tamo* ne bih dao ni dinara, čak da je to po zakonima bilo moguće."¹³⁰

Oni *tamo* su, naravno, Rusi, isti oni koje je video u Voronježu, možda jedan od uzroka izvesne netrpeljivosti prema ljudima, ali prema rulji sigurno: "Uostalom, ni nelagodnost koju sam hotimice preterujući nazvao strahom (jer sam u njoj anticipirao jedno buduće osećanje), nije se, bar u času suočenja sa ološem, a ni pri kasnijim uzaludnim pokušajima proboja, odnosila na tu, niti na neku *određenu rulju*, već zaobilaznim posredstvom one hiljadu devetsto devetnaestogodišnje ruske voronješke žgadije, *na rulju uopšte*, ili što bi kazao moj Preosvešteni brat Emilijan – 'na rulju kao takvu'."¹³¹

Arsenije je dobrostiv prema onima koji imaju sličan odnos prema kućama kao i on, te mu je otud posebno drag Simonidin nadstojnik Tomaž Šomodi, čija su nastojanja,

¹³⁰ Isto, str. 225-226.

¹³¹ Isto, str. 75.

tokom dugog niza godina, da prodre do Arsenija u izolaciji i javi mu o rušenju kuće bila bezuspešna, što mu nije smetalo da o njoj, koliko je to bilo moguće, vodi računa. Njemu testamentom ostavlja novčani iznos od 23 godišnje plate koje mu nisu bile isplaćene i prizemlje kuće. Testamentom ostavlja skoro sve svoje vlasništvo onima koji su ga okruživali, na neki način zadužili i prema kojima je u izvesnoj meri sagrešio ili osetio samilost. "Legati Fukoovici, gosp. Martinoviću i nastojniku majstor Šomođiju – već oni Katarini, Isidoru, pa i Emilijanu po sebi se razumeju – dokazuju čuvstvo koje mi je celoga veka osporavano, a ako se uz zajedno zbroji i čvrsta rešenost da onome dvoličnjaku beležniku Golovanu ništa ne ostavim (ništa osim rastužujuće dužnosti da ovaj testamenat kao supotpisnik overi) i da Otečestvu nemam rašta nešto ostavljati, jer će mi to vajno Otečestvo i onako uzeti sve do čega se bude koliko sutra domoglo..."¹³²

Ali, njegovi legati ne mogu se ispuniti, jer je Arseniju sve već bilo oduzeto u procesu eksproprijacije i nacionalizacije, što on nije znao živeći u izolaciji, naslućujući krizu i oslanjajući se na izveštaje advokata Golovana i Katarine koji su ga, iz razloga zaštite njegovog osetljivog stanja, naročito pojačanog tokom II svetskog rata, štedeli od, za njega, potresnih činjenica stvarnosti. O tome svedoči tekst *Post scriptuma* u kome se Pekić prepoznaje kao priređivač rukopisa, ustupljenog nakon Arsenijeve smrti od njegove žene Katarine. U njemu saznajemo da Arsenije nije znao ni za smrt, tj. samoubistvo sinovca Isidora, iako je s njim bio u najbližijem odnosu. Testamentom, odnosno, nemoćnošću njegovog ispunjenja, kao posledicom Arsenijeve fizičke i duhovne izolacije, istaknuta je, na ironičan način, njegova paradoksalna situacija.

Post scriptum ima funkciju dokumentovanosti dela, čime ga čini uverljivijim, "životnijim", jer potvrđuje autentičnost pripovedačeve ispovesti.

¹³² Isto, str. 299.

Karnevalizacija i groteskna stilizacija

Petar Pijanović nagoveštava da je "unutarnji svet Pekićevog književnog sveta temeljno groteskan". Ne samo groteskno, već i mnogi oblici smešnog i komičnog¹³³ nalaze se u funkciji gradnje romana, odnosno, uobličavanja portreta Arsenija Njegovana. U svom susretu/sudaru sa stvarnošću i svetom Arsenije često zapada u bizarne i komične situacije koje, potpomognute stilizacijom izraza i jezikom, čine da Arsenija doživimo kao "kočopernog starca" (Pijanović), slušajući njegove "duhovite tirade" (N. Milošević). Stekla su se u ovom romanu brojna i raznovrsna sredstva kojima je autor izatkao smešnu i komičnu stranu Arsenijevog lika. Autor je u svom dnevničkom zapisu obrazložio način na koji je oslikao zakonomernost Arsenijevog propadanja i uticaj istorijskih događaja na njegovu sudbinu: "Tragičan susret Arsenija sa istorijom kod Solovkina, postao je 27. marta godine 1941. groteska, a pretvoriće se 3. juna 1968. u farsu, kao što biva sa svakim ponavljanjem."¹³⁴

P. Pijanović u svojoj studiji razlaže ovaj Pekićev iskaz, oslanjajući se na one vrste i vidove grotesknog koji se u romanu grupišu najviše oko "motiva vezivanja" (Pijanović), tj. tri sudbonosna događaja. Komika i smešno provlače se zapravo kroz čitav roman, a razni vidovi Pekićevog osećanja humora stoje u sprezi najčešće sa tragikom. Psihološka iznijansiranoost glavnog junaka nosi sa sobom i širok raspon osobenih stilskih sredstava svojstvenih određenim oblicima komičnog, ali pre svega grotesknog. Ono se na planu stilizacije izraza, motiva i tema nalazi u pojedinim delovima romana. Arsenijevo zaljublivanje u kuću zvanu Nike,

¹³³ Pod oblicima smešnog i komičnog podrazumevam sva ona sredstva koja je Vladimir Prop u svojoj studiji *Problemi komike i smeha* tumačio, delinirao i analizirao (komika sličnosti, komika razlike, podsmeh, izrugivanje namere, parodija, ironija, hiperbola, groteska, travestija, alogije, jezička sredstva komike, itd.). Prop operiše pojmovima *komično* i *smešno* kao sinonimima, najčešće ih svodeći pod zajednički imenitelj *komike*. U svojoj studiji nije obrazložio smisao koji pridaje pojmu smeh, a to je kod njega uglavnom proces ispoljavanja komičnog i/ili reakcija na njegove pojavne oblike.

¹³⁴ Petar Pijanović, nav. delo, str. 226.

ključni događaji – demonstracije 27. marta 1941. i 3. juna 1968. godine, poseta porodici Martinović, san koji je Arsenije usnio posle martovskih demonstracija i sahrana njegovog rođaka Konstantina, oni su delovi romana koji predstavljaju groteskno jezgro u realno-psihološkoj priči sa socijalnim komponentama i "nesumnjivim simboličkim nagoveštajima" (Ljubiša Jeremić) uglavnom groteskne provenijencije.

Ljubav prema kući zvanoj Nike

Karakteristično je Arsenijevo zaljublivanje u kuću koju je nazvao Nike. U času kada se njegov rođak Stefan useljava u nju, Arsenije Njegovan vidi sebe kao budalu "koja je otkrila da voli u času kad predmet njegove tek spoznate strasti drugi oltaru privodi. Nota bene, ovo poređenje sa svoje smelosti i nije možda najsrećnije, ali ako ne navede na pomisao da sam lud (jer hteti se venčati sa jednom kućom, ipak nije baš tako rasprostranjeno htenje) pomoći će da i sam, makar naknadno, odmerim obim i snagu svojih osećanja, a povrh svega, onaj mastodontski ulaz sličan oltaru u čijoj su sakristiji bile zapaljene voštanice – izgleda da su neke sveće tamo u sakristiji odistinski i gorele – onaj ceremonijalni špalir amala, mistična sumračnost ulice, u kojoj sam se osećao kao u crkvenoj lađi, ona uporna obredna zvonjava, sve je to činilo da se u kaverni kapije osećam kao izigrani ljubavnik, skriven iza stuba, u smislu 'Dana njenog venčanja':

*I srušiš se lepi snovi moji,
Jer glavu tvoju venac sad pokriva,
Kraj tebe drugi pred oltarom stoji –
Prosta ti bila moja ljubav živa!*

S tom razlikom, presudnom za ubuduće, što sam ja bio Arsenije Njegovan, kućevlasnik, a ne plačljivi pesnik, što jednom začetu strast nisam mogao da oprostim onako velikodušno kao pesnik, i što nisam, već onda u kapiji, bio spreman da se predam, i kao gospodin Rajić obećam da:

... neću kleti ni njega ni tebe,
Ni gorku sudbu što sam tebe sreo;
Da neću kleti čak ni samog sebe,
Jer ja bih time svoju ljubav kleo.

Tek štogod! Pa razume se da nikog neću kleti, od anama i onako nema nikakve vajde, od raskida još manje, ono što ću preduzeti biće mnogo bliže zdravoj nego pesničkoj pameti; jednostavno ću pokušati da kuću preotmem.¹³⁵

Na delu je ovde spoj humora i lirike kojoj se, naglim preokretom, suprotstavlja Arsenijev makijavelističko-trgovачki duh, a u ovom kontrastu komičan efekat nalazi svoj pravi izraz kojim se oslikava osobeni kućevlasnički vid sumanutosti. Preokret iz lirskog u trivijalno, kakva je namera jednog kućevlasnika-trgovca, predstavlja ujedno i negiranje patosa, a naglašena antipatetičnost tipična je za grotesku.¹³⁶ Čitava epizoda sa Stefanom i preotimanjem kuće je uvertira u grotesknu epizodu kada se Arsenije zatekao među demonstrantima 27. marta 1941. "Između mene i Nike, međutim, avaj, isprečila se ona nesrećna rulja."¹³⁷

27. mart 1941.

Dvadesetsedmomartovski događaj stilski se razlikuje od konvencije kojom je pisan roman tako što je uokviren dijalogom između Arsenija i njegovog "fiktivnog oponenta", kako ga naziva P. Pijanović koji u ovom postupku vidi proserde platonovske forme primenjene u noveli *Odbrana i poslednji dani* i romanima *Kako upokojiti vampira* i u nekim tomovima *Zlatnog runa*.¹³⁸ Dijalog je u funkciji istražnog postupka, a moglo bi se reći jednim delom i psihološkog intervju-a: istražuje se "krivica" koja se sastoji u tome što Arsenije nije uspeo da zaobiđe rulju i što je bio izolovan tolike godine, a istovremeno se rekonstruiše zbivanje kako bi se otkrio "ključ kojim smo tolike godine bili zavravljeni,

¹³⁵ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, str. 94-95.

¹³⁶ Vidi: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo 1962, str. 35.

¹³⁷ Isto, str. 108.

¹³⁸ Petar Pijanović, nav. delo, str. 228.

tamo na Kosančićevom vencu...¹³⁹ Kako istražni postupak ovde nije fabularno motivisan već samo stilski, jer ne postoji "realni istražitelj" već Arsenijev alter-ego, on predstavlja parodiju tog postupka, kao i parodiju psihološkog intervjua, čije elemente takođe poseduje. U jednoj tački se čak oba glasa stapaju do neprepoznatljivosti, čime se na momenat gubi i forma dijaloga uopšte, a "istražni postupak", razvijen na dvadeset stranica, naglo se prekida, da bi posle tridesetak stranica bio okončan na dve stranice. U ovoj zbunjujućoj konstelaciji "fiktivni oponent" se Arseniju obraća čas u drugom licu jednine, čas u prvom licu množine, intonacijom optužujućom, podrugljivom, blagom, ironičnom.

"I šta si osetio kada si je ugledao, Arsenije?"

Strah.

Strah? Od čega strah? Od rulje, fukare, svetine?

(...)

E, nije mi se baš tako izvesnim činilo da bi tamo dole bilo vremena za objašnjenja.

Solovkino?

U neku ruku – da, Solovkino.

Zato si pokušao povorku da zaobiđeš?

Da.

I nisi uspeo?

Ne.

Šta je onda bilo? Vratio si se najpre na čošak Pop-Lukine i Zadarske, dobro, a zatim?

Zatim? Pa zatim sam prešao preko.

Hajde, neće biti baš tako?

Priključio sam se gomili u nameri da pređem preko ulice.

Dakle, priključili smo se gomili u nameri da pređemo preko ulice. Ali, u toj rulji, okruženi razjarenom svetinom, nismo se baš najprijatnije osećali, zar ne?

Čemu te izlišne i neumesne pojedinosti?

Pa vodimo li istragu ili ne, vršimo li ili ne vršimo rekonstrukciju? Zar nismo odlučili da bezuslovno otkrijemo *ključ* kojim smo tolike godine bili zabravljani, tamo na Kosančićevom vencu, uz onaj bršljanom ovenčani prozor usmeren

¹³⁹ Borislav Pekić, nav. delo, str. 111.

zapadu, uz sve one doglede koji su nam koliko su mogli približavali svet demarkiran parapetom i drvenim okvirom od hrastovine, uz Katarinu i njenu poštovanja dostojnu trezvenost, kućevlasničku kartu rađenu po gospodinu St. J. Sušiću iz koje su, kao pelud žuti i azurni plodovi, pupele glavice čioda, pored registara i kožnih folijanata sa uredno složenim *carte d'identité* naših kuća, njihovim raznostranim fotografijama uveličanim do razmere 30x30, i nekoliko uljanih portreta onih najmarkantnijih među njima, kako najzad da saznamo istinu ako budemo zabašurivali sve što nam je bilo neprijatno ili što nas je ponižavalo?

Biće zaista neprijatnih zgoda, zgoda ispod dostojanstva, o kojima nisam oran da razmišljam.

Ali ako se pošteno i bez konfabuliranja bude opet sa njima suočilo, možda će te omražene zgrade okrenuti i neku drugu stranu, stranu u gustoj senci, zamračenu polutku koju oneraspoloženi duh nikada nije ni naćeo da obasjava.

I kakva je korist od toga, šta ću od toga imati?

Možda se posle ovog hodoćaćća, na Kosančićev venac nećeš uspeti kao razočarani begunac u svoj zatočenički ćardak, možda ćeš svoje poslove opet povesti sam, bez posrednika, najposle ne smetni s uma da ti Simonida danas svakojako ne bi oćajavala pred budacima i ćuskijama da ti nisi odstupio, tako reći dezertirao, i da si još pre nepunog sata, sedeći kraj zapadnog prozora, sa Mayerom na premorenim oćima, sanjario o tome kako ćeš svoj posed proširiti i na naselje s one strane Save, razume se, ako ti se bude primilo srcu i kad bude gledano sasvim izbliza?¹⁴⁰

Zgode među demonstrantima opisane su na slikovit naćin, a u sebi sjedinjuju tragićno i komićno, neprirodno i preterano, što su kvaliteti koje groteska sadrži. Pekić je ostvaruje upotrebom karikature i hiperbole, stilizujući ih poređenjima i metaforama: "... pored mene je gmizala galvanizirana trupina mase, ćuo sam kako diše hućno kao prepotopska neman koja se na trbuhu spušta prema moćvari, ... ni jednu reć nisam mogao razabrati od onoga što se urlalo, ... veći deo transparenata već je bio pronešen i sad su mi iznad vreve okretali svoja bela, prazna i odrpana leđa, a

¹⁴⁰ Isto, str. 108-112.

crveni barjak je već odavno krvario dole, ... i onda sam na jednom bio prosto usisan u masu ...”¹⁴¹.

Tada je počeo nagonski da se opire: ”... noge nisam ni podizao, pustio sam da se suljaju po tlu kao dve vitoperne, crne kočnice, ... sa šinjela je bila istrgnuta leva naramenica pa je njena traka sa mesinganim dugmetom niz plečke visila kao zelena odrana koža probušena žutom hirurškom kopčom, stvorenje na koje sam navaljivao, međutim, nije bilo vojničko, iz razgrizenog okovratnika, koji mi je grebao čelo kao testera, u beloplavim naborima je virio šal kao zavoj poprskan modrom galicom, a po njemu su kao upletene rese na repu svatovskog konja popali strukovi sive, masne, trule kose na temenu pritisnute konfekcijskim kačketom, i u tom, mora biti sasvim kratkom rvanju, dok su me nevidljivo telo otpozadi i ovo usmrdelo spreda gnječili kao zrno – dva vodenička žrvnja, ... osetio sam užas”¹⁴².

Pred tim užasom Arsenije je počeo da zapomaže, a priteran oponentovim ironičnim sugestijama (zar ”metež ... nije bio nimalo nesnosniji od gužve u pariskom metrou?”¹⁴³) ”priznao” je da se derao kao da ga kolju, da iz grla nije ispuštao reči ”nego nešto neodređeno, neartikulisano...

Nešto iskonsko...

Iskonsko, na žalost...

Pa lepo, lepo bogami, ponašali smo se kao prava pravcata divlja životinja. Počasni Potpredsednik Trgovачke komore, najugledniji beogradski kućevlasnik, nosilac svih redova ordena ”Svetog Save” za građanske zasluge, a iznad svega jedan Njegovan, čije je slavno prezime figuriralo, i tako dalje, u tom smislu, ponaša se kurjački.”¹⁴⁴

Podsmešljivost je ovde naglašena kontrastom između onoga u šta se Arsenije, usled panike u masi, ”pretvorio” i između onoga što je bio. Njegov ”pad” pospešen je i gubitkom šešira Borsalino, signumom njegovog građanskog statusa, te ”fiktivni oponent” optužujući zaključuje:

¹⁴¹ Isto, str. 112.

¹⁴² Isto, str. 113.

¹⁴³ Isto, str. 114.

¹⁴⁴ Isto.

”Međutim, izgleda da je baš takvo, svakojako nekonvencionalno ponašanje, neuzorito u društvenom smislu, dovelo do toga da su te ljudi iz nailazećeg reda, uhvaćeni u neku vrstu narodnog kola – ti si onda već bio bez šešira, nasilno takoreći lišen osnovnog građanskog atributa – prihvatili kao svog, jer ti ne samo da si usrdno mlatarao rukama, što su i oni činili, nego si se, prema sopstvenom priznanju, drao, brate, što su oni činili takođe, a ko je pri onakvoj alabuci mogao da razabere šta ti tamo vičeš i šta u stvari hoćeš?! I zar je onda čudno što su te, obmanuti tvojim borbenim elanom, zgrabili ispod ruku, uvukli u svoje kolo, i povelili niz strminu...

Poneli.

U stvari, poneli, odneli kao vreću na pazar, odneli kao bogalja, kao bespomoćnog paraličara.”¹⁴⁵

Arsenijev nemoćan položaj istaknut je ovde jednom rečju, iskazom koji u svom najkraćem semantičkom obliku kontrastira od prethodne ironične optužbe i dovodi do komičnog efekta. Iako pričljiv, Arsenije, koga je pisac oblikovao jezički najpre sa dugim, kitnjastim i barokno razigranim rečenicama, često, tokom istražnog postupka, koristi kratke rečenice ili samo jednu reč, kao u navedenom slučaju, što s jedne strane može karakterisati njegovu bespomoćnost i strah, a istovremeno, piščevom intencijom, biva iskorišćeno u komične svrhe. Ima nešto infantilno u intonaciji istražnog postupka u kojoj se Arsenije udvaja, te jedan deo njega podseća na neposlušno dete koje povremeno neće da saraduje i odbija da ”prizna” nešto, da bi to odmah zatim uradio (npr: priznanje za uznemirujuće uspomene iz Solovkina); udvojenost glasa u dijalogu asocira na shizofrenost, na ludilo, kojem je junak, po svom kućevlasničkom vidu sumanutosti, naginjao. A ludilo i umobolnici su, takođe, jedan od motiva groteske.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Isto, str. 115.

¹⁴⁶ A možda bi se Arsenije mogao svrstati pod dijagnozu psihoze: ”O infantilizmu psihotičara i nije potrebno opširnije govoriti. Regresija na primitivni (autistički, narcistički) stupanj ličnosti karakterizira njihove psihičke reakcije, a i beskrajna ozbiljnost koja fascinira i uznemiruje posmatrača, kojom se odaju svojim grotesknim fantaziranjima i alogičnim postupcima, crta je koju nalazimo kod djeteta što ne razlikuje stvarno i izmišljeno. I

Malopre izneta "optužba" na račun Arsenijevog "nekonvencionalnog" ponašanja i izgleda ima karakter komike sličnosti, koja, po Propu, nastaje kada se kod dve osobe uoče isto lice, pokreti, navike, pri čemu se zaključuje da su isti i u duhovnom pogledu, tj. lišeni individualnih razlika. U masi je Arsenije poprimio ponašanje i izgled demonstranta, a apsurdna situacija naglašena je s obzirom na njegov status i stav prema "rulji".

Malo potom pisac nastavlja sa opisom "urlajućeg kola" u koje je Arsenije bio uhvaćen: "... a tvoje su se noge u lakovanim cipelama, sada već bog zna u kakvom stanju, jedva tlo dodirujući, koprcale u vazduhu kao da voziš velosiped, jer su te s obe strane ispod ruke držale dve debele žene u sifražetskoj crnini, čije su mišice, prepletene sa tvojim, ličile na crna ljuskava klješta rakova pri komadanju plena. Žene demonstrantkinje su disale kao dva nabrekla balona prepunjena eksplozivnim gasom, isterujući ti vazduh iz pluća i zasipajući te pljuvačkom kao penastom kašom.

(...)

Ta gospođa imala je hajdučke brkove kao starac Vujađin, a glas kao drobilica kamena u punom pogonu, to nije bila žena nego teretna dizalica.

(...)

Tamo više i nije zavijala žena u crnini nego neki invalid, koji mi je svoju kuku bio proturio ispod mišice, pa je zakačio za podlakticu tako spretno da sam, kad god bih dole pogledao, imao utisak da mi je ruka telegrafski stub, patuljasti telegrafski stub po kome se na patuljastim gvozdanim kvačilima penje neka kožna patuljasta spodoba – bila je to njegova ruka u kožnom rukavu i sa gvozdenom kukom umesto šake."¹⁴⁷

Wolfgang Kayser u karakteristične motive grotesknog ubraja, pored životinja, i biljke i svaki predmet "koji pridobije neki sopstveni, opasan život. (...) Mešavina mehaničkog i organskog pogoduje grotesknom koliko i nesrazmernost..."¹⁴⁸

još nešto, karakteristično za sve groteskne figure: luđak nije svjestan svog vlastitog položaja." G. R. Tamarin, nav. delo, str. 54.

¹⁴⁷ Borislav Pekić, nav. delo, str. 117-118.

¹⁴⁸ Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*, New York 1981, str. 183.

Osvrt na ovaj navod pomoći će nam da malo bolje sagledamo Arsenijev doživljaj mase demonstranata kao pojave strašne i monstrozne: "gmizala galvanizirana trupina mase ... diše hučno kao prepotopska neman ... odavno krvario ... usisan u masu ... vitoperne, crne kočnice ... zelena odra- na koža probušena žutom hirurškom kopčom ... kao testera ... zavoj poprskan modrom galicom ... rese na repu svatov- skog konja ... gnječili kao zrno – dva vodenička žrvnja...".

Malo zatim, i dalje pokretan kao marioneta čije su se noge "koprcale kao da vozi velosiped", Arsenije dobija društvo čije karikature narastaju do strahovitih razmera: mišice sifražetkinja zajedno sa njegovim ličile su na "crna ljuskava klješta rakova pri komadanju plena", žene su di- sale "kao dva nabrekla balona prepunjena eksplozivnim gasom", zasipajući ga "pljuvačkom kao penastom kašom". Sifražetkinja ima "hajdučke brkove", glas joj "kao drobilica kamena u punom pogonu", ta ona sama je "teretna diza- lica". Bogalj koji je svoju kuku obesio za Arsenijevu ruku stvorio je utisak da mu je ruka "patuljasti telegrafski stub po kome se na patuljastim gvozdenim kvačilima penje neka kožna patuljasta spodoba".

Navedene sintagme sa svojim imenskim ili predikat- skim delovima, koji su, većinom, u funkciji poređenja, imaju svoje životinjsko, biljno ili predmetno obeležje, ili su ona pomešana, npr. "gmizala galvanizirana trupina mase", gde glagol upućuje na životinjsko kretanje, dok pridev iza njega potiče iz fizike i tehnike¹⁴⁹; predmeti i sprave, životinje, nji- hovi delovi i glagoli koji na njih asociraju stopili su se u pri- zor komičan i jezovit istovremeno. Prepletenost i stopljenost pojmova iz biljnog, životinjskog, ljudskog i mehaničkog, odnosno, predmetnog sveta jeste najstarija i najupadljivija odlika grotesknog stila koja je najčešće tumačena kod Volf- ganga Kajzera. Posebno efektno deluju poređenja u sprezi sa drugim stilskim sredstvima, kao što je aliteracija u pri- meru "iz razgrizenog okovratnika, koji mi je grebao čelo

¹⁴⁹ Galvanizacija – lečenje električnom strujom galvanske baterije; upotreba galvanske struje, pomoću usijane žice, kao sredstvo za nagrizanje; pokrivanje slojem metala pomoću galvanskog elektriciteta; fig. veštački oživetiti. (Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd 1980.)

kao testera", pri čemu ponavljanje glasa *r* izaziva utisak testerisanja. Za Arsenija pisac kaže da se ponašao kao "divlja životinja", "kurjački", da su ga odneli "kao vreću na pazar", "kao bogalja", "bespomoćnog paraličara", dok je on stešnjen u masi sa nogama u vazduhu ličio na lutku na koncu (marionetu), koja je, po Kajzeru, takođe čest motiv grotesknog, kao što su i nakaze u kojima "ima nečeg apsurdnog, nedovršenog, embrionalnog, patuljastog."¹⁵⁰ Arsenijeva simbioza sa bogaljem ima odlike grotesknog spajanja gde dolazi do "prerastanja i urastanja jednog motiva u drugi"¹⁵¹. Opisi tela, čiji su udovi preuveličani, i koji se međusobno prožimaju, imaju odlike i rableovskih grotesknih tela,¹⁵² a opisi bogalja i sifražetkinja nose u sebi nešto od onoga što Mihail Bahtin zove neobuzdano anatomske fantaziranje.¹⁵³ Tome se može pridružiti i slika Arsenija i bogalja kao karnevalskog, komičnog para koji se zasniva na kontrastima.¹⁵⁴

Arsenijeva pozicija u gomili postaje sve teža, što pisac slikovito, grotesknim stilom u kojem združuje životinjsko i mehaničko, nastavlja da prikazuje: "U međuvremenu su se redovi demonstiranata zatresli, kao kad se usled naglog kočenja sudare tenderi vagona, i ja sam žestoko zaronio nos među nečije negostoprimne plečke, a na leđa mi se ispelo nešto zamašno, obuhvativši mi glavu čupavim, mokrim rukavima."¹⁵⁵

Mogućnost da se izvuče iz gomile umanjila se do krajnje neizvesnosti, a nepodnošljivost pritiska Pekić i dalje slikovito opisuje: "Kao da sa obzidanih ivica povorke deluje neka nevidljiva kružna presa koja nas postupno sabija sa namerom da nas stoji u mesnatu kašu, a zatim, kao iz ku-

¹⁵⁰ G. R. Tamarin, nav. delo, str. 82.

¹⁵¹ Isto, str. 51; "Kod karikatura koje su deformirane do groteske (...) karikirani detalj tako je horibilan da izgleda posebnim organom, nezavisnim od tijela na koje je montiran i srastao snjim." Isto, str. 50-51.

¹⁵² Mihail Bahtin, *Sivaraštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978, str. 333: "U groteski naročit smisao dobijaju sve *izrasline* i *izbočine*, sve što produžava telo i povzuje ga s drugim telima ili sa vantelesnim svetom."

¹⁵³ Isto, str. 362.

¹⁵⁴ Isto, str. 218.

¹⁵⁵ Borislav Pekić, nav. delo, str. 119.

hinjske mašine za mlevenje iscedi u Brankovu, oni transparenti su mi opet okrenuli pepeljava našarana lica, krvavo crveni znamen opet se ustremio uzbrdo, s ruke na ruku vraćao se iz tunela ulice sve dok se nije osovio sasvim blizu, skoro iznad mene, i klepećući motkama ponovo raširio kao purpurno nebo o bogojavljenju, kao otvorena rana u tamnom prozeblom vazduhu...¹⁵⁶

Način na koji pisac oslikava masu i njeno kretanje stvara utisak jezivog (po mnogim teoretičarima nužan sastojak groteske), kojem u poslednjem primeru u prilog ide i personifikacija koja omogućava da predmeti (transparenti, crveni barjak) pridobiju "neki sopstveni, opasan život". Eho ovoga događaja sreće se i na samom početku romana kada Arsenije izlazi iz Kosančićevog venca posle 27 godina, krećući u posetu kući za koju je načuo da hoće da je ruše, a koju je zvao Simonida. Njegova sećanja neumoljivo su nadirala kada se našao u Pop-Lukinoj ulici, što se stilski izuzima iz konteksta i korespondira sa navedenim opisima i "opet je po ko zna koji put i ko zna koju cenu bio Dvadeset sedmi mart Četrdeset prve, opet sam žurio na Stefanovu licitaciju, i opet naišao na rulju."¹⁵⁷ I ovde su se ljudi sudarali "kao rđavo upućene bilijarske kugle ... pa se sa istom žustrinom upućivali onamo gde ih je slučajni sudar odbacivao. A i tamo ne bi stizali, kao da udaraju o žilave gumene strunjače i odande su bili divlje potiskivani, te su se ošamućeno vrteli u elastičnom kavezu sklopljenom od nevidljivih opruga (...) Čak ni izgrednici, koje je vulkanski pritisak matice prosto uterivao u moju ulicu kao u praznu cev, nisu po svemu sudeći bili zahvalni slučaju što ih je istisnuo iz bestijalnog mlina, čiji su ih žrvnji okretani vitlom mržnje gnječili, drobili i mleli, već su se vidovnjački slepo ponovo sunovraćali u nj, i utiskujući se u tekuće meso kao u plastičnu ilovaču stapali sa njim u ritualnom zanosu koji im je oduzimao vlast nad udovima..."¹⁵⁸

Arsenije ih je posmatrao kako "nadirahu kao da kipe iz nekog usijanog lonca nezadovoljstva i oćajanja. Učesnici

¹⁵⁶ Isto, str. 120.

¹⁵⁷ Isto, str. 67.

¹⁵⁸ Isto.

ovih demonskih kola stalno su se odmenjivali, bočni su trusovi raskidali njine jednostruke lance, čupali im karike i zamenjivali ih izdržljivijim i čvršćim, a one otkinute, pošto su izvesno vreme bile mrcvarene nailazećim redovima, kvačile bi se za druge niske...¹⁵⁹ "Pri tome sam neprekidno bio u opasnosti da me ta pihitijasta, proždrljiva masa, izbačenim rukavcem, nekom od svojih pokretljivih, u pobočne sokake prodirućih lažnih nožica, upije kao mlaz želatina kad klizi staklom te uz put i odasvud sakuplja prsle kapljice."¹⁶⁰ Ovde je, takođe, delatna stilizacija, koja u sebe uključuje poređenje i metafore u kojima je prisutno preplitanje živog i neživog, spajanje krajnje udaljenih i disparatnih pojmova, kao i jedna oksimoronska konstrukcija ("vidovnjački slepo").

Već je spomenuto da je Arsenije u masi izgubio svoj osnovni signum, simbol svog statusa i najvažnije sporedne stvari bez koje nije mogao – šešir, a način na koji je to doživeo pisac takođe groteskno, u poređenju, opisuje, spajajući oblasti predmetnog i životinjskog sveta: "... šešir je neko vreme poskakivao po ramenima kao preplašena siva ptica po stenjaru – bio je to nešto krući Borsalino sa lučnim obodom i širokom crnom pantljikom oko klobuka – kao siva ptica sa perjanom gušom, a zatim je iščezao."

Slično će pisac uporediti gubitak šešira i 3. juna 1968: "... i on je kao crna ćopava ptica elastično skakao po pesku. (...) Bez obzira, dakle, na istoriju koja se iznad mog šešira gradila zasad tek međusobnim premlaćivanjem, pratio sam ga još izvesno vreme, opirao se bogami, nije se tek tako dao, kao prestravljena vrana crneo se ovde-onde između nogu i oborenih tela, ali se pri tome ponašao kao živ stvor, kao da ima dušu koja njime upravlja, upinjao se da se izbavi iz nevolje."¹⁶¹

I sam način Arsenijeveg poimanja govori o njegovom "iščašenom i pomerenom" doživljaju stvari, što, na stilskom nivou, piscu omogućava da od njih modeluje simbole i predmete koji "pridobijaju neki sopstveni, opasan život". Šešir ima naročitu ulogu u demonstracijama 1968. godine,

¹⁵⁹ Isto, str. 68.

¹⁶⁰ Isto, str. 71.

¹⁶¹ Isto, str. 279-280.

a Pekić mu posebno mesto dodeljuje i u nekim drugim svojim delima.¹⁶²

Arsenijeva pažnja 27. marta rasplinjuje se na mnoge objekte oko njega, koje uspeva kako-tako da percipira, te je i natpis sa plakata "mogao čitati jedino otpozadi", a sa njega je "uporno i budalasto sricao jedne te iste reči: 'Eljob tar ogen tkap, eljob borg ogen bor!'"¹⁶³ Košmarna pozicija iz koje pokušava da se izvuče postaje napetija uzvikivanjem parola:

"'Bolje rat nego pakt, bolje grob nego rob!'

Bio sam bez šešira, i vrskaput mi je već skoro bio smaknut, trebalo je hitno nešto preduzeti, bezuslovno je trebalo nešto učiniti.

'Moje dame...'

'Rat grob rat grob!'

'Ja apelujem...'

'Grob rat grob rat!'

'Licitacija koju imam, odmah tu, nema ni...'

'Rat grob rat grob!'

'Nalazim da sve to zajedno, ipak...'

'Grobrat grobrat!'

'Ali gospođo, molim vas!...'

'Ratgrobgrobratratgrobgrobrat!...'"¹⁶⁴

Komičnost situacije ostvarena je jezičkim sredstvima, odnosno, jezičkim akustičkim sistemom, tako što je sa držaja iskaza (napisane i izgovorene parole) pažnja usmerena na spoljašnji oblik kojim je izražena i jeziku je tako

¹⁶² Grozničavost potrebe, koja Arsenija navodi da se oko svog šešira toliko zauzima i bori se, je, možebiti, nasleđe ostavljeno u amanet još iz mitskih vremena, kada se predak Simeon zvao Noemis i sa Argonautima tražio Zlatno runo. Posle spašavanja od kamenčine koja se obrušila na njegovu, pokrivenu šlemom, glavu, Noemis se "zarcēc da ni on ni iko njegov, niti ko od potomaka, nikad svetom hodati neće bez nečega na glavi, pa bio to bojni pancir – kalpak s perjanicom od konjske strune u pupku, mekana kapa slobodnog građanina, trgovca i zanatlije, raskošan naglavak uglednika, šiljata kapa istočnjačkih maga i mudraca, sveštenička bela kukuljica, a ako se baš nimalo srcēc, pameti i snalažljivosti ne bude imalo, krznena šubara čobanina ili sura aba božjaka." Borislav Pekić, *Argonautika (fantazmagorija)*, Beograd 1989, str. 362.

¹⁶³ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, str. 116.

¹⁶⁴ Isto, str. 117-118.

oduzet smisao. "U vezi sa ovim valja nam pomenuti pojavu koju bismo mogli nazvati *postupak fiziologizacije* iskaza: on se sastoji u tome što se iskaz pošiljaoca poruke prikazuje kao govor koji je lišen smisla i koji se sastoji samo iz neartikuliranih zvukova, rečca ili reči."¹⁶⁵ Komično je i to što Arsenije pokušava, ne shvatajući pravo stanje stvari, da ostvari kontakt i da promeni svoju situaciju na način neprimeren njenoj prirodi, odnosno, bezizlaznosti pozicije u kojoj se zatekao.

Grotesknom izrazu odgovara i gomilanje reči, u ovom slučaju i glagola kojima Arsenije opisuje svoj položaj: "Veoma nedostojna, usudio bih se reći, smešna situacija, da sve to istodobno nije bilo i tako žalosno, i da nisam bio violentno muvan, gruvan, udaran, greban, tegljen, razvlačen bez ikakvog poštovanja i obzira prema mom negativnom raspoloženju, u tom talasu o čijem sam zapenušanom jeziku visio kao ljuska koju treskaju o hridine."¹⁶⁶

Prateći izlaganje govornika koji je izronio iz mase i kojeg je bogalj plačnim glasom pozdravio, Arsenije u svom toku svesti, na sebi primeren način, komentariše pojedine rečenice i misli stvarajući tako komičan kontrast:

"Još 1935. godine počinje organizovani otpor..."

Tridesetpete sam imao Agatu i Hristinu, a bio sam u pregovorima i za Stefaniju, ali sam je uzeo tek Četrdesete...

'Vi pamтите drugovi, našu borbu i javne demonstracije oko petomajskih izbora! Zatim zbog građanskog rata u Španiji.'¹⁶⁷

Kontrast između njegovih asocijacija i fragmenata govora zasniva se na Arsenijevoj preokupaciji kućama i onim što je u vezi sa njima, te i spominjanje Španije, koja u kontekstu govora sadrži jasnu političku oznaku, u njemu izaziva pravu provalu eksplikacije određenog španskog arhitektonskog stila, izraženog stručnim terminima. Već je rečeno da je njegova strast za kućama i filozofija posedištva ishodište mnogih tragičnih i komičnih situacija, a ovde je upečatljivo prikazana Arsenijeva opsednutost Posedom. Ona

¹⁶⁵ Vladimir Prop, nav. delo, str. 113.

¹⁶⁶ Isto, str. 118.

¹⁶⁷ Borislav Pekić, nav. delo, str. 122.

će postati osnov njegovog tragičnog pada, malo kasnije kada Arsenije, ubacujući se u govor kojem prisustvuje, upada glasno sa rečenicom koja predstavlja jednu od bitnih teza njegovog stava o posedovanju i ekonomiji uopšte:

”Zahtijevamo da se ukine vlast kapitala nad ljudskim radom, da se izvrši agrarna reforma i zemlja na korišćenje preda onima koji je obrađuju, zahtijevamo da se podržave, u društveni posjed da pređu fabrike, željeznice i rudnici...”

’I banke, banke, svakojako i banke!’

(...)

Pa dobro, Arsenije, zar u tako kritičnom trenutku – zanemarimo čak i neprilične okolnosti od kojih si bio zadržavan nasred ulice – u odsudnom trenutku respektive činjenice da je prema tvom sopstvenom satu koga si svaki čas konsultovao sedam već bilo prošlo, i da ti je da pravovremeno stigneš na licitaciju ostao još nekoji minut, i to pod nepouzdanom pretpostavkom da će se posluženje odužiti podsticano Stefanovom lojalnom željom da i ti učestvuješ u nadmetanju oko Nike, zar ti je baš tada naspelo da interвениšeš?

Mrzeo sam banke, mrzeo bankarstvo i bankare, mrzeo sam čak i banknote, prezirao iz dna vlasničke duše sve što se smišljeno istavljalo između Poseda i Posednika, sve što je stvarno posedovanje pretvaralo u vlast nad praznim, šupljim i usukanim brojkama, u avetinjsku igru berzanskih simbola ...

Jedan Arsenije Njegovan, Potpredsednik Trgovačke komore, doajen prestolničkih kućevlasnika, nosilac svih redova građanskog ordena ’Svetog Save’, spušta se tako nisko da sa ruljom, uostalom sasvim nekompetentnom u pitanjima bankarstva, raspravlja o bankama, kao da je na sednici nekog konzorcijuma, a ne na kaldrmi Pop-Lukine ulice, i umesto da se, kad je već, recimo ponesen uzbuđenjem, izrekao ono glupo ’Banke, banke, svakojako i banke!’ osvesti i povuče, gledajući od sada samo kako bi se što pre izvukao iz sramnog položaja u koji je sopstvenom nepažnjom bio upao, nastavlja da viče:

’Za sve su krive čivutske banke!’¹⁶⁸

¹⁶⁸ Isto, str. 127-129.

Fatalna rečenica, kao ključna tačka njegovog sagrešenja, ujedno je i deo govora koji je glavni junak svojevremeno pripremao za Kolo srpskih sestara, a koji nikada nije održao. Progovara na ovom mestu još jedna Arsenijeva strast – strast ka govorništvu: "I ja sam bio dobar govornik, verovatno stoga što sam imao izoštrano čulo za stvarnost i znao u pravi čas da nađem reč koja bi joj najbolje pasovala ... ja sam bio taj koji je, premda po zvanju ne bejah dužan, govorio ispred poklonstvenih delegacija Komore, sastavljao adrese i peticije, otvarao poslovne jubileje, pa i na grobljima, ako je trebalo, besedio, ali uvek samo u granicama profesionalnih interesa i o temama koje su sa tim interesima korespondirale, razume se, sve do predavanja o bankama, bankarstvu i bankokratiji spremljenog za potrebe Kola srpskih sestara, a otada su moje usluge na polju besedništva već manje tražene..."¹⁶⁹

Neodržano predavanje ulučilo je svoju šansu na opštenarodnom mitingu, demonstracijama 27. marta, kada su ga ljudi iz "kola" frenetično i aklamativno podržali i "počeli sa svih strana obuhvatati rukama kao kožnim sajlama i, uprkos njegovom nesnalažljivom i prilično zadocnelom opiranju, podizati uvis, sve dok se nije našao posađen na nečijem ramenu kao u sedlu, sa rigidnim nogama oko nečijeg vrata, sa nesigurnim prstima upletenim u nečiju kosurinu, visoko iznad uspenušane mase,"¹⁷⁰ gde se, ne mareći za svoj izgled (premda je pomislio da će sa te visine ugledati svoj Borsalino šešir), licitaciju koja ga čeka i demonstrante, upustio u tumačenje pojava predratne ekonomije koje su dovele do propasti. Kontekst "bundžijskog raspoloženja" i nezadovoljstvo ekonomskom politikom naveli su, takođe, Arsenija da prihvati poziv i preuzme ulogu uličnog govornika.

Prizor koji pisac gradi postavljajući Arsenija na nečija ramena i govor koji drži predstavljaju klimaks grotesknog zbivanja među demonstrantima. Arsenije se masi obraća uvodnim pozdravom iz govora koji je pripremio za Kolo srpskih sestara ("Poštovana gospođo predsednikovice! Moje poštovane dame! Gospodo! (...) Uzimam reč da vam pre-

¹⁶⁹ Isto, str. 330-331.

¹⁷⁰ Isto, str. 130.

ma programu...¹⁷¹⁾, obrazlažući potom svoje mišljenje uz pomoć biblijskih metafora, ekonomskih izraza, abecedne nominacije mnogobrojnih imena stranih firmi i fabrika, teza o filozofiji posedovanja, bivajući u početku pozdravljan i podržavan, a zatim ismevan i šikaniran.

P. Pijanović u ovoj epizodi uočava komični aspekt koji dovodi u vezu sa komikom razlike (Prop) u slučaju kada postoji narušavanje normi društvenog socijalno-političkog karaktera. "Svaki kolektiv, ne samo tako veliki kao što je narod u celini, već i manji i mali kolektivi – stanovnici jednog grada, jednog mesta, jednog sela, čak učenici jednog razreda – imaju izvestan nepisani kodeks, koji obuhvata moralne, ali i prizemnije ideale, i koji svi i nehotice slede. Narušavanje ovog nepisanog kodeksa istovremeno znači i narušavanje nekih kolektivnih ideala ili norme življenja, to jest doživljava se kao nedostatak, a kada se on obnaži – po običaju – izaziva smeh."¹⁷²

Arsenijevo istupanje, mimo pravila njegovog građanskog i klasnog statusa, pred auditorijum koji prezire, narušava sistem normi kojim je njegov život standardizovan, u datom kontekstu (masovnih demonstracija) predstavlja nedostatak koji su demonstranti svojim nerazumevanjem, ismevanjem i vređanjem obnažili, što biva smešno. U kolopletu događaja taj smeh dobija gorki prizvuk, komično završava tragičnim – "provokator", kako ga je neko iz gomile nazvao, bačen je pod noge, pendrek i konjicu. Na ovom i sličnim mestima može se iščitati alogija, odnosno, glupost, "nesposobnost elementarnog pravilnog zapažanja, povezivanja uzroka i posledica"¹⁷³, koja postaje očigledna kada Arsenije na kraju svog govora traži šešir: "Ja sam ovde izgubio svoj Borsalino šešir sa crnom pantljikom, molim neka mi se najpre vrati moj šešir!

'Bem ti taj burzalino, 'bem ja tebi mater gospodsku, da ti 'bem!'"¹⁷⁴

¹⁷¹ Isto, str. 133.

¹⁷² Vladimir Prop, nav. delo, str. 55.

¹⁷³ Isto, str. 95.

¹⁷⁴ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, str. 138.

Psovke po Propu mogu biti vrlo koloritne, a ovde su u sklopu žargona koji Pekić kao izdašno sredstvo jezičke komike koristi u romanu. Komično se prepoznaje i u gestu posezanja za šešišom kao delom posebne odeće koja "ne izaziva smeh time što je neobična, već time što ta neobičnost, svojom nesvesnom predstavom o ranjivosti onoga što se odećom izražava, razotkriva neki nesklad."¹⁷⁵

Arsenijevo nerazumevanje zbivanja oko sebe, dok drži govor, pisac naglašava zluradom ironijom, kada navodi jednu grupu mladića da mu se smeje: "Sad je potrebno da budeš vrlo seriozan u prisećanju, Arsenije, događaji su najedared počeli da se mešaju kao da teže emulziji, kao da potanjaju u anonimnost opšteg utiska, iz koga bi se jasno izdvajalo samo tvoje oštro slovo. Tamo sa strane, možda na nekoliko metara od tebe, grupica mladića se glasno smejala.

Da, te junoške. Vedra lica. Izvanredno povoljan znamen."¹⁷⁶

U Arsenijevom istupanju, u njegovom držanju i govoru, u padu i tragičnom razrešenju paradoksalne situacije, komično nalazi svoj izvor u tome što je on predstavnik klase koja proživljava svoje poslednje dane na pozornici na kojoj se pojavljuju drugačiji pokreti i pogledi na svet, gde se svetla istorije prelamaju i pokazuju njeno drugo lice koje Arsenije ni tada, a ni kasnije nije prepoznao. Njegov arhaičan kitnjast jezik, razgranata barokna rečenica, poduprta stranim izrazima i francuskim jezikom, na kojem je Arsenije kao čovek sazreo i koji je u trenucima emotivne uzbuđenosti koristio, jasno ga izdvajaju iz mase ljudi koju Pekić jezički drugačije karakteriše. Arsenija prepoznaju kao izdajnik poretka protiv kojeg su ustali, što po Propu takođe može biti izvor komičnog: "U doba socijalnih prevrata komično može biti ono što je nepovratno otišlo u prošlost i ne odgovara novim normama, koje stvara pobednički društveni sistem ili poredak."¹⁷⁷

¹⁷⁵ Vladimir Prop, nav. delo, str. 58.

¹⁷⁶ Borislav Pekić, nav. delo, str. 135.

¹⁷⁷ Vladimir Prop, nav. delo, str. 55. Ovaj navod naročito se može primeniti na događaj koji spada u sinhronu vremensku ravan romana, demonstracije održane 3. juna 1968.

Radivoje Mikić je, takođe, uočio disparatnost: "Posebno je bilo nemoguće da polemičke aluzije, jedna u suštini građanska frazeologija, nađu put do ljudi koji su bili ogorčeni političkim trenutkom i socijalnim stanjem. Zbog toga je uočljivo da se nikako ne poklapaju Arsenijev govor i demonstrantske upadice i komentari, jer je sasvim očigledno da su u pitanju dva radikalno različita pogleda."¹⁷⁸

Nalazimo ovde i ono što Prop naziva izrugivanjem namere: "Komika ... sa izvesnom dozom zluradosti, rezultira u slučaju kada se čovek umesto jednostavnim malim pobudama i stremljenjima iz svakodnevnog života rukovodi svojim egoizmom; neuspeh kao rezultat spoljašnjih okolnosti u ovim slučajevima otkriva ništavnost nastojanja, čovekovu duhovnu ograničenost i ima karakter zaslužene kazne.

(...)

Izrugivanje namere mogu prouzrokovati i čisto unutrašnji razlozi. Tačnije – unutrašnji razlozi čine osnovu, a spoljašnji služe kao arena ili povod da se oni ispolje."¹⁷⁹

Arsenijeva ljubav prema kući koju je nazvao Nike, čitav motivacioni sklop da dela i misli onako kako to čini, naročito govornički nastup u kojem obelodanjuje filozofiju Posedništva, njegova sitničarska infantilna potreba da nađe šešir Borsalino u trenutku kada ne shvata da i glavu može da izgubi, jesu oni sebični porivi koje Pekić ismeva i zbog čega ga kažnjava, ukazujući na ništavnost njegovih napora pred neumitnošću sudbine i na njegovu indolenciju prema stvarnosti i svetu koji ga okružuje.

Traumatičan događaj, tragični rasplet govorničke epizode i učešća na demonstracijama posebno je opisan. Ono što je Arsenije poslednje čuo bio je galimatijas raznih parola i povika: "Živela kompartija! Dole boljševici! Hej, Sloveni! Savez sa Rusijom! Jebala vas Rusija! Dole krvava buržoazija! Udri komunce! Moskva-Beograd! Moskva-Beograd! Crveni gadovi! Bože, pravde! Građani! Drugovi! Marvo! Mi smo delegacija iz Mačve! Smrt provokatorima! Živeo mladi kralj! Dole batinaši! Braćo, ne dajte! Spremite

¹⁷⁸ Radivoje Mikić, *Romani Borislava Pekića ili kako upokojiti prošlost*, u: B. Pekić, *Hodočušće Arsenija Njegovana*, Beograd 1981, str. 333.

¹⁷⁹ Vladimir Prop, nav. delo, str 84-85.

se, spremte četnici! Demokratske slobode za ...auh! Majku vam banditsku! Agenti! Agenti! Dole Hitler! Dole Staljin! Živela Internacionala! Vojska sa narodom! Sve je to sranje! Udri izdajnike! Vi ste izdajnici! Dole grobari Jugoslavije! Za mnom ko je Srbin! Ustajte nesretni na svetu! Moskvske ližisahane! Njega, njega!... koje mori glad! Izvališe mi oko, kurve! Žandari, žandari! Evo je konjica!...”¹⁸⁰

Na samom početku romana, kada na njega u fragmentima navaljuje sećanje na 27. mart, Arsenije primećuje da je među parolama koje su demonstranti uzvikivali bilo razmetljivih osećanja kojima se ”više ispoljavao nacionalni, slavjanski, kosovski, solunski duh nego prevratnička premisao, ali među protestima, a pogotovo među zahtevima, behu i takvi koji su me svojim boljševičkim radikalizmom pravce vraćali u Voronjež i na onu makabresknu železničku postaju Solovkino.”¹⁸¹ Iz nagomilanih parola vidi se mnoštvo, sastavljeno od brojnih glasova različite provenijencije, u kojem je nešto kasnije Arsenije našao izvesna neslaganja: ”...slavio se takođe nekakav Mihailović, pešadijski oficir đeneralštabnog smera ... koji se na čelu seljaka dobrovoljaca tukao sa komunističkom fukarom što je na raskrsnici Kosmajске i Pop-Lukine izvršila nada mnomo ono infamno nasilje, premda, ruku na srce, ako se opomenem čemu se sve tom prilikom klicalo, nisam siguran nisu li me napali i jedni i drugi, nije li, naime, između njih već tamo na ulici planuo obračun nastavljen kasnije po šumama i gudurama,...”¹⁸²

Različitost glasova uočljiva u nagomilanim uzvicima i psovkama, svojom akumulativnošću odgovara zahtevima grotesknog stila, a naročito onog koji je M. Bahtin deklarirao kao groteskni realizam u romanu *Gargantua i Pantagruel* Fransoe Rablea. ”Duga nabranja imena, naziva ili nagomilavanje glagola, epiteta, nabranja koja ponekad zauzimaju po nekoliko stranica, bila su uobičajena u književnosti XV i XVI veka. Njih je neizmerno mnogo i kod Rablea; (...) Ali, naravno, između pojedinih nabranja postoje bitne

¹⁸⁰ Borislav Pekić, nav delo, str. 138.

¹⁸¹ Isto, str. 69.

¹⁸² Isto, str. 197-198.

razlike i one služe različitim umetničkim ciljevima.”¹⁸³ Može se sceni sa izvikivanjem ”parola” u Pop-Lukinoj ulici naći paralela u epizodi kod Rablea, kada Gargantua, koji je došao u Pariz, poliva mokraćom dosadnu gomilu oko sebe. Samu gomilu Rable ne slika, ali navodi sve one kletve i psovke kojima je obasula Garagantuu i mi čujemo njen društveni sastav.¹⁸⁴ Pristalice kralja i monarhije, komunista, boljševika i Rusije, kao i njihovi protivnici, u svom šarolikom sastavu, iz različitih krajeva zemlje, prisutni su na demonstracijama. Parole i uzvici ovde takođe oslikavaju izvesnu društvenu šarolikost i politička opredeljenja.

Neslavno Arsenijevo finale na demonstracijama Pekić je grotesknom stilizacijom predstavio: ”...pete su gacale unakoko kao da muljaju grožđe u kaci, dizale su se i spuštale brzinom i ujednačenošću pneumatičnih čekića...”¹⁸⁵

Žandarmi su ga kasnije ”izvadili iz slivnika, sa opraštanjem, onamo na okuci, gde odvodni kanal nečistoću zanosu u Kosmajsku, ali da ne umeju da kažu kako je među govna dospelo...”¹⁸⁶, što po Bahtinu odgovara snižavanju na materijalno-telesni plan.

Dijagnoza koju su Arseniju potom postavili podseća na anatomizaciju tela kod Rablea: ”U dijagnozi koju čuvam među dokumentima piše: Fractura tibiae et fibulae dextre, Fractura costarum II lat. sin et III, IV lat. dex., Contusio cerebri et Haematoma faciae et corporis, što je upućenima poveravalo sramnu činjenicu da su mi prebije-

¹⁸³ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978, str. 192-193. Pekić se u svom romanu služi raznoraznim nabranjima, neka su već spomenuta, a među najkarakterističnijima izdvajam: neformalan popis knjiga o arhitekturi i problematici građenja i stanovanja, gde je navedeno, sa ili bez prevoda naslova i/ili komentara, 38 naslova od ukupno 627, zatim, nabranjanje čuvenih građevina – remek dela arhitekture, katalog čuvenih srpskih arhitekata, a i samo testamentarno taksativno popisivanje zaostavštine (kuća), koje se stilom i grafičkim izgledom izdvaja od ostalog teksta, ima funkciju kataloga i nabranjanja slično navedenim. Sve to spada u sumu velikog inventara sveta od kojeg se Arsenije oprašta. Sasvim je drugačije namene gomilanje epiteta, naziva stranih firmi u govoru koji Arsenije drži pred masom ili parola koje se čuju na demonstracijama.

¹⁸⁴ Vidi: Isto, str. 206-207.

¹⁸⁵ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, str. 172.

¹⁸⁶ Isto, str. 172-173.

ne obe kosti desne potkolenice, skrckana tri rebra, drugo na levoj, a treće i četvrto na desnoj poli grudnog koša, da sam pretpeo potres mozga (čije će se posledice ispoljiti u privremenoj oduzetosti desnog obraza), i da sam, najzad, sav bio našaran masnicama i podlivima, pečatima bubotaka koje sam primio tokom incidenta, i koje su svojim ružnim izgledom doprinosile opštem utisku da je sa mnom, tamo na ulici odakle sam dobrotom policije bio donešen, okrutno – šta velim? – varvarski postupljeno.”¹⁸⁷

Odlike narodno-prazničnih slika sa ulica i trgova koje je Bahtin uvrstio u slikovni sistem grotesknog realizma u Rableovom romanu, nalazimo i kod Pekića. Pored psovki, uličnog uzvikivanja, anatomskog fantaziranja, anatomiziranja, slika spojenih tela¹⁸⁸ i raščlanjenog tela, snižavanja na materijalno-telesni plan, još jedna analogija i poređenje sa Rableom, u duhu tumačenja koja pruža Bahtin, može uveriti da Arsenijeva zgoda na demonstracijama ima arheptipko obeležje karnevala i karnevalskog doživljaja sveta. Bahtin navodi De Bašeovo premlaćivanje ujdurmaša na svadbi gde je familijarno tapkanje i pljeskanje zamenjeno batinama. Ujdurmaše čini jedan kontrastni, karnevalski par, a obred fiktivne radnje započinje smehovnom radnjom.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Isto, str. 173.

¹⁸⁸ Sliku kolektivnog tela Pekić koristi u jednom ironijskom ključu, primenjujući ga na masu u kojoj se rastače svaka individualnost i gde progovara isključivo destruktivnost, i kojoj stoga pripisuje osobine životinjskog i mehaničkog tj. predmetnog sveta: "Kao da je sve razdvojene moći njihovih dotad samostalnih tela sabralo jedno sveprožimajuće nadtelo ili svetelo koje, oslobođeno pojedinačnih obzira i uestezanja, u njihovo rasteće ime ništi i razara." Isto, str. 68.

¹⁸⁹ Bahtin u premlaćivanju ujdurmaša vidi realno značenje, tj. nameru da se zelenaši sasvim odviknu od snevanja protiv De Bašea, ali i simbolično značenje udaraca koji imaju ambivalentan smisao: istovremeno usmrćuju (u najgorem slučaju) i daruju nov život, okončavaju ono što je staro i počinju ono što je novo. Ujdurmaši su predstavnici staroga prava, pravde i staroga sveta, vezuju se za sve što je na izmaku, a nerazdvojni su i od onog novog što se rađa iz onoga što je staro. Deo su ambivalentnog sveta koji umire i istovremeno se rađa, ali naginju ka njegovom negativnom, smrtnom polu. Zato ih zasipaju ambivalentni, svadbjeni, rodilački udarci, praćeni zvukovima doboša i zveckotom gozbenih pehara. Ujdurmaše tuku kao kraljeve. Karnevalsko obeležje imaju kod Rablea svi prizori batinanja i tuča, oni su praćeni pohvalama i pogrđama, ruganjem, smehom, gozbenim sli-

Bahtin epizodu tumači kao tradicionalnu karnevalsku sliku svrgnuća, a analogno ovoj slici nameće se sličan scenario koji imamo ne na trgu već u Pop-Lukinoj ulici, gde Arsenija pozdravlja i uzdižu (na mesto govornika), zatim upućuju pogrde i psovke, dok je smeh junoša, koji Arsenije tumači kao povoljan predznak, predstavljao uvod u svrgnuće i batinjanje. Kako je Arsenije predstavnik one klase, a time i pogleda na svet, koji nestaju sa istorijske scene, i ovo arhetipsko uobličjenje odgovara Pekićevoj nameri svrgavanja i, konačno, uništenju mita o posedovanju i predratnoj građanskoj klasi. Karnevalizacija ovog dela romana poručuje da su smene večite, a samim tim, na isključivo literaran način, podvlači se teza o večnom vraćanju istorije.

Novom vremenu ne daje se puno prostora u Pekićevom romanu, ali Arsenije preživljava, vaskrsava tek nakon 27 godina kada, po izlasku iz kuće, nailazi na opasnost da ga opet neko istuče, sada jedna starija žena – gospođa Martinović (Rableovog kralja Anarha u drugoj knjizi ruži i tuče stara i džangrizava žena – ovde je takođe očuvana karnevalska slika svrgnuća), a odmah potom upada među demonstrante, opet dobija udarce, mnogo slabije ovog puta, ali ih i sam deli, što već ima sasvim drugačije značenje.

Još jedan arhetipski obrazac Pekić uspostavlja gradeći scene sa demonstracijom 27. marta, opisujući i degradirajući njene učesnike kao i samog Arsenija Njegovana. U procesu animalizacije, kojoj je masa podložna, bilo je moguće prizvati i porodičnog pretka, odnosno, Pekić je zazvao duhove genosa, Noemisa, i još dalje, mitskog konja Ariona. Nekoliko puta je jahanje i uzjahivanje bilo prisutno u Pop-Lukinoj. Najpre je Arsenije bio uzjahan: "a na leđa mi se ispelo nešto zamašno, obuhvativši mi glavu čupavim, mokrim rukavima!",¹⁹⁰ potom je primetio da je govornik, "jašući glave kao meka kožom presvučena sedla, u zanosu širio ruke",¹⁹¹ da bi se na kraju Arsenije "našao posađen na nečijem rame-

kama, anatomizujućim nabranjima delova tela, što je sve zagnjureneno u "veselo vreme". Vidi: Mihail Bahtin, nav. delo, str. 213-227.

¹⁹⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 119.

¹⁹¹ Isto, str. 123.

nu kao u sedlu, sa rigidnim nogama oko nečijeg vrata, sa nesigurnim prstima upletenim u nečiju kosurinu”.¹⁹²

Slučaj Martinović

Krećući na hodočašće, nameravao je da vidi i kuću zbog koje je toliko stradao i koju nije stigao da poseduje, što sebi, posle uviđaja nad ruševinama preostalih od "ljubljene" Nike, pripisuje u veliki greh, jer je tako stradalo pravo remek-delo građevinarstva, a na lepotu je Arsenije puno polagao. Naš kućebrižnik je, ipak, smatrao svojom odgovornošću da se raspita za uslove udesa koji je zadesio Nike i, znajući da je ona onoga kobnog dana prodata gosp. Jovanu Martinoviću, uputio se njemu. Izgled Martinovićeve kuće, njena trošnost i ruiniranost, a i ulaz u nju, potvrdili su Njegovanovo ubeđenje da je gosp. Martinović, učestvujući u berzanskim spekulacijama, doživeo krah. "Ne treba, međutim, nipošto pomisliti da sam kao profeta, čija su se zloslutna priviđenja obistinila, bio ponosan na svoju jasnovidost, da sam bio kadar da uživam u inače zasluženju veletrgovčevnoj nevolji, nevolji koju će dalji tok ove posete, avaj, ne samo potvrditi, nego joj i čudovišne razmere dati. Neka one posluže umesto izvinjenja za meni nesvojstvenu nesnalažljivost, sa kojom ću vizitu opisati."¹⁹³

I ovaj uvod u službi je oštre Pekićeve ironije kojom razotkriva nesklad u stvarnosnim nivoima – one stvarnosti u kojoj i dalje živi Arsenije, predratni kućevlasnik i stvarnosti koja ga je zadesila na putu do Simonide, odnosno, Nike, pa i dalje, do grotesknih događaja 1968. godine.

Martinovićeve ne zatiče same u kući: oni žive u jednoj sobi "nalik zbegu", koja ima "nekrotičan miris bede", dok u drugom delu živi čudnovat sustanar, "karnevalsko stvo-

¹⁹² Isto, str. 130. Pekić je u jednom intervjuu rekao da je pretvaranje čoveka u životinju posledica potrebe za obogatvorenjem. Mnogi njegovi junaci težili su da prekorače ljudska ograničenja, ne prepoznajući njihovu svrhu i ne prihvatajući njihove posledice. "Zver" je nusproizvod promašenog božanstva. Stvar, međutim, nije u tome da postanemo nešto drugo, nego da otkrijemo – šta smo." Borislav Pekić, *Vreme reči*, Beograd 1993.

¹⁹³ Borislav Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, str. 153.

renje”, zapravo njihov podstanar. Susret sa gospođom Martinović pojačava nesklad između stvarnosnih planova:

– Kako da se ne sećam. Gospodin je pukovnik?

– To vi imate na umu mog brata – đenerala, a ja se bavim uglavnom kućama, milostiva gospođo.

– Tako? – rekla je podozrivo. Bio sam se prevario. Pamćenje joj ipak nije bilo onako krepko kao što sam u prvi par zaključio. Pored toga, svejednako je, s nekom potištenom, gotovo potresnom koncentracijom, pratila moje reči i pokrete, mada ovih poslednjih jedva i da beše, uz svu skučenost prostora u kome je razgovor vođen.

– Da vi niste iz OZNE?

– Ama ne!

– Hoću reći, iz UDBE?

– Ne pripadam ni jednoj firmi, niti Društvu sa ograničenim jemstvom, gospođo. Bavim se kućama na jedan, ako tako mogu da kažem, naročit način, za svoj račun, iz strasti tako reći ...

– Nemamo mi više kuća, gospodine.

– Pa, da, razumem ... Špekulacije. Uloženo na skok pri padu, na pad pre skoka ... Ukratko...

Na to je gospođa Martinović, sa usplahirenošću koja je bila u nesrazmeri sa svrhom svojih uteha, izjavila kako ona o svim tim špekulacijama – rekla je zapravo us.... mučkama – pojma o pojmu nije imala, da je njen muž nije upućivao u svoje us.... poslove, da je o njima doznala tek na sudu (koji je, uostalom, to izričito naglašava, bio u svemu regularan), i da ništa više nema da doda onome što je već ranije tim povodom izgovorila pod zakletvom.

– A ne jednom sam mu govorila da se kani toga!

– I ja sam mu govorio, gospođo.¹⁹⁴

Gospođa Martinović uputila je Arsenija na svog muža, koji je poluparalizovan ležao iza paravana, a Arsenija dočeka kao jedva izgovorenom rečenicom: ”Ja sam svoje odležao.” Igra reči stvara paradoks, jer rečenicu izgovora neko ko je primoran da leži zauvek, a da Arsenije pravo značenje te rečenice ne razume. Smatrajući to znakom malodušnosti i klonuća volje nastalog zdravstvenim stanjem, Arsenije se

¹⁹⁴ Isto, str. 157-158.

upustio u nadugačko razmatranje mogućeg izlječenja, ta slično je i sam prošao, nagoveštavajući mu oporavak ukoliko se odupre apatiji. Iako je Martinović uporno ponavljao rečenicu, nije uspeo da zaustavi Arsenijev monolog i spreči ga u nameri da ga odobrovolji, ali i da sazna, iscrpno objasnivši predmet svoje posete, šta se desilo sa Nike. No tada gospođa Martinović stupa u dejstvo:

”Naime gospođa Martinović, koju sam do tada smatrao trezvenom osobom, naročito ako se ima u vidu muževljev bankrot, ta gospođa Martinović za koju sam, ništa mi nije protivurečilo, verovao da svojim srčanim realizmom čini poslednji preostali teg ravnoteže prema beznadežnoj, ’već svojeodležanoj’ sudbini porodice, dok sam bio zaokupljen razgovorom, neopaženo mi se prišunjala iza leđa, i iz sve snage opaučila po ionako razdešenoj stolici na kojoj sam sedeo te sam se ujedared našao na patosu, jeste, na pod se strovalio, umalo ne oborivši paravan preko bolesnika. Dok sam se pridizao, za svoju dob dosta čilo, domaćica je grubo razvejala moje obzirno ubeđenje da je do akcidenta došlo nehotično, jer se bila nadamnom previla u nameri da me obori čim se ponovo budem uspravio:

– Krivo vam je, je l’? Žalite nas, je l’? A ovamo bi još? Nikada dosta ’alama nezasitnim. Sve bi da nam pouzimate, novac, imanje, dušu! Ali šipak! – ovde ga je, zamislite, in vivo demonstrirala. – Ništa više nema za oduzimanje i deobu. Sve ste nam već pokupili. I decu ste mi u emigrante oterali. Sad oduzimajte jedni od drugih, propaliteti belosvetski! Pljaččajte malo jedni druge!

– Oh, mon Dieu! Ta priberite se, Madame, za boga milog!

– Kakva madam, majku li vam vašu otimačku! Madam u cicanoj haljini, madam koja jede s’ méne na uštap, madam koja us... samcima pere us... gaće! Aramije! Palikuće! Lopuže! Nekrsti!

– Mais voyons, Madame! Permettez moi de me justifier ...Il s’agit ici d’une erreur fatale!

– Ubice! Bezbožnici!

– Moi, je ne comprends rien, parole d’honneur...Je suis un homme d’une grande renommée.

– KONJOKRADICE!

– Pardon, pardon! Vous avez eu la bonté de vous rap-
peler moi...Arsenije Kirila Njegovan, rentier de la rue Ko-
sančićev venac, numéro dix-sept!”¹⁹⁵

Komičnost je ovde izazvana ponavljanjem batina koji-
ma je Arsenije ovoga puta umakao, kao i kontrastom izme-
đu agresivnog ponašanja i rečnika gđe Martinović i Arseni-
jevog kurtoaznog odstupanja na francuskom jeziku. Bizarna
scena nerazumevanja i pogrešnog prepoznavanja pripadnika
sada izjednačenih socijalnih statusa komično je intonirana
Martinovićkinim vrlo neposrednim ”ekonomičnim” izrazi-
ma i psovka, a efektno je intonirana kada ga ona nazove
konjokradicom. Poenta ovog kalambura je u prethodnoj
piščevoj napomeni, u kojoj, pri Arsenijevom ulasku u kuću,
objašnjava njeno poreklo (”...ali do sada nisam imao razlo-
ga spomenuti da je njen otac, gospodin Jovan, alias Joška,
odgajivač konja, po zlobnicima, džambas iz Bačke Palanke
– džambas kažem, a ne konjokradica...”¹⁹⁶).

Na kraju mu ipak daje odgovor kako je nastradala Nike:

”– A onu kuću, koja vam je za oko zapala, niste krvo-
pije, ni mogli da uzmete! Crnci su je srušili, hvala milosrd-
nom Bogu, do fundamentuma je spravili.”¹⁹⁷

”Crnci” su zamena za saveznike, Amerikance, i bom-
bardovanje koje je zadesilo Beograd 1944. godine. Pored
već prepoznatih jezičkih sredstava komike, kao što su žar-
gon i psovke, i kalambur Pekić vešto koristi. ”Kalambur ili
igra reči, nastaje u slučaju kada jedan sabesednik shvata
reč u njenom širem ili opštem smislu, a drugi to opšte znače-
nje supstituiše užim ili bukvalnim”.¹⁹⁸ U prvom slučaju sa
kalamburom je spregnuta ironija, jer pisac objašnjenjem
skorojevičkog statusa Martinovićevih posredno ukazuje na
nepošten način sticanja njihovog imetka (”džambas Joška”),
a izrečenu optužbu ovoga puta otvoreno upućuje gđa Mar-

¹⁹⁵ Isto, str. 164-165. (prevod sa francuskog: ”– Ali gospodo! Dozvolite mi
da se opravdam... Radi se ovde o fatalnoj grešci. – Ja ne razumem ništa,
časna reč... Ja sam čovek velikog renomea. – Pardon, pardon! Vi biste bili
tako dobri da se setite mene... Arsenija Kirila Njegovan, stanar iz ulice
Kosančićev venac broj 17.”)

¹⁹⁶ Isto, str. 155.

¹⁹⁷ Isto, str. 166.

¹⁹⁸ V. Prop, nav. delo, str. 107.

tinović, u momentu kada kontekst njenog nastanka više ne egzistira.

Groteskni san

Stranice na kojima Arsenije sastavlja "rasturene parčadi košmara" ubedljive su kao ilustracija grotesknog slikanja, pri čemu se ovde uspostavlja onaj vid grotesknog gde komično nije prisutno: "komičan elemenat ne može nedostajati iz groteske, ali ima slučajeva kad on nipošto nije imanentan objektu, tek disharmoničnost, stupanj deformisanosti daje taj prizvuk."¹⁹⁹

Boravak u masi, demonstranti, sećanje na Solovkino, učesnici licitacije – svi ovi elementi slili su se u groteskni košmar koji je u psihološkoj ravni trebalo da predstavlja kompenzaciju Arsenijeve želje da prisustvuje licitaciji povodom prodaje Nike, na koju, kako dobro znamo, nije uspeo da stigne.

"A i kada je dolazilo do promene, u novoj sredini uvek bi zaostalo nešto od prethodne, kao da su scenski radnici, u žurbi između činova, zaboravljali da uklone sve predmete isluženog enterijera: preko čitavog istočnog zida Nikinog predvorja, od ivice bordure do poda, bila je krvavim pismenima ispisana krilatica: 'Bolje rat nego pakt! Bolje grob nego rob!', pred tesnacom Kosmajske, postamentom uglavljena u četvorostrani slivnik, stajala je Mojsijeva rogata glava sa prokrijumčarenim mojim crtama lica, kuće iz ove ulice, međutim behu uvučene u crni front voronjeških čatrlja i izmešane sa njima, i još mnogo štošta beše ispreturano, mada sam obično znao gde se kada nalazim. Nešto se ipak nije preobražavalo. Glavni licitator uvek je bio onaj invalid, samo mu je u ručni zglob, umesto kuke slične kapskoj vešalici, bila učvršćena češljasta glava grabulje kojom je udarao po licitatorskom banku smeštenom čas u holu, čas nasred ulice, koja se, opet, sad pružala kroz Voronjež, sad kroz Beograd. Iznad jednorukog Stefanovog zastupnika beše razapeta crvena zastava sa zadivljujućom sklonošću da se preobliči u brokatne Nikine zavese, i obratno naravno,

¹⁹⁹ G. R. Tamarin, nav. delo, str. 79.

bez obzira da li se licitacija odvijala na parketu, kaldrmi, ili u blatu. Među licitantima sam prepoznao grlate učesnike martovske manifestacije, ruske trgovce u bundama, kaftanima i kabanicama, i mnoge prestoničke kućevlasnike sa kojima sam poslovaao. Bili su prilično stešnjeni te su prilikom nadmetanja jedva uspevali ruke da dignu. Samo nadmetanje, međutim, beše nekako zbrkano, kanda groznicom dezorganizovano. Sećam se da su Rusi nastupali zajedno, zbijeni u čupavu grupu na kolenima, skandirali bi cifre umesto da ih svako za sebe izvikuje. Svoje ponude N. N. saopštavao jašući nečija povijena ramena. Ni tada nije napuštao pozu sveca koji blagosilja. Žandarmi su, ako se ne varam, u vazduh pucali, a ja sam te hice primao kao brojke koje su penjale Nikinu vrednost i bile uperene protiv mog duševnog prava na kuću. Stefan, koji je odnekud i sam učestvovao u licitaciji (kao da se bio pokajao što je kuću uopšte izložio prodaji), neprestano je vikao: 'Mogu ako zatreba telefonirati na Guberevac!', i svaki takav besmisleni usklik bogalj je, začudo, udarcem grabulje o pult označavao kao novi skok Nikine cene – mada ne beše sasvim jasno šta se ovde prodaje, izgledalo je, naime, da samo ja kupujem Nike, a da svi ostali imaju nešto drugo na umu. A najopasniji konkurent mi je bila Hristina. Održavao se skup pod sumračnim nebom ili reljefnom Nikinom tavanicom, svejedno, Hristina je iznad nas letela u prugastom balonu, i nagnuta preko ivice korpe, kao vreća peska pripremljena za izbacivanje, rasipala letke na kojima su, po uzusima ofertalnih licitacija, bile ispisane njene ponude u brojevima.

Što se tiče moje uloge, ona je bila nekako prećutna, u stvari muku sam mučio da cifru doviknem. Bio sam u samrtnom strahu da ću zakasniti, da cifru na vreme neću izgovoriti, te da će Nike pripasti kome drugom, i mada, doista, nijednom u toku bunila nisam uspeo da je objavim glas mi je jednostavno bio otkazao, a pretučena se ruka u nemoćnim talasima dizala da nikad ne dospe do propisane visine – jednoruki licitator je tolerisao moju opčinjenost, a ni ostali se takmičari nisu bunili, kao da su i oni bili svesni ponuda koje sam tek zamišljao. Pa ipak strepeo sam da im ova ne-uočajena dobrostivost ne dojadi, te da me pozivajući se na Zakon, jednostavno ne diskvalifikuju. U međuvremenu,

zapravo tokom čitave dražbe, svraćali bi među nas nekakvi naoružani ljudi, i mlateći ih tojagama, odvlačili licitante u sporedne ulice ili nusprostorije kuće, već prema tome gde smo stajali. Licitanti bi se kasnije odnekud opet pojavljivali, zaticao bih odvedene na mestu na koje je trgovački skup čudima bunila bivao preseljen.”²⁰⁰

San je, takođe, čest motiv groteske, a sama groteska je svojom strukturom, mehanizmima i psihogenezom bliska snovima.²⁰¹ Arsenijevo groteskno bitisanje, tragični događaji prevedeni na jezik sna izgubili su komično, ali su zadržali druge osobenosti groteske: alogičnost, monstroznost, sažimanje disparatnih motiva, preterivanje, omogućavanje nemogućeg i srodnost sa nadrealističkom konstrukcijom. Pri svemu tome Pekić je sledio i mehanizme snova kao što je, na primer, sažimanje likova (sifražetkinja nosi ime Hristine, rođake čiju biografiju ispostavlja Arsenije u procesu samoanalize, njen profil predstavlja pravo oličenje prvobitnih feministkinja, premda u Arsenijevoj interpretaciji dobija obris karikature). Tragični događaji – umlaćivanje trgovaca u Voronježu 1919. godine i linč nad Arsenijem sjedinili su se u snu, pri čemu je tragično preraslo u groteskno i tako je opet postignuta funkcija antipatetičnosti i depatetizacije.²⁰²

Konstantinova sahrana

Ironičan je Pekić i prema Arsenijevom pokušaju da se opravda pred Njegovanima na Konstantinovom pogrebu – zajedljive ironično-sarkastične Fedorove optužbe da je Arsenijeva pohlepa glavni krivac za Konstantinovu smrt završavaju se guranjem i gušanjem i razrešavaju grotesknim prizorom pojavljivanja Konstantinovog leša iz sanduka sa kojeg je, usled pometnje, spao poklopac, ”te je iz ljubičastog satenskog ležaja, bože me prosti, kao pajac iz mađioničarske kutije, sve do pojasa u zarozanom pokrovu, iskočilo nabreklo Konstantinovo telo, kao da ispruženom, u

²⁰⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 175-177.

²⁰¹ G. R. Tamarin, nav. delo, str. 108-109.

²⁰² Isto, str. 80-81.

rukavicu crnu uvučenom šakom, između skvašenih venaca i traka, još jedared želi da dodirne zemlju kojom se toliko bavilo pre nego joj za svakad bude prepušteno.”²¹³

Paralelizam ponavljanja određenih prizora, kao što je slučaj sa epizodom na groblju, ima svoju bitnu motivacijsku i kompozicionu ulogu tokom gradnje romana. Konstantinov pogreb spomenuće Pekić još na početku ispovesti, kada Arsenije, pred polazak na poslednje hodočašće, u svom ormanu nalazi jedino preostalo odelo koje je nosio samo na sahranama,²¹⁴ što ga asocijativnim putem navede na razmišljanje o poslednjoj, Konstantinovoj sahrani. Scena na pogrebu se u nizu ponavljanja zapravo razmotava do svog razrešenja, do grotesknog krešenda, koje je svoj izraz uobličilo u slici oživljenog mrtvaca, zapravo marionete, tog čestog motiva groteske. U ovom slučaju narušen je patos smrti i postignuta antipatetičnost kao izrazito svojstvo grotesknog.

²¹³ Borislav Pekić, nav. delo, str. 325.

²¹⁴ Ovdje Pekić Arseniju ostavlja jedino sedamnaesto odelo, lišavajući ga preostalih česnaest koje je ovaj očekivao da će zateći. (Isto, str. 42) Zajedno sa prethodnom asocijacijom na obešena tela, naročito na petoricu prikačenih na jednu omču na dresini koja se utvarno klati romanom još od Solovkina, čini ovu epizodu onim mestom koje je Pekić nazvao *nagoveštajem*: "Nepoznate unutrašnje veze spajaju datume naših proticanja, duboko ispod logičkog privida plete se mreža što spaja razna doba, mreža čiji će nam kraj za uvek ostati nepoznat. Tu i tamo prodre u naše dimenzije neki nagoveštaj i to je sve. A on se može naći samo u časovima u kojima čovek, pa prema tome i njegova književna projekcija, prolaze kroz naročita iskušavanja, isto onako kao što zazivanje duhova nije moguće bez stanja transa." (*Iskustvo romansijera, Razgovor s Borislavom Pekićem*, Savremeni, br. 25, Beograd 1979, str. 85) Koincidiranje 17. odelja za sahrane sa brojem 17 koji nosi kuća u kojoj Arsenije provodi vek na Kosančićevom vencu, kao i grobljanska parcela gde je sahranjen njegov brat Đordije i gde se nalazi porodična kosturnica, pregnantno, na simboličan način ukazuje na slutnju skorog Arsenijevog kraja. Zlokobnost broja 17 (uloga brojeva kod Pekića, čini mi se, uopšte nije proizvoljna) može se potkrepiti verovanjem iz starog Rima "jer su slova koja ga tvore (XVII) promjenom redoslijeda ista ona u riječi VIXI, živio sam." (*Rečnik simbola*, Zagreb 1987, str. 590) U romanu *Kako upokojiti vampira* pobijeno je sedamnaestoro ljudi sa spiska Adama Trpkovića, a u 1999 Arno Anderson 6. jula 1999. čeka 17.30 kako bi aktivirao bombu koja bi, po peti put, uništila svet.

3. jun 1968.

Glavni junak pri kraju svog hodočašća prelazi Savu, upućuje se naselju preko mosta, gradeći u sebi viziju novog naselja prilagođenog novim standardima gradnje protiv kojih je ranije bio sasvim negativno raspoložen. Iz takvog raspoloženja trglo ga je komešanje, nekakvo "egzaltirano kretanje" mase i misleći da je u pitanju požar koji je pored "tihog razaračkog rada zakupaca i bombardovanja bio najljuciji i najpodmukliji neprijatelj"²⁰⁵ njegovih kuća, zaustavio je jednog prolaznika sa obešenim fotografskim aparatom oko vrata. Ova scena uvod je u ono što se desilo 3. juna 1968. godine, u studentske demonstracije u kojima se Arsenije, po ironičnoj ćudi istorije, ponovo zatekao. Epizoda je razrađena najviše dijaloški, između Arsenija i ljudi kojima se na putu ka zemunskom podvožnjaku pridružio. Susret s francuskim reporterom komičan je zbog kontrasta u jezičkom sloju i pogrešnog "prepoznavanja": kada Arsenije utvrdi da je jezik kojim prolaznik govori francuski, obraća mu se pitanjem šta se iza nasipa događa i dobija odgovor "Une revolte magnifique". Jezički bliska osoba Arseniju oduševljava se onim što Arsenija zgražava:

– Oprostite, gospodine, možete li mi reći šta se tamo iza onog nasipa zbiva?

Čovek me je pogledao ljubazno, ali bez razumevanja.

– S'il vous plait?... Je regrette bien... Je ne parle pas serbe.

– Oh, excuzes-moi, je voulais seulement demander qu'est-ce que se passe la-bas derriere la dique?

– Une révolte, Monsieur – reče čovek oduševljeno. – Une révolte!

– Quelle révolte?!

– Une révolte magnifique!

– Mon Dieu! Encore?!

Zar opet?²⁰⁶

²⁰⁵ Borislav Pekić, nav. delo, str. 266.

²⁰⁶ Isto, str. 267. (sa francuskog: "Molim Vas? Žalim mnogo, ali ne govorim srpski. – Oh, oprostite, samo sam hteo da pitam šta se dešava tamo iza nasipa? – Pobuna, gospodine. – Kakva pobuna? – Jedna veličanstvena pobuna. – Moj bože! Opet?")

Slično prepoznavanje i Arsenijeva zbuđenost ostvariće se i u susretu sa pukovnikom iz II svetskog rata, koji je protiv demonstranata, ali koji ima kuću na kojoj su mu porazbijali prozorska okna, kuću koju voli i kojoj je naklonjen, ali, doduše, bio je to "još sasvim primitivan stadijum osećanja vlasništva."²⁰⁷ No, iako Arseniju neko blizak, iz "rentijerskog staleža", pukovnik je bio komunista, kao i "pljuvač" iza njihovih leđa sa kojim se pogašao zbog neslaganja stavova prema demonstrantima.

Pre gušanja Arsenije u raspravi pravi ekskurs u urbanizam, obrazlažući Soleriev projekat grada, prevodeći socijalne i političke probleme, kakvim ih pukovnik i pljuvač vidi, na probleme arhitekture, da bi od strane pukovnika bio prekinut rečenicom "– O čemu ovaj sere?" posle čega nastavlja da iznosi viziju grada za radnike. Kontrasti, alogija i komika razlika ovde su izvori komičnog. Digresija o bankama i bankarstvu, metež u koji je Arsenije gurnut ili možda slučajno obrušen, gubljenje burskog šešira na koji staje crveni barjaktar, opisano zahuktalim, realističkim rečenicama, predstavljaju nešto što se dogodilo i što sam glavni junak prepoznaje: "– ipak obavezan sam da napomenem da bi se događaji, bar što se tiče mene, ko zna na šta dali da mi taj crni burski šešir s glave nije spao i otkotrljao se na ledinu i to je jedini razlog što mu ovde dajem toliko nezasluzenog mesta, i to u situaciji u kojoj sam sa *smešnim osećanjima groze i odvratnosti* (Kurziv L. M.) prepoznao ONO što se inače zove istorijom na delu. A možda i stoga što nije prvi put da ga izgubim."²⁰⁸

"Smešna osećanja groze i odvratnosti" čine eho groteskno prikazanih događaja 27. marta 1941. godine, kroz njih se provlače, i do 3. juna 1968. godine dopiru, asocijacije na Solovkino, na događaj potkrepljen i upotpunjen novim slikama: "tek prema meni je uz ujednačen klopot točkova lagano klizila dresina, na njenoj platformi je bio poboden direk o koji je na jednoj žičanoj omći bilo obešeno petorica ljudi, usled neravnomerno raspoređenog tereta dresina je bila nagnuta na stranu na koju su s direkta visila tela,

²⁰⁷ Isto, str. 275.

²⁰⁸ Isto, str. 279.

klateći se kao brod koji se niz gvozdeno ležište spušta u vodu,²⁰⁹. Ova slika samohodne sablasne dresine, razvijena u poređenju, pored one u kojoj pisac zadržava Arsenija kako bi izbegao "pad među noge koje su se dizale i spuštale kao brzi pneumatički čekići", predstavljaju jedini ostatak groteskne stilizacije koju je pisac upotrebio u opisu Dvadesetsedmomartovskih demonstracija.

Aktuelni metež i delovi događaja oko njega su nešto što se ponavlja, a ponavljanje je, po Propu i Bergsonu, jedan od bitnih vidova komičnog. Na jezičkom nivou ono bitno doprinosi komici scene u kojoj je Arsenije kod Martinovićevih, kada se trudi da sazna nešto više o stradanju nikad-ne-posedovane, a voljene kuće, zaobilazeći mučnu rečenicu koju poluparalizovani gosp. Martinović uporno izgovara "Ja sam svoje odležao". Zbivanje 3. juna predstavlja ponavljanje situacije. "Ona su to smešnija što je ponavljani prizor složeniji i što je prirodnije vođen."²¹⁰ "Kad se neki komični prizor često ponavlja, on dobiva status "kategorije" ili uzora. Postaje zabavan sam po sebi, neovisno o uzrocima zbog kojih nam je bio zabavan. Tada će nas novi prizori, koji u pravilu nisu komični, ipak moći doista zabaviti ako su tom prizoru po nečemu slični. Oni će, više ili manje nejasno, izazvati u našem duhu sliku koju znamo kao smiješnu."²¹¹

Pod odjekom dešavanja 27. marta smejemo se, zgroženi (Pekić eksplicitno unosi definiciju grotesknog smeha kada Arsenija podseća na taj dan, u momentu kada ga uz "smešna osećanja groze i odvratnosti" suočava sa istorijom na delu) nad Arsenijevim bitisanjem među metežom studenata, radnika i vojnika, njegovom nemoćnom staračkom pokušaju da se, uprkos težnji da se sa bagrom ne meša i ostane distanciran, osveti za linč izvršen nad njim tako što će bacati šljunak (a ne kamenje) i što će vojnicima doviknuti da barjaktara udare u glavu, smejaćemo se, doduše, tužno i saosećajno njegovom naporu da dopre do šešira, do onog momenta kada je Arsenije posrnuo, a malo potom se zapitao:

²⁰⁹ Isto, str. 272.

²¹⁰ Henri Bergson, *Smijeh – Esej o značenju komičnog*, Zagreb 1987, str. 62.

²¹¹ Isto, str. 65.

”Da li sam ja *zaista* usmrtio svojim štapom sa srebrnom glavom hrta, umlatio tog boljševičkog barjaktara (sudeći po komadu crvene tkanine koji mi je ostao u ruci, i koji još uvek leži ovde preda mnom na mom stolu, reklo bi se da sam sa njim bio u dodiru, ali to još nikako ne znači da sam na njega nasrnuo), da sam ga, u jednu reč, napao kad mi je onako nemo ali upadljivo nabusito i neprijateljski odrekao pomoć u nalaženju šešira, mada je za njegovu propast – nesvesno doduše – baš on bio odgovoran? Ili da me je, kad sam ga o šeširu pitao, suludim izmahivanjem barjaka, onako s kolena, jer već na kolena beše oboren, izazvao, uplašio i toliko unezverio da sam štap podigao u samoodbrani i udarcem u potiljak na zemlju ga svalio? Da li se sve to *zaista* događalo tamo kod podvožnjaka ili mnogo, mnogo ranije, još Devetnaeste, kada me je taj čovek, ili bar čovek veoma nalik njemu, za kosu izvukao iz kuće veletrgovca K. S. Pamjatina u koju sam se u zao čas pogroma i likvidacije bio sakrio, te zajedno sa gospodinom K. S. Pamjatinom i njegovim prijateljima u bundama, krznenim ogrtačima i pelerinama u jarak ispred kućnog fronta uterao, i nad glavom mi dok sam u blatu klečao tojagu podigao, pa sam mu ja tu tojagu oteo, u glib ga oborio, i tom batinom udarao, udarao, udarao...?”²¹²

Ponavljanje situacije sa demonstracija ima komičan efekt, ironično posredovan, dok na fabulativnom nivou ono piscu služi kako bi se upotpunili elementi priče, ”odmotali” do kraja i razrešili u svim svojim značenjima. Traumatična tačka – Solovkino – ovde je upotpunjena onim momentom koji bitno dograđuje i čini težom Arsenijevu tragičnu poziciju. Ne samo zbog ataka na sebe i svoj stalež, a time i na inkarnirana načela Poseda, Reda i Zakona, ne samo zbog strepnje i straha pred masom i boljševičko-revolucionarnim sredstvima promene, već i zbog iznuđenog odgovora koji čoveka degradira na nivo životinjskog i animalnog, na nivo primarnih egzistencijalnih nagona, preko kojih se Arsenije Njegovan prepoznaje kao ubica.

Ono što je Arseniju Njegovanu oba puta na demonstracijama uspevalo jeste da pronade i zadrži svoj šešir.

²¹² Borislav Pekić, nav. delo, str. 284-285.

Hodočašće se završava pod nasipom, u gužvi, metežu i krajnjem obračunu, čime je pisac ironično osvetlio njegovo značenje, oduzimajući reči *hodočašće* sakramentalni značaj. Desakralizacija je takođe u službi grotesknog snižavanja i depatetizacije.

Poslednji prizor pod nasipom je groteskan – Arsenije udara po glavi barjaktara koji neće da sudeluje u pronalaganju šešira, a ovo ga čini smešnim, zapravo, užasavajuć je razlog (eventualnog) usmrćenja. "Likovi postaju grotesknim samo usled spoljne dispartnosti logike njihovih postupaka prema logici okoline."²¹³ "Kod groteske često paradoksalno reagiramo, smejemo se kod najtragičnijih scena."²¹⁴

S osvrtom i na martovske demonstracije, možemo obe situacije posmatrati kao situacionu grotesku koja "nastaje iz dispartnosti situacije u kojoj se objekt nalazi i njegovog ponašanja, a još više upoređenje toga s 'normalnim' ponašanjem u tom položaju."²¹⁵ "... kod situacione groteske neugoda koju objekt doživljava dovoljno je tragična ili porazna da se u naš smijeh miješa čuvstvo sažaljenja i strahovanja ili da se stagnacija koju izaziva neadekvatno ponašanje ... ne razriješi samo u ismijavanje gluposti nego i u strahovanje za život junaka."²¹⁶

Sa fabulativne tačke gledišta, uloga i funkcija grotesknog je da podvuče traumatičan događaj, a time i motivacijski "ključ" kojim je Arsenije bio zavravljen 27 godina, odnosno, opravda dugo vreme izolacije.

Grotesknost izraza i groteskna stilizacija posebno su kompleksno i obimno korišćeni u prikazivanju ključnog događaja, martovskih demonstracija. Dramatični događaji 27. marta 1941. godine nisu poslužili piscu samo kao podloga za kritičko razračunavanje sa Arsenijem kao predstavnikom stare građanske klase, već i kao pledoaje za razračunavanje sa jednim istorijskim događajem i trenutkom, koji je, iako tumačen u raznim pravcima, ipak predstavljao okosnicu i prekretnicu naše novije istorije. U ovom, po Pekiću, smutnom trenutku, bilo je moguće, na jedan umetnički i neponovljiv

²¹³ G. R. Tamarin, nav. djelo, str. 101.

²¹⁴ Isto, str. 103.

²¹⁵ Isto, str. 91.

²¹⁶ Isto, str. 94.

način, prepoznati nešto što se hiljadu godina ponavljalo kao istorijski spektakl.

Postvarenje i tehnička groteska

Arsenijeva otuđenost i izolacija, nepoznavanje i neprepoznavanje pojava, stvari i ljudi oko sebe je, na simboličkom planu, upečatljivo predstavljeno slikom *čoveka sa durbinom*.²¹⁷ Sedeći 27 godina pored prozora, Arsenije je svet mogao sebi "približiti" jedino posmatrajući ga uz pomoć ove sprave, koja je postala skoro anatomski deo njega, neka vrsta proteze. Sjedinjenost živog i neživog, čoveka i predmeta jeste groteskna odlika. Arsenije je "sedeći kraj zapadnog prozora, sa Mayerom na premorenim očima",²¹⁸ dugi niz godina sanjario o naseljima sa druge strane Save. Zatekavši se, pak, na demonstracijama kod zemunskog podvožnjaka, mogao je da podešava daljinu, time i nailazak razularene mase koju je posmatrao kroz dogled, simulirajući svoju "moć" nad događajima:

"Snaga kažiprsta i palca, između kojih sam držao točkić za podešavanje sočiva, bila je ma i za tren jača od sve te vojske koja je čekala ispod nasipa, ... Nema sumnje, bio sam ih nedovoljno udaljio, tek nekoliko koračaja odbacio u maglu iz koje su sad isponova na mene nasrtali. Obrnuh točkić snažno i oni još jednom nestadoše."²¹⁹

Promena dogleda dovela je do promene vidika i prizora:

"Pukovnik mi pruži glomazan dogled sa crnim metalnim oklopom.

– Evo vam ga moj – reče.

– Mora da je jak?

– Artiljerijski. Najjači što ga ima.

– Zahvaljujem – rekoh – onda bi mi bili isuviše blizu.

Pukovnik me pogleda iskosā.

– I ovako će biti – reče."²²⁰

²¹⁷ Na ovaj aspekt ukazao je: Miroslav Egerić, *Čovek sa durbinom u istorijskom procesu*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.

²¹⁸ Borislav Pekić, nav. delo, str. 112.

²¹⁹ Isto, str. 270.

²²⁰ Isto, str. 271.

Upotreba durbina ima svoje poetološko opravdanje: ono se nalazi u ironičnosti kojom pisac boji čitav roman i grotesknosti, jer postaje deo koji je "srastao" uz glavnog junaka. Uz pomoć durbina moguće je videti deo stvarnosti sa odgovarajuće distance, što odgovara piščevoj intenciji ka relativizaciji prikazanih i opisanih pojava, kao u navedenim odlomcima. U jednom momentu Arsenije rezignirano razmišlja o tome koliko je, zapravo, udaljen svet koji je on durbinom posmatrao:

"Durbinom sam ga približio toliko da sam, činilo mi se, blistavo mu staklo rukom mogao dotaći, ali kad sam durbin odložio, varke je nestalo, prozor je ostao tamo s druge strane obale da sija. Shvatio sam da je tako bilo oduvek s tim nekorisnim spravama. Pravile su se da mi pomažu, a ovamo su me samo zavaravale. Svi ti durbini kojima sam se služio, bez obzira na jačinu i marku, bili su se udružili da me obmanu. Lukavo su me učvršćivali u naopakom ubeđenju da su predmeti na koje behu upravljani *blizu*, da ih poznajem i razumem, a ti predmeti su ostajali daleko od mene kao i pre. Možda još i dalje nego što su bili."²²¹

Sa istim predmetom suočio nas je i Wolfgang Kajzer u svojoj studiji o grotesknom u književnosti i umetnosti. Za primer uzima Hofmanovog junaka Natanaela i njegov teleskop koji simboliše ugašen i otuđen pogled. "Ili će on videti jasnije od drugih ljudi? ... Ovo značajno pojačanje realističkog detalja je tipično za groteskni stil i podseća na hladan i čvrst udar na Kaloovim i Gojinim gravirama. Uzeto za sebe, izolacija očiju ima zlokoban i otuđujući efekat."²²²

Ponekad se stiče utisak da je Pekić, stilizujući izraz na groteskni način, sledio Kajzerova zapažanja, posebno kada je reč o tehničkoj grotesci:

"Mešavina mehaničkog i organskog pogoduje grotesknom koliko i nesrazmernost: avioni na modernim crtežima izgledaju kao džinovski vilin-konjici (ili vilinski konjici izgledaju kao avioni), tenkovi se kreću kao čudovišta. Takav pogled na tehniku savremenom čoveku je toliko poznat, da mu ne pada teško da stvori 'tehničku grotesku'.

²²¹ Isto, str. 289.

²²² Wolfgang Kayser, nav. delo, str. 73.

Sprava postaje nosilac demonskog poriva za uništenjem i gospodar svog stvoritelja.”²²³

Na sličan način poredi Pekić ratnu opremu: ”klimave zatke tenkova što su, kao bube bogomoljke uzdignutih i oklopljenih šija, gmizali Mostom prema Zapadu”²²⁴, zatim građevinske mašine: ”na njenoj grabljivo isturenoj gvozdenoj glavi, usađenoj u vrat uspravan i tanak kao u bogomoljke, o čeličnom užetu visila je kuka s đuletom”²²⁵, kao i građevinski materijal: ”bele zglobove armiranobetonskih cevi koje su, nalik na džinovsku raskomadanu gusenicu, bile razbacane s obe strane magistrale”²²⁶.

Očigledno je da Arsenija plaše krupne mašine, što je delimično posledica svrhe koju one imaju, ili zbog neprištavanja ”gospodina starog kova” da ide u korak s vremenom. Dokaz za to možemo naći i u opisu demonstranata iz Pop-Lukine, posebno žene koja je bila upoređena sa droblicom kamena, dok su noge demonstranata u jednom momentu postale pneumatični čekići. U navedenim citatima je paradoksalnost u poređenju velikih i glomaznih mašina sa insektima. Poređenja koincidiraju sa Kajzerovim primerom, a zasigurno i njegovim tumačenjem insekata – po njemu, groteskno ih voli, jer su nejasnog porekla, a u nemačkom jeziku gamad znači sve ono što je nečisto, te stoga nedostojno žrtvovanja, dakle, ono što pripada zlim silama (zar ”Hor insekata” ne pozdravlja Mefista u Geteovom *Faustu*?). Insekti će kod Pekića naći sasvim adekvatno mesto pri sablasnoj pojavi vampira Adama Trpkovića u romanu *Kako upokojiti vampira*, dok će tehnička groteska biti daleko više zastupljena u romanu *1999*, gde će se, takođe, porediti sa insektima.

Grotesknost glavnog junaka

Pekić je lik Arsenija Njegovana smestio u realno-psihološku priču o sudbini čoveka vezanog za predmete, ali i za lepotu, i u finalu svog života usamljenog i otuđenog, oličavajući kroz njega sudbinu istorijom pregažene građanske

²²³ Isto, str. 183.

²²⁴ Borislav Pekić, nav delo, str. 199.

²²⁵ Isto, str. 251.

²²⁶ Isto, str. 263.

klase u Srbiji. Istovremeno je njegovu sudbinu oblikovao tako da ova neposredno označava opštu ljudsku situaciju, uobličavajući svog književnog junaka na takav način "koji će u fabuli ispunjenoj simboličkim nagoveštajima i sam delovati kao izvestan simbol otuđenosti, naopakog odnosa čoveka prema stvarima."²²⁷ Simbolizacija lika dovodi se u vezu sa tragičnim i komičnim scenama i motivima fabule u kojoj se Arsenije prepoznaje kao tragikomičan karakter, sa grotesknim crtama. Groteskna stilizacija – slikovnost i motivi – nisu slučajno izabrani, jer se baš groteska najviše vezuje za doživljaj sveta kao apsurda, kakvim se svet predstavlja Arseniju, kao i Arsenije tom svetu i nama.

"Susret apsurda i groteske obnavlja arhetipsku situaciju prvobitnog susreta sa Nepoznatim. Prostorni okvir tog prvobitnog magijskog doživljaja sada je zamenjen filozofskim odnosom, ali je razrešenje i dalje ostalo u znaku ambivalence: groteskan izraz nastao spajanjem komičnog i tragičnog jedan je od moderno stilizovanih arhetipskih načina pomoću kojih savremeni čovek prevazilazi ili bar uspeva da podnese osećanje besmisla i očajanja što ne može radikalno da izmeni svoju poziciju u životu."²²⁸

Groteska je po Tamarinu najuže povezana sa satikom, kritikom i okrutnom negacijom i javlja se "u vrijeme raspadanja (izobličenja) društvenih sistema"²²⁹ Arsenije ima odlike koje bi se mogle nazvati grotesknim – tragikomičnost, izvesna krutost i jednoobraznost: "Upravo je jednoobraznost tih likova (njihova ozbiljnost, uporno čuvanje svog dostojanstva) faktor koji ih čini grotesknim, jer se oni ponašaju automatski ne znajući prosuditi prilike u kojima se nalaze"²³⁰; bezličnost (posebno osvetljena nasilno nametnutim istovetnim ponašanjem u masi demonstranata), a sa druge strane pak, naglašena individualnost koja je preterivanjem dobila karikaturna i groteskna obeležja. Smatra se i delimično mahnitim, poseduje odlike shizoidnog, ali i infantilnog karaktera, dok ga drugi likovi romana zasigurno smatraju

²²⁷ Ljubiša Jeremić, *Proza novog stila*, Beograd 1978, str. 116.

²²⁸ Zoran Glušćević, *Groteska*, Književne novine, br. 700-701, Beograd 1985, str. 20.

²²⁹ G. R. Tamarin, nav. delo, str. 129.

²³⁰ Isto, str. 102.

ludim. Uopšte uzev, ludilo se tematizuje u romanu, posredno preko likova (Arsenije, Đorđije, Martinovići, Stefan, Hristina, Isidor, Angelina i drugi – skoro svaki lik ima manje ili više naklonosti ka patološkoj pomenosti, što je znak dekadencije roda i društva) ili neposredno, najčešće preko Arsenijevih digresija o sopstvenom ili ludilu genosa kao i npr. Stefanovom ili Fedorovom razmišljanju o ovoj temi.

Tragovi totemističkih svečanosti, u kojima Tamarin vidi pobunu "protiv svih zakona i odricanja koje društveno-religiozni život nameće, osveta nad bogom-totemom i nespunito izivljavanje ekstatičnih (pa i kanibalističkih) divljih nagona",²³¹ prisutni su u ritualima i fabuli novijih religija, religioznim i kasnije profanim svetkovinama (pogubljenje hrišćanskog boga i primanje njegovog tela i krvi prilikom ispovedi; karmine, rimske saturnalije i karnevali), kad se nakon dugog odricanja i posta pogubljuje demon/bog zime, a narod se odaje raskalašnom divljem veselju. Od pogubljenog i pojedenog boga-totema Tamarin izvodi poreklo likova najmodernijih groteski. Groteskna stilizacija događaja od 27. marta, uzdizanje, a zatim svrgavanje preživelog boga posedništva na pragu novih društvenih i istorijskih odnosa, ima elemente karnevalizacije, a likovi čine sastavni deo slikovnog sistema grotesknog realizma koji je Bahtin utvrdio. Tako se Arsenijeva figura uklapa u predočeni i Tamarinov i Bahtinov opisani arhetip, što doprinosi simbolizaciji lika, njegovoj složenosti i slojevitosti, a time i kompleksnosti celog romana.

Kako upokojiti vampira

Romanom *Kako upokojiti vampira* Pekić u okvir svog antropološkog interesovanja stavlja problem odgovornosti pojedinca – intelektualca za sudbinu sveta, smeštajući ga u vreme trajanja nacizma. Priču je ispričao na veoma složen način, u formalno-žanrovskom i strukturalnom smislu, pri čemu je spojio epistolarni i okvirni roman sa sotijom koja je i generalna perspektiva dela. Sotijski elementi funkcionišu u romanu na semantičkom i strukturalnom nivou, sadržaj se saopštava u ironičnom stilu i sklapa u grotesknu formu moderne sotije, pri čemu se pisac ne pridržava zadatih konvencija žanra već ih inovira.

S obzirom na žanrovsku i strukturalnu usloženost, mogu se razlikovati sledeći tipovi tekstova od kojih je sastavljen roman *Kako upokojiti vampira*:

”– *Predgovor priređivača* – uvodni segment prividno objektivne intonacije, s autopoetičkom osnovom;

– *26 pisama Konrada Rutkowskog* – epistolarna forma prepuna esejističkih digresija;

– *Prvi post scriptum* – neka vrsta kamernog dramskog teksta, datog u obliku zapisnika sa policijskog saslušanja;

– *Drugi post scriptum* – galimatijas filozofskih citata i komentara;

– *Priredbe priređivača* – oblik 'naučnog teksta' – fusnote – razrešenje priče i tumačenje pojedinih prethodnih delova pripovedanja.²³²

²³² Mihajlo Pantić, *Borislav Pekić: Još jednom o Vampiru*, u: *Aleksandrijski sindrom*, Beograd 1987, str. 51. Ovom nabravanju različitih tipova tekstova treba dodati i moto koji je Pekić stavio iza *Predgovora priređivača*: reč

Pisac tehnikom epistolarne naracije, iz perspektive novoga vremena, rekonstruiše gestapovsku prošlost Konrada Rutkovskog, odnosno, događaje vezane za 1943. godinu. U napomeni *Predgovora* kaže se da se nađeni rukopis "kolebao između lične ispovesti, filofsfskoistorijskog komentara i priče"²³³, što je sasvim u duhu piščeve potrebe ka relativizovanju i pretapanju žanrova, kao i žanrovskih i formalnih odrednica, kojima, bilo eksplicitno ili implicitno, određuje svoja ostvarenja.

Glavni junak romana, bivši nemački oficir Konrad Rutkowski (Rutkowski), univerzitetski je profesor istorije koji sa suprugom letuje u Jugoslaviji, u jednom primorskom mestu gde je, radeći za Gestapo, službovao za vreme Drugog svetskog rata. Povratak u isto mesto, odsedanje u hotelu u kojem je dvadesetak godina ranije bio gestapovski zatvor i aktuelan događaj – otkrivanje spomenika lokalnom heroju kojeg je on isleđivao – pokreću u njemu erupciju sećanja, sa kojima u prvi plan izbija snažno osećanje inferiornosti u odnosu na svog tadašnjeg šefa, pukovnika Štajnbrehera (Steinbrecher). Priča je posvećena evropskom građanskom intelektualcu, koji je po nalogu svoje nacionalne pripadnosti u redovima onih koji su za vreme rata zastupali i sprovodili nacističke ideje, tada suprotne njegovim ubeđenjima, pogledu na svet i humanističkom obrazovanju. Opsesivno bavljenje prošlošću, nastojanje da razreši dileme i izbori se sa grizom savesti, koja dobija patološke razmere, dovodi do polemike koju Rutkowski u pismima vodi sa zapadnoevropskom filozofijom, videći u njoj glavnog krivca za totalitarnu štajnbreherovsku misao. Međutim, svoje duševne probleme ovaj Pekićev junak razrešava tako što se, pre no što tragično završi u saobraćajnoj nesreći, sasvim preobrazi i prikloni totalitarnoj ideologiji i apsolutnom nihilizmu.

Svoj životni konflikt glavni junak razmatra na širokoj intelektualnoj osnovi, iz lične i subjektivne perspektive, ispitujući psihičku konstelaciju ličnosti i motive za društvenim angažmanom, ali i više od toga, "on istražuje ličnu i grupnu

je o četrnaest stihova iz Gecovog *Fausta*, gde se biblijski iskaz "U početku beše reč", varira do stiha "U početku beše delo".

²³³ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, Beograd 1977, str. 7.

konstelaciju intelekta, jer s pravom računa da je to osobina po kojoj se intelektualci najviše razlikuju od drugih socijalnih i profesionalnih grupa. Insistirajući na intelektualnoj tradiciji ... praktično dovodi u pitanje vrednost te tradicije i te baštine, naročito njihovu mogućnost da poput efikasnog civilizacijskog sredstva spreče društveno zlo."²³⁴ Tu se problematizuje i "pitanje čovekove slobode, odnosno pitanje čovekove zavisnosti od društva kome pripada. To je ona velika tema o društvenoj manipulaciji čovekom."²³⁵

Tema ludila u romanu, u epistolarnom delu, ima funkciju preispitivanja tradicija humanističkog nasleđa na kojem je stasavao Konrad Rutkovski, ali i Adolf Hitler (Hitler), kao i građanska inteligencija koju Rutkovski posmatra kritički, svodeći njene mane na njenog predstavnika Hilmar Vagnera (Wagner), inače svog šuraka, kojem se obraća u svih 26 pisama. Komunikacija je u romanu jednosmerna i zatvorena. Naime, Hilmar Vagner ne čita pisma koja mu piše i šalje Rutkovski i koja tek u pripremi za štampu dobijaju komentar i polemički odziv, tj. postaju intelektualni materijal za Priredičevačevu kritiku totalitarne svesti. "Konradove poslanice ... nisu samo rukopisni znak jedne svesti već i prolegomena za raspravu o budućim tokovima istorije, dakle i o sudbini čoveka u okviru temeljnih civilizacijskih projekata."²³⁶

Razlog odabiranja ove forme sam pisac objasnio je na sledeći način: "Epistolarna forma će omogućiti aktivniji odnos Rutkowskog prema temi, a postojanje nevidljivog sagovornika, Vagnera, omogućiće polemički ton, nepostiziv ni u kakvom drugom obliku. Polemički ton je nužan jer Rutkovski ne priča priču, već vodi smrtonosnu parnicu sa istorijom kao sukrivcem svoje moralne i duševne dezintegracije..."²³⁷

Glavni junak nas ubeđuje kako je njegov moralni program imao za cilj da pomaže zatvorenicima, što je bacilo

²³⁴ Ana Radin, *Da li je roman "Kako upokojiti vampira" Borislava Pekića danas posebno aktuelan?*, Lctopis Matice srpske, god. 169, knj. 451, sv. 2-3, Novi Sad 1993, str. 269.

²³⁵ Isto.

²³⁶ Petar Pijanović, *Poetika romana Borislavu Pekića*, Beograd 1991, str. 71.

²³⁷ *Forma se nalazi pisanjem*, (Intervju Radoslavu Bratiću), Književna reč, 10. januar 1979.

posebno svetlo na pokušaj da dokaže sopstvenu nevinost. Njegov apstraktni humanizam tako postaje potencijalni alibi za lojalan odnos prema načelima Gestapoa. Navodnu spremnost da pomogne osumnjičenima Rutkovski uslovljava održavanjem položaja sa kojeg bi to mogao činiti, što po njegovom priznanju teorijski znači i mogućnost da stigne "sve do svemoćnog položaja SS Reichsfürera Heinricha Himmlera, sa kojeg bi se to najuspešnije izvodilo"²³⁸. Doda li se tome da takav "moralni program zahteva striktno i savsesno obavljanje svih policijskih dužnosti, pa i onih najneprijatnijih, sve uz jasnu svest da je to samo gnusno sredstvo za postizanje uzvišenog cilja, da je privremeno mučenje ljudi tek nužan put njihovog trajnog oslobođenja"²³⁹, postaje jasno da se relativizuje uloga izbavitelja, ako ne i to da je njegova misija u ovom slučaju posve problematična, nenaklonjena čoveku.

Tu je negde i ključna zanimljivost Pekićevog dela – "iskustvo tog junaka obeleženo je osećanjem krivice, a upravo ta krivica prisiljava ga da iznova promišlja svoj pristanak na upotrebu 'štajnbreherizovane' logike, koja rezultira 'zabludom prakse' i, odnoseći prevagu nad humanističkim kvalitetima direktno ih uništava. Krug se samo prividno zatvara junakovom spoznajom o vlastitoj sudbinskoj, stihijskoj upletenosti u mehanizam iracionalnih sila, i tobožnjim opravdanjem o navodnoj krivnji evropskog duhovnog nasleđa za sve ono što se sredinom veka odigralo. Stvarnog izlaza nema. Ishod je ludilo i smrt."²⁴⁰

Rutkovski pripada pasivnom, čistom tipu intelektualaca, a njegove osobine pisac je izvajao stavljajući ga u blizinu njegovog antipoda, pukovnika Štajnbrehera. Dok je "policijski Hamlet" Konrad Rutkovski prikazan kao slab, kolebljiv i izrazito slabe volje, dotle je Štajnbreher oslikan kao okoreli nacista "pruske postojanosti u ponašanju i uverenju", gvozdene volje i totalitarnog uma, "nepokolebljivi vernik i nepodmitljivi prvosveštenik" sveopšte policijske kontrole koju je stavljao iznad svih ideologija.

²³⁸ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, Beograd 1977, str. 41.

²³⁹ Isto.

²⁴⁰ Mihajlo Pantić, nav. delo, str. 52.

Kod Rutkovskog postoji sklonost da od intelektualnih konvencija stvara model ponašanja i da kompromis proširi na sve oblasti, idući do krajnjih granica, između dobra i zla. Kao i njegov nadređeni, čiji je duhovni i telesni potrčko bio, sklon je neprestanim generalizacijama. Tradiciju na kojoj se izgrađivao, a koja je i izvor štajnbreherovskog totalitarizma, optužuje da je krivac za kompromise koje čini, što ga vodi pobuni i radikalnom raskidu s njom. Pekić je na ovaj način u roman ugradio ideju o krizi zapadne civilizacije, a poraz Rutkovskoga poslužio mu je da izrazi svoju sumnju u mogućnost nalaženja uporišta i oslonca u njoj.

Rutkovski je iznenada shvatio da je, usled lenjosti duha i prilagodljivosti duše, propustio šansu da realizuje sopstvena humanistička načela i učini dobro delo. Na suočavanje sa gorkom istinom da je bio kolaborant zla, prinudio ga je vampir vlastite savesti, što ga navodi da se, posle više od dvadeset godina, opredeli za delo, do kojeg je došlo suviše kasno. Tada dolazi do preobražaja jer glavni junak počinje da misli onako kako je nekad izbegavao, menjajući na nasilan i veštački način svoja uverenja za tuđa i omražena, pretvarajući se u svog antipoda, pukovnika Štajnbrehera. "U završnim pismima se Rutkowski pretvara u suludog proroka koji poziva na razaranje prošlosti i uništenje njezina čeda – historije. ... Rutkowski poput Krista koji je nudio izbavljenje od Istočnoga grijeha, nudi izbavljenje od Zapadnoga grijeha: razumnosti, logičnosti, uzdržavanja, prosječnosti, računa i kompromisa. Odbacuje čovjeka i čovječnost jer je za natčovjeka i natčovječnost."²⁴¹

Taj preobražaj obezličio je ideologiju natčoveka. Rutkovski ilustruje izrastanje jedne ogromne volje i moći iz psihički slabe konstelacije, iz nemoći da na jedan adekvatniji i zdraviji način reši jedan psihološki problem.

"I doista, u jednoj svojoj bitnoj dimenziji ispovest Konrada Rutkovskog nije ništa drugo do izvanredno komplikovani i umetničko-psihološki vispreno uobličeni proces samomanipulacije."²⁴²

²⁴¹ Vclimir Visković, *Antropološka proza*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985, str. 892-893.

²⁴² Nikola Milošević, *Književnost i metafizika – zidanica na pesku II*, Beograd 1996.

Ova linija motivacije je samo moćno psihološko oruđe u rukama piščeve "mitomahije", o kojoj je govorio Nikola Milošević. Njome se potkopava i ruši nacistički mit dvadesetog veka.

Pisac ruši i prosvetiteljski mit, jedno takoreći mitsko poverenje u moć i snagu racionalnog, iz kojeg proizilazi iluzija o sposobnosti razuma da se odupre. Upravo povest o Konradu Rutkovskom, profesoru srednjovekovne istorije na univerzitetu u Hajdelbergu, razotkriva naličje ove prosvetiteljske zablude. Mit o nauci i moćima ljudske, racionalne spoznaje priveden je radikalnoj sumnji. "Rutkowski je bio u zabludi kad je držao da, vaspitan na tradicijama hrišćanske i građanske civilizacije, već samim tim poseduje dovoljnu odbranu od varvarskih atavizama, i činilo mu se da njegov konstantan moralni otpor nacizmu tako nešto eo ipso dokazuje."²⁴³ Pekić podriva mit i na neke drugačije načine, posebno duhovito tamo gde se praksa pukovnika Štajnbrehera dovodi u vezu sa logičkim radikalizmom izvesnih novijih filozofa.

Kritički osvrt prema uticaju intelektualne tradicije i duhovne baštine na ustrojstvo i kvalitet sveta pisac ne svodi samo na junakovo lično viđenje. Njemu se pridružuju i tobožnje objektivno gledište Priređivača pisama i sotijska perspektiva podrazumevanog pisca.

Životnu tragediju glavnog junaka i moralni debakl istaknutog evropskog građanskog intelektualca Priređivač dovodi u tesnu vezu sa evropskom intelektualnom tradicijom i duhovnim nasleđem već samim literarnim naslovima pisama. Dajući pismima dvodelni naslov, sa odnosnim veznikom "ili" po sredini, Priređivač u prvom delu naslova rekapitulira sadržaj pisma, a drugim delom naslova povezuje taj sadržaj po srodnosti ideja sa jednim od evropskih duhovnih sistema. Zbog naslova pisama ceo roman se doživljava kao polemika sa materijalističkom i racionalističkom evropskom filozofijom.

Ne samo kada intervenišu u epistolarnom delu romana, dajući junakovim pismima literarne naslove kojima se problematizuje kulturno nasleđe, nego još više u okvirnom

²⁴³ Borislav Pekić, *Vreme reči*, Beograd 1993, str. 53.

prostoru romana, Priređivač pisama i primedaba sistematski narušava veru u plodove čovekovog znanja i duha kao bedema protiv društvenog zla. Jedan od načina kojima to čini, praveći se nevešt, jeste kada junakovim ozbiljnim argumentima doda i svoj podsmeh: "Priređivač je revnostaan poštovalac evropske misaone tradicije, čak i kad nam ona preko Pitagore poručuje da se u ime uspešnijeg života, odrekemo uživanja u pasulju."²⁴⁴ Odmah na početku sledi i spisak naslova dela od kojih su sastavljeni naslovi pisama:

Aurelijusove (Aurelius) *Meditacije*, Bergsonova (Bergson) *Materija i memorija*, Tako je govorio Zaratustra Fridriha Ničea (Nietzsche), Lajbnicovi (Leibniz) *Principi prirode i milosti*, Dekartova (Descartes) *Rasprava o metodi*, Uvod u psihoanalizu Sigmunda Frojda (Freud), Šopenhauerov (Schopenhauer) *Svet kao volja i predstava*, Berđajevljevo *Značenje istorije, Fenomenologija duha* Fridriha Hegela (Hegel), Ničeov *Ecce homo*, Lokovi (Locke) *Ogledi o ljudskom razumu*, Špenglerova (Spengler) *Propast zapada*, Platonov (Platon) *Fedon ili O duši*, Logička istraživanja Edmunda Huserla (Husserl), *Pohvala ludosti* Erazma Roterdamskog (Desiderius), Platonova *Apologija*, Hjumova (Hume) *Rasprava o ljudskoj prirodi*, Abelarov (Abélard) *Sic et non*, Jaspersov (Jaspers) *Razum i egzistencija*, *Biće i vreme* Martina Hajdegera (Heidegger), *Biće i ništavilo* Žan Pol Sartra (Sartre), Bergsonova *Stvaralačka evolucija*, *Civitates Dei* Svetog Avgustina (Augustinus), *Pobunjeni čovek* Albera Kamija (Camus), Marksova (Marx) *Beda filozofije*, *S onu stranu dobra i zla* F. Ničea. *Post scriptumi* podrazumevaju Kantovu (Kant) *Kritiku čistog uma* i *Tractatus logico-philosophicus* Ludviga Vitgenštajna (Wittgenstein).

Priređivač ironično saopštava da je u vezi sa Rutkovskim i Štajnbreherom došao do "potresnog i uzbudljivog otkrića": oba lika su se razvila "iz jednog od tokova standardne evropske tradicije" i samo su dosledna radikalizacija tih tokova. Pri tome prilaže "selektivnu" bibliografiju radova koji se odnose na razmatranje Drugog svetskog rata, nacional-socijalizma i ludila. U njoj se ne nalaze samo

²⁴⁴ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, Beograd 1977, str. 8.

dela Adolfa Hitlera, Ničea i Lojole (Loyola), već i dela drugih velikih istoričara, filozofa i pisaca kao što su Patel (Patel), Fridman (Friedmann), Vitgenštajn, Kesler (Käsler), Tomas Man.

Okvir romana sadrži ironičan stav Priređivača prema nalazima uglednih nemačkih naučnika i psihijatara koje je konsultovao da bi, uz njihovu stručnu pomoć, utvrdio stanje duševnog zdravlja glavnog junaka, ali su se njihova mišljenja razilazila po svim bitnim pitanjima. Priznati nemački psihijatri nisu ni najmanje doprineli boljem upoznavanju junakovog lika, već su zagonetku njegove sudbine još više zamrsili i uneli u nju veliku zabunu. Motiv razlike u mišljenjima, kako smatra N. Milošević, poslužio je piscu za uspostavljanje ironične distance prema pojedinim psihološkim i psihijatrijskim koncepcijama, koju je daleko oštrije i radikalnije zauzeo prema izvesnim filozofemama modernog doba. Na primer, uspešno je diskvalifikovao volontarističku koncepciju pokazujući kako se u Konradu Rutkovskom razvija kult natčoveka.

Autorska, priređivačeva pozicija iskorištena je kompleksno: iz njegove perspektive razvija se paralelna sižejna linija sa onom koja proističe iz epistolarnog dela romana.

Groteskni žanr: sotija

Kombinovanje epistolarne i okvirne forme romana sa sotijom ima za cilj da se predstavljene teme kritički obrade i da se pisac prema njima postavi na način kojim može objediniti spajanje zlokobnog sa smešnim, horora sa komičnim.

Etičko promišljanje stavlja fašizam i nacizam na sam vrh lestvice negativnih istorijskih pojava, a pokušaj da se ovome pristupi na jedan umetnički šaljiv način sugerise prisutnost grotesknih motiva u strukturi i pripovednom izrazu.

Sotija se zato ustalila u romanu kao žanr koji je nadređen ostalim formama. One su u njenoj funkciji, ukoliko o čistim žanrovima ovde možemo govoriti. Pisac se u celosti ne pridržava konvencija sotije, već ih inovira, što je i inače njegov standardan postupak u svim tekstovima. Oni su žanrovski izmešani.

”Ali najprisnije i najneposrednije vezana je sa karnevalskim trgov smehovna dramska književnost srednjega veka. (...) Duboko karnevalizovan žanr kasnog srednjeg veka jesu sotije.”²⁴⁵ Uz farsu je ona još jedna autohtono srednjovekovna, teatarska vrsta koja je u uskoj vezi s pojmom lakrdije. Sotija je putujućim lakrdijašima pružala potpunu slobodu izrugivanja svih posvećenih religijskih, društvenih i moralnih vrednosti. Ono što su priprosti glumci ostvarivali prvenstveno gestualno-mimičkim izrazom, uz verbalno reprodukovanje jezičkih kalambura, pisac realizuje isključivo jezikom. Svrha im je, međutim, identična i može se sažeti u sledećem: totalna ironizacija svega postojećeg pod svespasavajućom maskom lude. Razlike među vrstama postaju puko formalno pitanje, jer se ”farsično, tragikomično i groteskno amalgamiraju u jedinstvenu svrhu i smisao umjetničkoga izraza, pa, dakako i njegova stila.”²⁴⁶

U modernoj književnosti taj pojam postao je oznaka svih prozних dela koja na mimikrijski i žanrovski neizdefrenciran način polemišu sa najrazličitijim stanovištima iz istorije ideja i društvene prakse. Pekićeva sotija polemiše ironično sa svim društvenim, ideološkim i političkim stavovima koji se promovišu u tematskom krugu romana. Konačno, sotija kao oznaka stoji u podnaslovu ovog romana.

Generalni stav sotije: svi junaci su ludi, otvorio je alibi-prostor za izricanje onoga što je u ravni svakodnevnog govora, zbog raznih razloga, obično bilo prećutkivano.

”Sotijski mehanizam mišljenja ... se delimično može identifikovati sa Polonijevom dijagnozom Hamletovog ’lucidnog ludila’ (otkrivanje metoda u ludilu zasnovanom na atrofiji ili hipostazi logike), potom sa izrekom: ’u ludilu se govore velike izreke’, i, konačno, sa prastarim verovanjem da jurodivi dublje (proročki) vide svet. U pisanju romana *Kako upokojiti vampira* Borislav Pekić podrazumevao je nešto od ovih značenja.”²⁴⁷

²⁴⁵ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978, str. 23.

²⁴⁶ Danko Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988, str. 83.

²⁴⁷ Mihajlo Pantić, *Borislav Pekić: Još jednom o Vampiru*, u: *Aleksandrijski sindrom*, Beograd 1987, str. 47.

Ludilo: fantastični vampir i demonski kišobran

Konrad Rutkovski je u preispitivanju sopstvene uloge i savesti u ratnim događajima u kojima je učestvovao, kao i u potonjim godinama svoje profesorske i naučničke karijere, našao pukotine i šavove koji su ga odveli u duševni poremećaj. Velika groteskna tema i motiv jeste ludilo, te ono u ovom romanu nije tematizovano samo kao žanrovska odrednica sotije. Motiv ludila omogućava da se svet gleda drugačijim očima i zato je karakterističan za svaku grotesku. Kod Volfganga Kajzera on je među najzastupljenijim motivima, u uskoj vezi sa otuđenjem i dezorijentacijom, a ovi su, pak, najkarakterističniji za njegovo viđenje grotesknog kao fenomena koji čovekov položaj označava pogubnim u odnosu na sile koje ga okružuju. Groteskni svet bio je doživljavan kao svet ludila, što je predstavljalo važan iskaz o strukturi. S obzirom na pravce u književnosti i umetnosti, kao i na pojedinačna dela, ludilo je različito problematizovano i korišćeno. Za Mihaila Bahtina ono je u narodnoj groteski parodija na oficijelni razum i "zvaničnu" istinu, to je prazničko ludilo, za razliku od romantičarske groteske gde ludilo dobija tragičnu nijansu individualne razjedinjenosti. Tamarin, takođe, vidi ludilo u bitnoj relaciji sa grotesknim, uočavajući kod pojedinih junaka književnih dela odlike grotesknog koje su proizilazile iz pojedinih patoloških crta (alogizam, infantilizam psihotičara).

U romanu *Kako upokojiti vampira* Pekić široko problematizuje i postavlja ludilo. Već sama ideja pisanja pisama na koja se ne uzvraća odgovorom deluje pomalo iščašeno. Zapažanje o tome kako Rutkovski ne podnosi gramatičke i ortografske greške i kako bi korekturu sprovodio na svakom štampanom i pisanom materijalu, uključujući i lascivnosti po javnim nužnicima, ukazuje na određenu dijagnozu, ustanovljenu u prvoj napomeni ("Čovek kojeg progoni misao o savršenstvu nesumnjiv je psihopat."):

"U takvim slučajevima uzimam grubu gumu ili naročiti nožić, sličan turpijici za nokte, pa brišem, derem, ljuštim grešku sa hartije kao krastu sa kože i nezgrapnom izrodu prvobitne ideje vraćam devičanski izgled. Sve knjige kojima se služim izrovašene su mojim ispravkama i samo me

nedostatak vremena, a možda i strah da ne ispadnem smešan, osujećuje da tu reformističku maniju dovedem do kraja i da, šunjajući se od biblioteke do biblioteke, kao razgoropađeni Duh Erate, svim ikada objavljenim knjigama, enciklopedijama, rečnicima, priručnicima, udžbenicima, novinama i brošurama, pismima, uključiv i privatna, analima, memoarima, aktima, peticijama, poveljama, proklamacijama, manifestima, oglasima i proglasima, formularima i formulama – i matematičkim, naravno – uredbama, zakonima i zapisnicima, receptima, cenovnicima, zapisima, napisima i prepisima, čak i lascivnostima na zidovima javnih nužnika, putem brižljive naučne rekonstrukcije vratim njihov jedini mogući, božanski izgled. Ako te podsetim da je sve što me okružuje prepuno znakova moje pomame za srećnijim, harmoničnijim i efikasnijim formama, mukotrpnog rada na predmetima, koje su nesposobnost ili nemar tvoraca ostavili u nesrećnom stanju poluproizvoda, naveo sam sve bitne odlike odnosa prema delovođinom neobičnom slučaju.”²⁴⁸

Problem je dalekosežniji jer je od strane samog Rutkovskog naveden kako bi živopisnije odredio i opisao svoj animozitet prema nesreći i nesrećnima, kakav je bio i Adam Trpković, njegova prva žrtva. Iščašenost je poređenjem grotesknija jer zbližava i poredi stvari koje nemaju nikakvu sponu, a posledice uticaja na njih ispoljavaju se dijametralno inkompatibilno: jedno je preučešavati fraze i pisano okruženje, a sasvim drugo eliminisati patnju iz sveta istrebljujući patnike, kako bi se isti svet približio ideji savršenstva. Groteskna nesrazmera posledica ovakvih činova još više izoštrava uvid u konfliktnost ličnosti.

Iskaz je stilizovan putem nabranjanja svih mogućih vrsta štampanog i pisanog materijala, što je karakteristika grotesknog stila, pri čemu je ironija pojačana uvođenjem "lascivnosti na zidovima javnih nužnika" u red pojava koje treba "popraviti". Snižavanje na materijalno-telesni plan je ovde u funkciji obezvređivanja svega onog što zaokuplja pažnju jednog pismenog i učenog čoveka kakav je Konrad, tj. u funkciji je samouniženja.

²⁴⁸ B. Pekić, nav. delo, str. 23-24.

Već u prvoj napomeni Priređivač sukobljava različite stavove o mogućoj kliničkoj slici i momentu oboljenja Rutkovskog, upoznavajući čitaoca sa konzilijumom koji je imao zadatak da na osnovu korespondencije donese sud o abnormalnosti Konrada Rutkovskog. Psihijatrijske opservacije kojima su psihijatri pokušali opisati tok i razvoj ludila Konrada Rutkovskog i mišljenja koja su odštampana u fusnotama na kraju knjige međusobno se bitno razlikuju i u opisu toka bolesti i u njenom globalnom razumevanju. Njihovom brojnošću Pekić opskrbljuje motiv ludila, a to će samo doprineti većem zbnunjivanju i zamagljivanju problema, kao i podrivljanju scijentističkog mita i vere u moć nauke i razuma da reši problem i pruži definitivan odgovor. Njihova mišljenja razilazila su se u svim bitnim stvarima – oni ni najmanje nisu doprineli boljem upoznavanju junakovog lika, već su zagonetku njegove sudbine još više zamrsili i uneli u nju veliku pometnju. Tako je ludilo dobilo na izvestan način grotesknu auru demonskog, ali onog nevidljivog i bezobličnog, a to je demon "prazne ljudske duše koja stoji bez ikakvog odgovora pred strašnim i neljudskim Velikim mehanizmom".²⁴⁹

Objektivna naučna perspektiva *par excellence* usmerena je ka intimnim ispovestima jednog neupadljivog, marginalnog učesnika II svetskog rata. Velika mašinerija pokrenuta je da se "sudbina čoveka, funkcija naučnog aparata, zajedno sa historiografijom i sa temeljima evropske duhovne tradicije, prikažu na groteskan i farsičan način. Da se umetničkim sredstvima sačini slika sveta kao 'carstva luda'. ...velika mašinerija (okvira) je sotijski instrument izrugivanja."²⁵⁰

Grotesknost je u nesrazmeri predmeta izrugivanja i okvira.

Kako bi čitaoca distancirao od rada junakove svesti, pisac ga neprestano upozorava na pomerenost psihičko stanje lika. "S pozicije zdravoga razuma govor glavnog lika doživljava se kao govor luđaka koji veoma vješto kamuflira

²⁴⁹ Termin preuzet od Jana Kota, citirano prema: D. Gašparović, *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988.

²⁵⁰ Ana Radin, nav. delo, atr. 281.

svoje ludilo šetnjom kroz zapadnoevropsku duhovnu tradiciju i njegovom obradom izvrće se u fantoma, demonsku, fantastičnu silu.”²⁵¹

U motivisanju introspektivnog kretanja unazad, u prošlost, a tom regresijom i u ludilo i ništavilo, pisac podmeće lakrdijaško-fantastičnu pojavu Adama Trpkovića, za života beznačajnog činovnika, a posle smrti vampira, koji je inicijalna kapisla za Konradovo ne/delanje i mišljenje, a time i duševno rastrojstvo i smrt. Uvođenje ovog lika u priču pokreće fantastičnu sižeju liniju, posebno groteskno strukturiranu, a nagoveštenu još u prvom pismu, kada najavljuje da će u ”idućem pismu, početi istoriju bednog života, svirepe smrti čudesnog uznesenja i slavnog preobražaja opštinskog pisara Adama Trpkovića.”²⁵² Fantastično u romanu sagledava se na planu strukture svesti lika, tematizovano je kao ludilo glavnog junaka. Njegovu svest ne treba smatrati temeljnom odrednicom fantastične poetike, jer, da bi se tako razumela, morao bi i globalni svet romana biti fantastičan. Autor/Priredivač ipak ne propušta ni jednu priliku a da ne ukaže na razglobljenost sveta i tim postupkom signalizira da i vreme u kojem jesmo nije imuno od iste boljke od koje pati njegov junak romana.

Važna karakteristika Pekićeve sotije je neraspознаvanje granice između fantastike i stvarnosti, koje se dinamično ukrštaju. U pojedinim trenucima čitanja romana tekstom dominira fantastična ravan ”obrnute perspektive” – vaskrsavanje mrtvih, halucinacija, snohvatost, tok raspolučene haotične svesti. Fantastično je po svom određenju blisko grotesknom i u njega često uvršteno, kao što i fantastično u sebi često sadrži groteskno.²⁵³

²⁵¹ Dušan Marinković, *Fantastički elementi u Pekićevu romanu "Kako upokojiti vampira"*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skopovi, knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989, str. 606.

²⁵² B. Pekić, nav. delo, str. 25-26.

²⁵³ Fantastika je svet okrenut naglavačke, ona predstavlja narušavanje prethodno uspostavljenog poretka, ali takvo koje pomera svaki od elemenata u narativnom tkivu. Kada narušavanje prethodno uspostavljenog poretka, izokretanje perspektiva, preoblikovanje sveta znače oslobađanje duha od prinude i ostvarenje želje, oni tada uvode u prostor rezervisan samo za fantastiku. Za razliku od grotesknog koje, izopačavajući realno, ipak ostaje

Neočekivano mešanje fantastičnog i realističnog nivoa prikazivanja, prema Menšingovom pojmu "razine prikazivanja", ukazuje na grotesknu strukturu. Groteskno, po njemu, nastaje menjanjem nivoa prikazivanja, koje može biti oblikovano na nivou realističnosti, fantastike, komičnog ili tragičnog, njihovim presecanjem, prepletanjem i mešanjem, tako da promatrač ne nalazi čvrstu tačku odakle bi mogao smisleno posmatrati zbivanje.²⁵⁴

Fantastično je poslužilo piscu da uvede još jedan motiv grotesknog, ovoga puta iz demonološke tradicije – tradicije vampira, a njegovu celokupnu složenu strukturu zasnovao je na činjenici da je vampir izraz zla.

Prema G. R. Tamarinu demoni se neprekidno pojavljuju u grafičkom odrazu fantazije psihotičara. On spominje i đavola kao neiscrpnu temu groteske još od vajarstva starog veka, satire i demonologije gotike, koji je, takođe, jedan od glavnih motiva crteža i ideograma umobolnika. Pekić je iz demonologije uzeo vampira zbog višeslojnosti njegovog značenja i lakše tradicijske prepoznatljivosti.

"Tako se prihvatio posla da sva zla o kojima je bio nameran da priča u romanu (nečista savest, ukaljano prošlost, tortura istorije, društvena manipulacija, totalitarna politika i opšte metafizičko zlo) oblikuje sredstvima umetničke reči a prema tradicionalnom, vampirskom modelu."²⁵⁵

Pisac je formirajući književni lik vampira izneverio tradicijski model u elementu koji se tiče predispozicije za povampirenje, koja je u kulturi precizno definisana: "Tako vampir može postati grešan čovek koji je izvršio određenu vrstu zlodela (ubistvo, samoubistvo, sknavljenje kumstva). Vampir može postati i čovek zle kobi, vinovnik tragične pogreške (zato što ga je pošćropila vampirova krv, što ga je na odru preskočila neka životinja ili zato što je nepisani

vezano za njega, fantastika otvara nove i neslućene prostore i svetove. (Vidi: Marija Džunić-Drinjaković, *Alegorija, groteska i fantastika u delu Radoja Domanovića*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi, knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989.) Kajzer razlikuje fantastičnu i satirićku grotesku, a po Tamarinu je fantastično neizostavni element koji sačinjava groteskno.

²⁵⁴ Vidi: A. Walter, *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*, Umjetnost riječi, XXV/br. 3, Zagreb 1981.

²⁵⁵ Ana Radin, nav. delo, str. 285.

zakon tradicijskih običaja prekršen na kakav drugi način)."²⁵⁶ Ništa od ovoga ne može biti pripisano Pekićevom vampiru. Izneveravanje modela je u funkciji sotijsko-groteskne igre kojom pisac preokreće avetinjsku priliku povampirnog pisara u šaljivčinu i lakrdijaša.

Istovremeno je uneo jedno od osnovnih grotesknih načela – mešanje jezivog i komičnog, jer se bezazlenost Adamovog lika kao vampira ne menja na fizičkom planu. Na alogičan i paradoksalan način pisac je doveo u blisku vezu dve dispartatne karakterološke funkcije – avet i činovnika. "U izboru baš tog lika za avet zla odmah se vidi sotijski spoj komike i horora, jer se visoki tragični naboj avetinjske prikaze koja otelovljuje mistično zlo, spaja sa niskim socijalnim i dramaturškim statusom protagoniste, koji obezvređuje funkcionalnu sposobnost lika."²⁵⁷ "Pisarska mizerija poslednjeg razreda", "beznačajni šraf opštinske administracije" tragikomičnim slučajem postao je žrtva nacističke delatnosti glavnog junaka Konrada Rutkovskog.

Negativna snaga vampira upotrebljena je sarkastično kako bi se nosioci radnje i elementi sadržaja podvrgli ironičnoj kritici. Uz "vampirsku" pomoć depatetizovani su tragični junak, dramatični zaplet i ideološki stav.

Dispartatnost Adamovog lika kao vampira pojačana je i prisustvom kišobrana, koji je skoro u grotesknoj simbiozi sa Adamovom pojavom: ogromni kišobran stekao je za života, ne odvajajući se od njega ni u tamnici, ni na pogubljenju, a uz njega je ostao i kada se Adam pojavio kao vampir.

Kišobran dobija prerogative demonskog zato što je navodni uzročnik nesreća koje se vezuju za zlu sudbinu opštinskog činovnika, tajanstveno se pojavljuje i nestaje iz podruma Adamove kuće, na neki neuobičajeni način ga niko, pa ni Štajnbreher, ne primećuje, dok na planu fabule deluje kao dobar podsticaj za realizaciju postvarenja Konradovog ludila i smrti, i piščevog neobičnog udela u samoj priči.

"Treći fantastički elemenat u romanu je lik (motiv) kišobrana, iako jedan crni muški kišobran u ludilu Drugog

²⁵⁶ Isto.

²⁵⁷ Isto, str. 286.

svjetskog rata i u ludoj misli o njemu teško da može naći svoje adekvatno mjesto. Ali u romanu može.²⁵⁸

Kišobran je fantastički motiv jer on "nije tek stvar iz materijalnopredmetnog svijeta ljudskog praktičnog iskustva, predmet sa strogom i jasnom funkcijom u svijetu života, nego jedan od temeljnih znakova-likova u sižejsnom prostoru romana.

Fantomski, vampirski karakter kišobrana otkriva se u nekoliko diferenciranih konteksta i uvijek je povezan sa smrću drugih likova. Prvi kontekst je tumačenje Adamove obitelji: jedini i isključivi krivac za Adamovu sudbinu je njegov kišobran za koga smatraju da je ukleti predmet što vlasniku donosi nesreću i nepravilike. Drugi kontekst je veza tog istog kišobrana s glavnim likom romana (Konradom Rutkovskim), a treći povezivanje s priređivačem (autorom) romana.²⁵⁹

Rutkovski rekonstruiše čitavu povest Adamovog odnosa prema kišobranu, prvo tokom istražnog postupka, sa njim i njegovom porodicom, zatim po povratku u mali primorski gradić nakon 22 godine od vremena službovanja, opet sa njegovom porodicom. Kišobran služi kao stvar drugog nivoa stvarnosti. Njegova pojavljivanja i nestanci su neobjašnjivi, on je posrednik između nivoa stvarnosti unutar Konradove psihe i uzročnik njegove smrti, a pisac ga, na kraju romana, smešta u podrum svoje kuće: "Nezavisno od toga što mu se našao u trbuhu – stvar već i po sebi sumnjiva – kišobran je bio nečastiv, iz čega je logički proizilazilo da je on ubica, kao što je iz tog nedela, neizbežno i logično, proisticala njegova zločesta priroda. Ali, sada je i njegovoj demonskoj karijeri došao kraj. Eno ga, vezanog lancem i bespomoćnog u podrumu moje londonske kuće."²⁶⁰

Po dolasku u gradić D., na saznanje da je ogromni spomenik podignut Adamu Trpkoviću, žrtvi fašizma, a zapravo izdajniku, Rutkovski reaguje burno jer bista visoka deset metara nema kišobran:

²⁵⁸ Dušan Marinković, nav. delo, str. 607.

²⁵⁹ Isto.

²⁶⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 397.

”– Niko mu kišobran nije dirao. Ni maresiallo Dagllione sa onolikim udom, koji je krijumčario mandarine. Ni Hans i Jochan koji su ga našli, Max koji ga je pfeeliminarno ispitivao, i Minch koji ga je pod br. 1 u Protokol uveo. Pa čak ni sam pukovnik Steinbrecher! Ni on mu, onako do poslednje proklete žilice steinbrecherizovan, nije dirao u kišobran...

(...)

– A ovi su mu ga uzeli! Razumeš li ti to Sabina? Najpre su mu uzeli kišobran u kojem je bio sav ključ, a onda su ga popeli na pogrešno mesto. Pa kako onda misliš da se piše prokleta istorija?”²⁶¹

Kada je Rutkovski prvi put video Adama Trpkovića, kojeg su pronašli u podrumu zatvora gde su ga smestili Italijani, zaboravivši pri evakuaciji na njega, zapazio je prisustvo kišobrana, što ga je posebno začudilo i uznemirilo, što se njegovom razumu opiralo, a on nije znao sasvim zašto? ”Da li stoga što je moj razum nepovratno bio steinbrecherizovan, što mu je zauvek oduzeta vitalna sposobnost da pojmi odstupanja, nepravilnosti, nered kao sastavni deo prirodnog i zdravog reda stvari, polimerne suštine života? Da li stoga što je zaražen steinbrecherizmom kao pogledom na svet i moj mozak postao samo deo mašine za racionalizovanje istorije? Mali logički monstrum stegnut između koštanih zavrtnja pukovnikovih demonskih generalizacija? Čudovište vampirski naučeno da proždire pravi, čisti, prirodni život? AMRELOJED? AMRELOŽDER? AMRELOMOR? Utamanitelj svih čarobnih kišobrana našeg života? Smrtni neprijatelj divotne poezije u crnom, svilenom nebu raspevane? Pa i razloga za življenje – da normalan čovek ništa drugo ne radi, nego da ga otvara i zatvara, skuplja i širi, bez obzira na klimatske prilike, zabataljujući i porodicu i državu, i Boga i Đavola, sve u korist njegove veličanstvene konstrukcije, tog nežnog šatora snova? I zašto samo na kiši? Zašto uopšte pod nebom? Zašto ne u sobi za vreme prijatnog ćaskanja pored kamina? U krevetu iznad žene koja se ljubi? Iznad deteta koje se rađa? Da se pod njim umire? Svuda gde se čoveku prohte! U svakoj prilici! S po-

²⁶¹ Isto, str. 102.

vodom i bez povoda! Iz čistog ruganja užeglom ljudskom razumu! Iz bune protiv reda! Iz revolta protiv učmalosti običaja! Iz stida zbog izneverenih nada! Poneti odvratnošću prema svim zabranama, ograničenjima, uskraćivanjima! Protivu svih Steinbrechera i svake steinbrecherizacije! Menjati svet pomoću kišobrana! Revolucionarno i fundamentalno!”²⁶²

Digresija, kojom je pokušao sebi da pruži odgovor zašto ga pri preuzimanju zatvorenika provocira jedan, doduše, ogromni muški kišobran, posebno je groteskna od momenta kada svoj razum vidi kao ”amrelojed, amreložder i amrelomor”, zbog kovanica koje u sebi sadrže arhaični naziv za kišobran i nastavaka kojima se sugerise nešto životinjsko (-jed i -žder) ili stvora koji nad nečim ž i v i m vrši pomor. Sprega živo/neživo grotesknija je pri (ne)uspostavljanju namene postojanja sopstvenog razuma, pri čemu ispušta, dalje, iz uvida sasvim osobenu egzistenciju takvog predmeta, čiju osnovnu funkciju dematerijalizuje, dajući mu opšteživotnu važnost, oneobičavajući ga na taj način. Uočavanje izvanrednih svojstava i izvesna personalizacija predmeta naročito su istaknuti lirskim poređenjima i opisima, što pojačava grotesknu dispartnost: ”Smrtni neprijatelj divotne poezije u crnom, svilenom nebu raspevane? ... tog nežnog šatora snova?”. Njen klimaks nastupa sa simbolizacijom predmeta – kišobran kao simbol pobune, revolta protiv reda, razočarenja, torture – što pisac ostvaruje na jedan agresivni, histerični način, pri kojem se intonacija menja, a na kraj ovih rečenica dolaze uskličnici.

Digresija je solilokvij u dijalogu koji Rutkovski vodi sa Adamom, pokušavajući da dopre do činjenice kako se kišobran, mimo svih pravila službe, našao u zatvoru. Pri tome je posmatrao Adama, koji je sedeo ”oslonjen o dršku kišobrana, kao o tanak vrat zmaja drvene krljušti”²⁶³, dolazeći do zaključka o tajanstvenom uticaju predmeta: ”U njegovom crnom, svilenom nebu nisam još nazirao divotnu poeziju bunta, niti u njegovoj žičanoj konstrukciji nežni šator snova. Nešto mi je ipak bilo jasno: kišobran je bio

²⁶² Isto, str. 123.

²⁶³ Isto, str. 124.

tempirana bomba podmetnuta pod gredu venčanicu steinbrecherovog kosmosa. ...to više nije bio običan muški kišobran, već, takođe muški, premda sasvim neobičan, *otpor* prema nasilju svih ograničenja kojima je moja ličnost i spolja i iznutra bila podvrgnuta. Kišobran je postao neka vrsta intelektualnog ortopedskog pomagala u mom tajnom ratu protiv nacizma.”²⁶⁴ Ne samo metafore (“crnom, svile-
nom nebu”, “nežni šator snova”, “tempirana bomba podmetnuta pod gredu venčanicu steinbrecherovog kosmosa”, “intelektualnog ortopedskog pomagala”), već i kišobran, kao simbol otpora i predmet sa misionarskom namenom, deluje preuveličano, dispartatno i groteskno, posebno kada uočavamo iščašenost pogleda poručnika Rutkovskog.

Čak i Štajnbreher primećuje kako je Rutkovski bezmalo poetičan kada je kišobran u pitanju. To je mogao pročitati iz izveštaja. “Jer da nije bilo vašeg raporta i priče o kišobranu, ja bih tog čoveka pustio.”²⁶⁵ Ovako je naredio Rutkovskom da on sprovede istragu nad Adamom.

“Bez kišobrana je u toj meri izgledao nezamisliv da nikome ni na pamet nije padalo da mu ga oduzme. Čak ni nepogrešivom Minchu. Možda mu se pričinilo da je kišobran organski deo delovođinog tela.”²⁶⁶ Stapanje živog i neživog takođe ide u red grotesknih pojava, a iskaz je ovde u funkciji stilizacije likova (Adama, Minha), kao i kišobrana.

Prisustvo kišobrana u Adamovim rukama pri saslušanju navelo je Štajnbrehera da, praveći generalizacije o uspešnosti policijskog istražnog postupka, uporedi uticaj predmeta i insekata. Došao je do zaključka da će zatvorenik “naći da je umesnije pozabaviti se pitanjima koja su mu bila postavljena nego otvarati i zatvarati kišobran. A ja vas uveravam, gospodo, čim zatvorenik počinje da misli, on to čini pogrešno. Logično razmišljanje po sebi je protivu-
rečno svakoj pametnoj odbrani. Kišobran će ga, ranije ili kasnije, na to prinuditi. Insekt ne. Još nisam sreo uhapšeni-
nika koji bi propustio obračun dva insekta samo radi smišljanja taktike za nastupajuće saslušanje.”²⁶⁷

²⁶⁴ Isto, str. 125-126.

²⁶⁵ Isto, str. 136.

²⁶⁶ Isto, str. 158.

²⁶⁷ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 160.

Rutkovskom se kišobran i dalje ukazuje pod nabojem poetskog, stvarajući jednu rableovski grotesknu sliku, koja odudara od njegove demonske vizure: "A šta se značajno moglo razabrati iz činovnika poslednje klase po razvrstavanju, sa kišobranom kao džinovskim udom od crne svile između nogu?"²⁶⁸ ili mu se u vidu groteskne stopljenosti ljudsko-predmetno-biljnog, nameće tokom saslušanja: "A on bi, taj delovođa, produžio da čami, kao vinova loza nežno obavijen oko drške čokot-kišobrana."²⁶⁹

Rutkovski povest o kišobranu, koju donosi u pismima, naziva "BIOGRAFIJOM JEDNOG ČAROBNOG KIŠOBRANA", toliko je pod uticajem njegovog volšebnog dejstva, o kojem ga je najviše izvestila Adamova žena, da pokušava da mu izradi drugu dršku, kako bi mu oduzeo urokljivost, čudeći se, pri tome, svom ponašanju: "(Primećuješ li da sam se i nehotice ponašao kao da verujem u praznoverice vezane za njegovo poreklo i prirodu?)"²⁷⁰. Od te namere odvraća ga Štajnbreher koji naređuje da se kišobran vrati Adamu, što je Konrad takođe pripisao kišobranovom neljudskom poreklu.

"Zdravo, racionalno jezgro intelekta bunilo se protivu saznanja da se godine 1943, u jeku krvavog rata, svetom šeta jedan nastrani kišobran i opštu nesreću uvećava na vlastitu inicijativu. Trebalo je da se desi ono što ću ti u narednim pismima opisati pa da, kao kakav policijski Hamlet, shvatim da nam, kraj sveg našeg obrazovanja i duhovnog usavršavanja, najznačajnije tajne između neba i zemlje ostaju nepoznate i da nam nikada neće biti pristupačne."²⁷¹

Ironija kojom pisac detronizuje Hamletovo objašnjenje Horaciju je ovde posebno efektno sprovedena, naročito kada se poveže sa događajima koji slede. Držeći se Štajnbreherovog *Upitnika* za saslušanja, a sa druge strane pokušavajući da svom nadređenom doskoči ne bi li spasio Adama, Rutkovski pronalazi kompromisno rešenje u sastavljanju spiska koji dostavlja. Od Adama će tražiti da rekonstruiše predratni spisak komunista i antidržavnih elemenata, koje

²⁶⁸ Isto, str. 163.

²⁶⁹ Isto, str. 165.

²⁷⁰ Isto, str. 185.

²⁷¹ Isto.

je policija svakog većeg mesta imala. Kako ne bi izneverio Štajnbreherovo panlogističko i paranoično načelo po kojem su svi podložni istrazi, iznedrio je priznanje o bolesnom rođaku-partizanu kojeg je Adam, jedne noći 1942, u svojoj sobi, lečio. Ispostaviće se da "malih priznanja nema": Štajnbreher je smislio "OPERACIJU KIŠOBRAN", a Adama, kojeg bi zbog spiska pustio, mora obesiti nakon briljantno iznuđenog priznanja o banditskoj delatnosti 1942. U toku egzekucije Rutkovski je video kako se Adam, pre smrti, vozneo, zapravo, bio je to kišobran uz čiju se pomoć zbilo njegovo uspenje: "A onda se kišobran u Adamovoj ruci rasklopio kao crno heruvimsko krilo i, ... vozneo na nebo."²⁷² Zbog svega toga Rutkovski, inače nameran da u toku svrgnuća ubije pištoljem Štajnbrehera, to ne čini.

Glavne uzroke neuspeha u spašavanju Adama Trpkovića Rutkovski je video u Štajnbreherovom *Upitniku*, koji mu je vređao intelektualnu taštinu i, naravno, u kišobranu. Kišobran je piscu poslužio da se, između ostalog, podsmehne glavnom junaku, odnosno, njegovom "protokolarnom humanizmu" (P. Pijanović) tj. misionarskoj težnji da se odupre nacističkom delovanju, spasavajući u ovom slučaju Adama, čak i kada oseća ledenu netrpeljivost prema "tom predstavniku prosečnosti koja nadživljava sve istorijske i biološke katastrofe"²⁷³. U svemu ovome ima izvesne komičnosti koja proizilazi iz ironije sudbine. Komika u ovakvim slučajevima, po Tamarinu, proizilazi iz paradoksalnosti, jer se junaku događa upravo suprotno od onoga za čim je težio, jer ga "upropašćuje upravo ono za što se zalagao ... ali je to istovremeno ne samo komično već i tragično, potresno."²⁷⁴

Iako upropašćen tada, Rutkovski će to otkriti tek kada bude video spomenik, 22 godine kasnije, zapravo kada se, konačno preobražen samomanipulacijom, preda opsesivnim idejama i uništavanju kišobrana. "Meni je osovina

²⁷² Isto, str. 258.

²⁷³ Isto, str. 195.

²⁷⁴ G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo 1962, str. 96. Mnogi Pekićevi junaci bi mogli biti svrstani u ovaj niz: Andrija strada zbog neverovatne predanosti svom poslu spasitelja (*Odbrana i poslednji dani*), Ikar Gubelkijan zbog posvednutosti idejom, Arseniju Njegovanu upravo strast prema kućama i kućevlasništvu dolazi glave, itd.

bila slomljena, samo se nije raspala, te se vožnja nastavila još dvadeset godina posle njenog prirodnog kraja. Tvrdim da su Adamovo uspenje, odustajanje od ubistva pukovnika Steinbrechera i jalovi pokušaj samoubistva, bili događaji koji su slomili osovину mog života. Sve što se zbilo između tih događaja i povratka u D., optička je varka, odsjaj života koji je protekao.”²⁷⁵

Rutkovski počinje da misli kako je Adam bio lažni prorok, možda i sam Antihrist, a trozubac je uzeo oblik kišobrana: ”Teorijski je moguće zamisliti da je Adamov za-pravo *prakišobran*, iz kojeg su se u paklenom bludu razvili svi ostali. I da su svi Kišobrani na svetu razna kolena potomstva onog Adamovog... U jednu reč da su to đavolski nakoti... (...) Gde god se okreneš – svuda Kišobrani... Do-bro se ne množi tako brzo, niti tako brzo za ljude prianja. Prema tome... Logički proizilazi da su Kišobrani zlo.”²⁷⁶ Prvo je pobacao Sabinine kišobrane u vodu, goste iz hotela ubeđivao je da krenu njegovim putem, pretukao je Sabinu što ”mu se isprečila” na tom putu, sam je uništio dosta kišobrana, suncobrana, pa čak i jedan hipi šator. ”Poseta” Adamovog kišobrana, koji mu je kasno noću ”zakucao” na vrata, sprečila ga je da se ubije, a pomogla mu da ujutru shvati da je ”ludilo glogov kolac za sećanje”²⁷⁷ i da je slobodan i nevin ako uništi prošlost i istoriju. Iz ove ideje rodila se težnja za pravom akcijom, koju je on video u razaranju kompletne tradicije, prisećajući se i nabrajajući sve one koji su započeli (i okončali) spaljivanje biblioteka i knjiga kroz istoriju. ”Ostavimo Kišobran njegovoj crnoj, kaluđerskoj ukočenosti, a mi se vratimo svojoj misiji.”²⁷⁸

Percipiranje kišobrana kao demonske naprave uslovalo je okončanje procesa simbolizacije, u kojoj se njegovo ime ispisuje sa velikim početnim slovom, i čija, sada već utvrđena demonska priroda, deluje groteskno u disparatnom dodiru sa njegovom ”crnom, kaluđerskom ukočenošću”.

Misija se sastoji u pozivima svim bibliotekama (nabreja najpoznatije, uz broj knjiga koje sadrže) da spale knjige, a

²⁷⁵ Borislav Pekić, nav. delo, str. 275.

²⁷⁶ Isto, str. 285.

²⁷⁷ Isto, str. 298.

²⁷⁸ Isto, str. 304.

završava proročkim stilom, u maniru Ničeovog *Zaratustre* i Geteovog *Fausta*, o tome šta sve odbacuje: "Odbacujem čoveka i čovečnost, jer sam za natčoveka i natčovečnost! Lutao sam, tražio i našao. Duh mi pomaže da napišem smelo: U POČETKU BEŠE DELO."²⁷⁹ Tako je Konrad Rutkowski definitivno krenuo putem paklenih duševnih muka:

"Rutkowski nije lud sve dok ne oseti u sebi izvannaravne moći i sposobnosti, specijalna pozvanja i više obaveze prema svetu. Ustremljuje se na kišobrane ne stoga što je duševno bolestan, pa ne razlikuje đavolji trozubac od amrela, nego što 'preuređenje sveta' počinje od onoga što mu je kao nekakva smetnja opštoj dobroti najviše dostupno, najviše u vezi s privatnom povešću. (Kao što Hitler svoje duhovno i društveno preuređenje Nemačke počinje od istrebljenja Jevreja, a ne od prekrajanja Evrope.) Kad s kišobranom završi preći će i na ljude. Najpre na knjige, a zatim i na ljude."²⁸⁰

Funkcija kišobrana, kao pomoćnog sotijskog sredstva, u sprezi sa vampirom, ostvaruje se u jednoj grotesknoj formi prepoznatoj kao *zlonamerni neživi predmet* ili *demonizovani predmet*. "U karakteristične motive grotesknog spada osim toga svaki predmet koji pridobije neki sopstveni opasan život."²⁸¹ Wolfgang Kajzer genezu ove groteskne forme izvodi iz romantizma, a nalazi je kod Gotfrida Kelera, Vilhelma Buša, F. T. Fišera koji je imenovao novo polje za groteskno (*Tücke des Objekts*)²⁸². "Nova forma grotesknog otkriva da smo, stalno i bez ikakve provokacije, mete zlonamernih sila. Naročito naš svakodnevni svet, male, očigledno poznate stvari iz stalne upotrebe, koje se izvrću u strane, zle i posednute od neprijateljskih demona što stalno kidišu na nas, naročito u momentima kada je njihova smetnja najštetnija."²⁸³

Prema Hansu Ginteru ova forma spada među jezičke pojave (stilska sredstva) koje naziva groteskna personifi-

²⁷⁹ Isto, str. 312.

²⁸⁰ Borislav Pekić, *Vreme reči*, Beograd 1993, str. 48-49.

²⁸¹ Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*, New York 1981, str. 183.

²⁸² Isto, str. 110.

²⁸³ Isto, str. 111.

kacija i groteskna redukcija živih bića, čime određuje groteskni stil nekog dela.²⁸⁴

Kroz fantastičnu sižejnu liniju Pekić je dosledno sata-
nizovao kišobran, ostvarivši pri tome njegovu punu ulogu
u motivisanju ludila, na jednoj grotesknoj ravni gde je za
zlo počinjeno u vreme njegove najveće eskalacije odgovor-
nu ulogu na sebe preuzeo jedan predmet, čijeg je izbora
svestan i pripovedač: "Ne, gospodine, orijentisao sam se
na Kišobrane isključivo zbog njihove posednutosti. Da je
došlo do demonizacije kuhinjskih šerpi, čiviluka ili brkova,
ja bih egzorcirao njih..."²⁸⁵

Groteskna karakterizacija

Vagner Hilmar, kome Rutkovski piše pisma, u roma-
nu je u funkciji Konradovog dvojnika, na šta ukazuju nji-
hove sličnosti u odnosu na starosnu dob, učešće u periodu
nacizma, trenutne preokupacije (dok Rutkovski evocira ra-
tne uspomene u mestu gde je 1943. godine boravio, Hilmar
piše istoriju NSDAP) i u odnosu na njihovu vokaciju –
obojica su istoričari. Tema dvojnika je tradicionalni gro-
teskni motiv, a u dvojnika bi se mogao svrstati i Štajnbreher,
koji je u vreme Konradovog službovanja u Gestapou bio
njegov nadređeni, inače oličenje savršenog fašističkog po-
licijskog praktičara, arijevske primera gvozdena volje i
totalitarnog uma, kojem je pisac, u duhu groteskne stiliza-
cije mešanja živog i neživog, nadenuo ime *Steinbrecher*, što
na nemačkom znači *kamena lomilica, drobilica*. Metaforički
odabrano ime odgovara njegovom karakteru koji predsta-
vlja oličenje automatizovane jedinke, lika nastalog po uzoru
na groteskne motive lutke i automata. Ovaj postupak nade-
vanja imena takođe je prisutan u modernoj grotesci²⁸⁶, a Pe-
kić ga ovde sprovodi samo kod nekoliko likova. Štajnbre-
hera opisuje kao "intelektualnu mašinu", on "od renesansne
konfuzije koja je svece i đavole mešala u jednu ličnost, nije
imao ništa. A povrh svega ta je besprekorna mašina bila

²⁸⁴ Alfred Walter, nav. delo, str. 242.

²⁸⁵ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, Beograd 1977, str. 291.

²⁸⁶ Vidi: Milan V. Dimić, *Groteskni svet Franca Kafke*, Putevi, br. 7-8, 1960.

smeštena u prilično neuglednu telesnu kutiju. Nizak rast, sitne kosti, žilav sastav. Zagasita koža. Tamna, proseda kosa i oštro, sitno lice koje pulsira kao lava kada se hladi. Neumorne, nepredvidljive ruke ženskog kroja i noge kao sabijene opruge, brze i elastične. Ukratko: pajac, crni pajac iz čarobnjačke kutije. Ako si stekao utisak da je ta mrtva straža našeg arijevskog svetskog gospodstva imala zapravo subverzivno semitski izgled, u pravu si. Sa bradom i crnim klobukom sasvim lepo bi pristajao 'Zidu plača'.²⁸⁷ Opis je ilustrativan kao primer groteskne stilizacije mešanja živog i neživog, kao i spajanje disparatnih elemenata, gde je Štajnbreher predstavljen kao lutka, automat (naziva ga "mašinom", smeštenom u "telesnu kutiju", sa nogama "kao sabijene opruge", "crni pajac iz čarobnjačke kutije" sa rukama "ženskog kroja" koji izgleda "subverzivno semitski"). Disparatnost je u pokušaju zamišljanja Štajnbrehera, inače Nemca, kao Jevrejina, što ima smisla jedino u predočenim istorijskim okolnostima i relacijama. Pri tome, ovde ne nalazimo ništa od Bahtinove teorije grotesknog i "smešnog strašila", za razliku od lika Adama Trpkovića, činovnika/vampira. Rutkovski će i sebe doživljavati kao stvar ("nepodmazani ... napukli šraf nemačke ratne mašine"),²⁸⁸ a metafora samo još više ukazuje na automatizovanost lika i postupaka, odnosno, depersonalizaciju. ("Jer kod pukovnika je sve bilo na uzicu. Sve je bilo povezano a kraj konopca drži on. Mi smo samo marionete subhumana stvorenja bez volje i sopstvene svrhe. Poput Židova."²⁸⁹)

Pisac je i Adama okarakterisao kao "beznačajni šraf opštinske administracije", pri čemu je istaknuta depersonalizacija lika koji je, umanjen i pojednostavljen, postao deo ogromnog mehanizma mašine, poput Rutkovskog. U slučaju Adama odabrao je hebrejsko ime starozavetnog "prvog čoveka": Adam je prvi čovek kojeg Rutkovski ima za slučaj, kao i Gestapo u D-skoj opštini; *Trpković* je izvedeno od *Trpko*, od imena koje asocira na glagol *trpeti*, dakle,

²⁸⁷ Borislav Pekić, nav. delo, str. 31-32. Istu sliku (pajaca iz kutije) Pekić je koristio pri gradnji scene na Konstantinovoj sahrani u *Hodočušću Arsenija Njegovana*.

²⁸⁸ Isto, str. 303.

²⁸⁹ Isto, str. 260.

onaj koji se ne opire već trpi, što može aludirati, takođe, na karakteristike koje su u vezi sa Jevrejima.²⁹⁰

Još je jedino *Rotkopf* dobio metonimijsko ime koje na nemačkom znači *crvena glava*, *ridokos* – crvena je i boja krvi, čime se aludira na Rotkopfov krvavi metod u istražnom postupku.

Gustav Frelih se na kraju Steinbrecherovog čuvenog Zapisnika iz 1938. potpisuje sa "GURAV PROLIV" – igra rečima, na akustičnom nivou, kao manifestacija grotesknog snižavanja ka materijalno-telesnom dole.²⁹¹ Pisac pojašnjava proces depersonalizacije: "Ne mareći za buduće apelacije, posthumne rehabilitacije, istorijske ispravke i zadocnela izvinjenja, Gustav Frölich je pobjegao u ličnost bez lica, biografije i adrese, u nekakvog himeričnog Guravog Proliva. Nestao je u ponešto skarednom, ali čudesno neodgonetljivom pseudonimu, kakav u ilegalnim uslovima i dolikuje slavnom agentu jedne obaveštajne službe. Ukratko, zaogrnuo se alogičnim plaštom farse."²⁹²

Maks neodoljivo podseća na profesiju kojom se, pre rata, bavio: bio je "mesarski kalfa iz Schweinfurta, kasapin iz jedne igre reči, i jedva pismen. ... Ima debelo lice, debelu šiju, debela prsa i debelu šaku. Polij to brdo kuvanog mesa sokom od paradajza, poškropi znojem i dobićeš narednika Maxa."²⁹³

²⁹⁰ Pekić je ostavio zanimljive podatke o štampanju svoje prve priče koju je napisao (*Smrt na Golgoti*), a koja nas može navesti na zanimljive tragove: "Mada se otprilike zna kako je došlo do njenog štampanja u 'Vidicima', pod pseudonimom Adam Petrović, kako je do lista dospela ne zna se. Pretpostavljam da je rukopis, bez mog znanja, u redakciju odneo moj pokojni prijatelj arh. Milutin Trpković." (*Vreme reči*, Beograd 1993, 302-303; Boldovala L. M.)

²⁹¹ "U svetskoj književnosti, a naročito u anonimnom usmenom stvaralaštvu, nailazimo na mnogobrojne primere agonije povezane sa aktom praznjenja, ili određivanje trenutka smrti prema trenutku ispražnjenja. To je jedan od najrasprostranjenijih načina snižavanja smrti i samog umirućeg. Taj tip snižavanja može se nazvati 'Malbrukovom temom'. ... Slične slike snižavaju ne samo samog umirućeg – one snižavaju i otelešnjuju i samu smrt, pretvaraju je u veselo strašilo." Mihail Bahtin, nav. delo, str. 166; "Slika praznjenja od straha je tradicionalno snižavanje ne samo kukavica već i samog straha..." Isto, str. 189.

²⁹² Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 149.

²⁹³ Isto, str. 86.

Grotesknost Adamovog lika, za života, ostvaruje se putem situacione groteske. U njoj junaci ne moraju biti groteskni, premda Tamarin smatra da oni grotesknim postaju upravo zbog njihovog ponašanja u toj situaciji. "Grotesknost situacije nastaje iz disparatnosti situacije u kojoj se objekt nalazi i njegova ponašanja, a još više upoređenje toga s 'normalnim' ponašanjem u tom položaju."²⁹⁴ Iskakanje iz "normi" ponašanja upadljivo je u toku istražnog postupka, gde Adamova nezainteresovanost dolazi do izraza u odnosu na Konradova nastojanja da ga "spasi", simulirajući nekakvo saslušanje, a zapravo pokušavajući da nađe kompromis između Štajnbreherovog Zapisnika i Adamove pozicije zatvorenika, čime je posebno podvučena neusaglašenost njihovih postupaka: "Čim bi ga narednik Max uveo, on bi se spustio na stolicu i bacio u tupu nepomičnost i stezanje onog svog kišobrana. U određeno vreme, pre i posle podne, Max bi donosio 'tufku kafu'. Dok bi je polagao na sto, ja bih se krajnje rotkopfovski drao na uhapšenika ili mu nad glavom ledeno steinbrecherizirao, bez ikakve reakcije sa njegove strane. Max bi odlazio saglasno klimajući glavom. On je, naime, 'odobravao oftesite mufke mefe'. Ja bih kafu dodavao Adamu, a on bi je ispijao bez ikakvog znaka blagodarnosti, kao službeni deo protokola, kao stvar po sebi razumljivu. ... U toku tri noći i dana, sa prekidima za obed, nuždu i ostale potrebe, presedeo je on na stolici više od šezdeset pet časova, bez ikakvog dodira sa stvarnošću, osim u obliku crne kafe i povremenih radoznalih pogleda koje mi je upućivao. Ne misli da mi je namera bila da ga tim konvejerom mučim. I na neko priznanje nateram. Ja od njega nisam tražio ništa sem da na stolici sedi i kamuflira moju bitku sa Steinbrecherom. Iz nužde i za njegovo dobro preduzeo sam ovu intenzivnu istragu."²⁹⁵

Adam je toliko nesvestan situacije da u toku istražnog postupka čak zaspi: "Tako, dragi moj Hilmare, satima sedim i vučem Adamove poteze. On sedi preko puta mene i čmava. Čak i hrče. Da, Hilmare, HRČE! Glavom udara u dršku kišobrana. Drška ga budi. Otvara oči. Ima zelen po-

²⁹⁴ G. R. Tamarin, nav. delo, str. 91.

²⁹⁵ Borislav Pekić, nav. delo, str. 165.

gled. Osmehuje se lojalno. Usrdno moli za dopuštenje da se vrati u ćeliju. Nije spavao, ne pamti od kada. A ovde i onako nije potreban. Niko ga ni za šta ne pita. Logika se o svemu lepo stara. U protivnom, ne bi li mu se na podu mogao prostrti neki 'federmadračić'?"²⁹⁶ Pri potpisivanju Zapispnika, koji nije ni pogledao, interesuje ga jedino sopstveni i Konradov rukopis, za šta Konradu odaje priznanje uz savet kako da izbegne "podudarnost trbuščića kod slova 'a' i 'o'. ... Jedino čega se latio beše da, sa jezikom među zubima, isplete po jednu šugavu petlju na početnim slovima svog šugavog imena."²⁹⁷ Okončanje istražnog postupka pretvoreno je u jednu groteskno-komičnu situaciju u odnosu na tragični svršetak koji je pisac, jednom slikom makabreskne srednjovekovne provenijencije, pre toga nagovestio: "Adam je, naime, intimno već krenuo primamljivim putem, na čijem je kraju smrt izmahivala kosijerom."²⁹⁸

Groteskna stilizacija uočljiva je u sprezi lika i predmeta/kišobrana kao organskog jedinstva (Adam je zatečen sa kišobranom od kojeg se ne odvaja ni u momentu pogubljenja), pri čemu se fantastična motivacija prenosi na kišobran koji postaje demonološki posrednik između Adama i carstva tame i dobija sopstvenu povest. Na taj način i Adamov kišobran ulazi u arsenal grotesknih motiva kao oživela stvar, koja svojom fantastično-demonskom inauguracijom u posebnoj sižejnoj liniji, zapravo, svojom besmislenošću predstavlja komično-jezivi kontrast u odnosu na ono što čini okvir zbivanja u kojem se pojavljuje, a to je krvavi Drugi svetski rat. Groteskni nesklad Adama kao vampira je u njegovom izgledu, identičnom na saslušanju i pogubljenju (u dugim belim gaćama i sa kišobranom na koji je podbočio bradu), i zagrobno dubokom i zapovedničkom glasu, oko kojeg je Rutkovski video leptire i mušice. Insekti su, po Kajzeru, najčešće groteskne životinje, verovatno zbog njihovog nejasnog porekla (gamad pripada zlim silama²⁹⁹), ali, po njemu, pravu grotesknu životinju čini slepi miš, u kojeg se, inače, vampir preobražava. (Podsetiću da Ana Radin

²⁹⁶ Isto, str. 195.

²⁹⁷ Isto, str. 198.

²⁹⁸ Isto, str. 177.

²⁹⁹ Wolfgang Kayser, nav. delo, str. 182-183.

kišobran vidi kao metonimijsku zamenu za krila slepog miša, a Rutkovski ih sanja: "Svuda se otvaraju crni kišobrani i kao slepi miševi lepeću krilima."³⁰⁰):

"Jedino je u tom istrebljenom svetu ostao taj prokleti čata, sa masnim očima, iz kojih se, uprkos cvikerima sa limenim ramom, gubio vid, u olinjalnoj bluzi sreskog pisara sa počupanim mesinganim signumima položaja i u dugim belim gaćama. Idealan simbol nesporazuma sa istorijom, čija je ruka stezala dršku golemog kišobrana, od one nezgrapne vrste koju srećeš samo ovde na jugu.

Astralnoj pojavi – jer šta bi inače ona mogla biti – prethodio je, zagrobno dubok zapovednički glas:

- Očekivao sam vas, poručniče.

Užas me je podigao sa stolice i ponovo u nju sručio: kroz treperavi svetlosni snop, ispunjen obnevidelim mušicama, ugledao sam nejasne obrise čoveka koji je, brade podbočene na dršku od kišobrana, sedeo na kožnom otomanu u uglu sobe. Perspektiva je stvarala jeziv utisak da mušice i prozračni leptirići izlaze iz njegovih mrtvih usta i da mu se roje oko trupa. U prvi mah nisam razabirao lik. A nije ni potrebno bilo. Prepoznao sam kišobran. I način kako se njime služio kad bi ga Max dovodio na saslušanje. Nije bilo sumnje, Hilmare, preda mnom je sedeo Adam Trpković."³⁰¹

Nesklad nastaje i na fonu preobražaja: od "provincijskog čate", kako ga je jednom Rutkovski nazvao, Adam se, povampirivši se, pretvorio u Štajnbrehera:

"Ne, Hilmare, Adam Trpković nije bio intelektualac. Sve pre nego to. Međutim, tokom razgovora, koji se odvijao pod teškom sumnjom da li sanjam ili haluciniram, ja sam u njegovom držanju, načinu govora pa i načinu mišljenja zapažao nešto što je đavolski odudaralo čak i od mojih najpovoljnijih uspomena. Sad mi je jasno šta je po sredi. On je sada govorio kao školovan čovek. Raspologao je dijalektičkim moćima nespojivim sa Adamom dok je bio živ. Ponašanje mu je postalo autoritativno. Duh ciničan, agre-

³⁰⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 197.

³⁰¹ Isto, str. 106.

sivan, beskompromisan. Silno me je na nekoga podsećao. A nisam mogao da dokučim na koga.”³⁰²

Tokom razgovora u noći kada mu se ”prikazao” Adam, tražeći da iznese istinu o njemu i rekonstruisanom spisku zbog kojeg je nastradalo sedamnaestoro ljudi i promeni ime na spomeniku, Rutkovski je uspeo da se seti na koga ga ”pisarska mizerija” podseća: ”Najzad sam se setio. Taj ton, taj temperament, taj arogantan način mišljenja. Ta đavolska dijalektika. Tako je, Hilmare, govorio pukovnik Steinbrecher.”³⁰³

Saopšteno je to na parodičan način, u stilu Ničeovog *Zaratuстре*, onako kako će se odvijati i preobražaj Rutkovskog i završnica romana. Još jednom se potvrđuje tema dvojnika, štaviše, ovakvim ponavljanjem se taj motiv i parodira: u Štajnbrehera se, dakle, pretvaraju i Rutkovski i povampireni Adam Trpković.

Za opredmećenje čoveka (i istovremeno za Konradovu mizantropiju) ilustrativan je opis radnika/zatvorenika kojeg je Rutkovski preuzeo od Rotkopfa, kako bi od njega izvukao ime i adresu, da bi ga zatim premlatio na smrt. Opis ide uz sliku ”sredstva” kojim je zatvorenik mučki ubijen, stilizovan na način groteskne simbioze živog i neživog: ”Pored neispunjenog lista hartije ležalo je mnoštvo Rotkopfovih sprava za torturu. Izabrao sam nasumce. Oblik je bio vižljast. Pri vrhu se završavao ogromnom kapom. Imao je hrapavu kožu guštera. Nisam hteo da ga gledam, nisam hteo da znam kako se zove. Zvao sam ga u sebi ’oblikom’. Sa njime sam prišao onom drugom ’obliku’. Njega sam gledao, ali i u njemu nisam mogao da vidim ništa drugo do izvesne količine osvešćene materije formirane u tri pravca prostora. Nešto što se *bitno* nije razlikovalo od radijatora, kome je bilo prisajedinjeno.”³⁰⁴

U razmišljanjima o nesavršenosti i neosposobljenosti ljudi za nanošenje patnji drugima Štajnbreher parodira ideju natčoveka, dolazeći do varijeteta ”nadrotkopfa”, kojeg zamišlja kao grotesknu ”tvorevinu”: ”Zamislite sada da

³⁰² Isto, str. 111.

³⁰³ Isto, str. 117.

³⁰⁴ Isto, str. 210.

je nasleđem tokom niza Rotkopfa, usled stalno iste funkcije premlaćivanja ljudi, njegova ruka, evoluirala u goveđu žilu, gvozdenu polugu ili neko drugo oruđe istrage. Imali bismo ljudsku podvrstu nazvanu *policijskom*, a u okviru nje varijetet Rotkopf, od rođenja snabdeven batinom. ... No najvažniju posledicu vidim u tome što bi to na neki način biološki inaugurisalo policiju u naš život.”³⁰⁵

Digresija o nesavršenosti čovekove prirode i mogućnostima njenog unapređenja kroz naučno delovanje, ali bez moralne odgovornosti, dovela je Štajnbrehera do jedinstvene groteskne vizije u kojoj se ljudski i mehanički elementi komično stapaju, izazivajući jezu svojim prikrivenim sadržajem: ”Uz pomoć naše naučne svesti, priroda će se jednom postarati ne samo da Rotkopf na mesto ruke dobije batinu, nego da ona organski bude snabdevena anelgezičnim okom, meračem za bol, koji će ga etički valjano odmeravati i svoditi na minimum nužnosti.”³⁰⁶

Za karakterizaciju u romanu, pored slika i poređenja koja su likove ”postvarivala”, korišćena su i sredstva koja su ih svodila na nivo animalnog, životinjskog.

Najčešće je kao poređenje korišćena svinja: kada Štajnbreher govori o intelektualcima i njihovoj suptilnosti, kaže da je to ”Prosto čudesno, ako se uzme u obzir da su većinom svinje! Sa insanity moralom svinjskog čopora. A ova-
mo, rasplaču se kad im spomenete majku.”³⁰⁷, ili ”... Steinbrecher takođe uviđa da se sa pomeranskim aristokratama može sasvim lepo razgovarati pod uslovom da su pijani kao svinje ...”³⁰⁸.

Rutkovski, povodom svečanosti otkrivanja spomenika Adamu Trpkoviću, smatra da je, dakle, trebalo ”... da se pod temperaturom od 40°C popnem pet kilometara uzbrdo da bih doznao kako sam bio svinja. Istorijski, ja sam to zacelo i bio.”³⁰⁹ Posle toga, na večeri u restoranu, Sabina će mu reći: ”Ti si pijan. Ponašaj se kao svinja.”³¹⁰, a to će mu malo ka-

³⁰⁵ Isto, str. 235.

³⁰⁶ Isto, str. 237.

³⁰⁷ Isto, str. 57.

³⁰⁸ Isto, str. 81-82.

³⁰⁹ Isto, str. 97.

³¹⁰ Isto, str. 102.

snije ponoviti i utvarni Adam: "Bili ste pijani kao svinja, i vaša supruga je mislila samo kako će vas što pre uspavati i zaustaviti vaše brbljarije."³¹¹ Za Rotkopfa će to isto reći Štajnbreher, dok je ostale gestapovce nazvao "sveti magarci". Rutkovskom zamera što nema dovoljno zainteresovanosti za duševni život zatvorenika: "Njegove misli vas ne zanimaju. Brinu vas samo vaše, posvećene uobličavanju boljih svetova, načinu kojim bi se svinja navela da obor doživljava kao dvorac, i da bi joj vaš dvorac bio obor."³¹² Generala fon Klaterna nekoliko puta naziva "pomeranska svinja". Za Štajnbrehera je nepravda da "svest o umiranju umre pre tela, koje je u celoj svinjariji sasvim nevino?"³¹³

Što se drugih životinja tiče, one ulaze u groteskne simbioze kojima vampir Adam opisuje intelektualce u paklu – oni su: "Vukodlačko bratstvo, uglavnom. Ljudi-vukovi, ljudi-zmije, ljudi-mravi."³¹⁴

Karakterizacija putem poređenja sa životinjama ima za cilj svođenje na životinjski nivo, povlađivanje nagonском životu tj. uniženje i obezličjenje.

Da li je Adam Trpković izašao iz Gogoljevog "Šinjela"?

Kada je Ana Radin primetila da je Pekić, zarad sotijsko-groteskne obrade teme, izabrao komično-jezivi spoj vampira/aveti i činovnika, nametnula se komparacija sa jednim likom iz svetske književnosti na kojeg je Adam Trpković podsetio. Uočenoj analogiji pomogla je i pripadnost istoj literarnoj struji u kojoj grotesknost dolazi do izražaja i stvara dominantnu strukturu i doživljaj.

Gogoljev *Šinjel* tumačili su mnogi kao delo u kojem je prikazan "mali čovek", začetnik galerije ruskih likova iz reda "poniženih i uvređenih", pri čemu se ukorenilo mišljenje da je *Šinjel* preteča ruskog psihološkog romana i realizma. Površinsko gledanje na Gogolja kritikovao je Boris Ejhenbaum, koji je *Šinjel* posmatrao kao jezičku igru i grotesku u kojoj se smenjuju pseudo-sentimentalni ton i ka-

³¹¹ Isto, str. 107.

³¹² Isto, str. 166.

³¹³ Isto, str. 255.

³¹⁴ Isto, str. 114. Aluzija na Hcrmana Hcsca i njegov roman *Stepski vuk*.

lambur.³¹⁵ Ejhenbauma su, pak, kritikovali da nije tražio ništa s one strane stila i jezičke igre i R. A. Pis daje odgovor, ne samo kako već i zašto je načinjen Gogoljev *Šinjel*, stariji se da pri tome eliminiše sentimentalna shvatanja lika Akakija Akakijeviča kao ponižene ličnosti i da stavi pod znak pitanja materijalnu oskudicu pod kojom je živeo, koja je, zapravo, metafora njegovog nesumnjivo duhovnog siromaštva. Gogolj se koristio svojim osnovnim sredstvom: spoljašnji svet odražava i opisuje unutarjni svet, svet psihe čini realnim tako što realni svet čini psihološkim, što predstavlja "psihološki" realizam.³¹⁶

V. Kajzer u *Šinjelu* vidi socijalnu satiru u kojoj je moralna intencija suviše očita da bi prepustila grotesknom elementu da dođe do izražaja.

Ipak, prisustvo grotesknih elemenata je nesumnjivo. Mila Stojnić glavnog junaka Akakija Akakijeviča Bašmačkina opisuje kao čoveka "bez korena, dete gradskog pločnika, posmrče kome je majka umrla na porođaju ostavivši mu u nasleđe očevo ime i prezime izvedeno iz reči 'bašmačok' – duboka cipela, dakle iz naziva za stvar, a ne kao što je to češće – iz ljudskog imena; on se rodio 'postvaren' da bi živio 'jer se živeti mora' i 'jer je sve u njegovom životu nužnost'. A život mu je usitnjen 'do fantastičnog besmisla'. Problem je tu daleko više nego socijalni."³¹⁷

Na Adama Trpkovića podseća u nekoliko momenata: obojica su činovnici koji svom rukopisu pridaju veliku pažnju i uglavnom se bave prepisivanjem. Gogoljev junak je u prepisivanju akata "nalazio neki svoj šaroliki i prijatni svet. Uživanje mu se ogledalo na licu: neka slova su mu bila naročito omiljena, i kad bi naišao na njih, bio bi van sebe: i podsmehivao se, i namigivao i micao usnama, tako da mu se, izgledalo je, na licu moglo pročitati svako slovo koje je nacrtalo njegovo pero."³¹⁸

³¹⁵ Boris Ejhenbaum, *Kako je napisan Gogoljev "Šinjel"*, Lctopis Matice srpske, god. 143, knj. 400, sv. 5, Novi Sad 1967.

³¹⁶ Vidi: Dragan Nedeljković, *Nikolaj Vasiljevič Gogolj*, u: *Ruska književnost I*, Sarajevo 1976, str. 302-308.

³¹⁷ Isto.

³¹⁸ Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Revizor, Šinjel* (Preveo Živojin Boškov), Sarajevo 1989, str. 102.

Njegov stari šinjel toliko je bio iznošen i truo da se morao prihvatiti šivenja novog, čime je bio mesecima zaokupljen: "Otada kao da mu je i sam život postao nekako puniji, kao da se oženio, kao da je još neko bio kraj njega, kao da nije bio sam, već da se neka prijatna drugarica složila da zajedno s njim pređe životni put – i da ta drugarica nije bio niko drugi nego taj šinjel postavljen debelom vatom i jakom, nepoderivom postavom."³¹⁹ Kada ga je konačno sašio, svi su to primetili i čak je bio pozvan na kućnu zabavu. Po povratku kući sa terevenke dvojica su mu ukrala šinjel i gurnula Akakija u sneg. Njegova potraga za pravdom završila je kod "važne ličnosti", s generalskim činom, gde je bio primljen na grub način, posle čega se razboleo i umro. Oživljavanje i demonizovanje stvari Gogolj je maestralno završio: "Iščezlo je i nestalo jedno stvorenje koje niko nije štitio, koje nikom nije bilo drago, koje nije bilo ni za koga zanimljivo, koje čak nije na sebe skrenulo pažnju ni prirodoslovca koji ne propušta da stavi na čiodu i običnu muhu i posmatra je kroz mikroskop; stvorenje koje je pokorno podnosilo sve kancelarijske podsmijehe i sišlo u grob bez ikakvog izuzetnog djela, ali pred čijim je očima ipak, mada pred sam kraj života, promakao jedan svijetao gost u vidu šinjela, koji je za trenutak unio živost u njegov bijedni život, i na koji se odmah potom sručila nepodnošljiva nesreća kao što se sručivala na careve i gospodare svijeta..."³²⁰

Fantastični obrt u priči uspostavlja se sa "oživljavanjem" pokojnog Akakija Akakijeviča, što predstavlja treći zajednički momenat između njega i priče o Adamu Trpkoviću: po Petrogradu je, naime, počeo da se pojavljuje "mrtvac, po izgledu činovnik, koji traži nekakav ukradeni šinjel, i pod izgovorom da mu je šinjel ukraden, skida sa svačijih leđa, bez obzira na čin i zvanje, svakojake šinjele...". Kao i vampir Trpković, koji je "grobni glasom" tražio od vinovnika svoje nesreće da se ispravi "nepravda" i objasni kome je podignut spomenik, tako je i Akakijev duh prepao i ščepao "važnu ličnost": "Činovnikovo lice bilo je bijelo kao sneg i on je gledao kao pravi mrtvac. Ali je strah važne ličnosti

³¹⁹ Isto, str. 110.

³²⁰ Isto, str. 121-122.

prevazišao sve granice kad je spazio da su se mrtvačeva usta iskrivila, i kad je, zapahnuvši ga strašnim grobnim vonjom, izgovorio ove riječi: 'A tako, eto naposljetku i ti! Naposljetku sam te, ovaj, šćepao za jaku! Tvoj mi je šinjel i potreban! Nisi se pobrinuo za moj, još si me izgrdio – daj mi sad svoj!'"³²¹ Otada se više nije pojavljivao "činovnik-mrtvac".

Činovnik, posednut od jedne stvari koja mu daje smisao i upravlja životom i čijem nedokučivom uticaju podleže, da bi umro i zatim vaskrsao tražeći pravdu, čini se da predstavlja isti siže jednog dela romana *Kako upokojiti vampira* i *Šinjela*. Oba groteskna lika imaju podsmešljivu pojavu, putem koje se uspešno ostvaruje kritika jednog sloja ljudi, s tim što je funkcija vampira Adama usložnjenija zbog pojave demonizovane stvari (kišobrana) i tematizovanja ludila glavnog junaka romana Konrada Rutkovskog. Uočavanje eventualnog literarnog preteče u Gogoljevom *Šinjelu* baca dodatno svetlo na Pekićev stvaralački zahvat, kojim je obujmio daleko veći broj književnih naslaga i aluzija nego što je to na prvi pogled vidljivo.

Depatetizacija smrti

"Nema tu ni traga od strašne svečanosti smrti."³²² Antipatetičnost tj. depatetizacija odlika je grotesknog stila. Kada se od tragike i komike oduzme patos, smatra Tamarin, tada imamo grotesku. Pekić kroz iskaze glavnih junaka Rutkovskog i Štajnbrehera najviše detronizuje i depatetizuje smrt.

Nazvavši mesto njihovog boravka, kasarnu, masovnom grobnicom, Štajnbreher je mislio na način njihove povezanosti, što zvuči paradoksalno: "Želim da se svi osećamo kao u zajedničkom grobu. U masovnoj grobnici. Vrlo usamljeni i upućeni jedni na druge."³²³

Adamovim povampirenjem detronizuje Adamovu smrt, čemu u prilog ide i njegovo karnevalsko pogubljenje u Štajnbreherovoj inscenaciji, koje je tako izgledalo i u oči-

³²¹ Isto, str. 124-125.

³²² G. R. Tamarin, nav. delo, str. 36.

³²³ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 65.

ma Adama-vampira: "... Ljudi koji umiru načelno su prilično zauzeti. Povrh svega, zaposlili ste me da držim gaće. Zar ste toliki magarac da mislite da u takvim šugavim okolnostima čovek ima vremena za neke folklorne sentimentalnosti?"³²⁴

Karnevalsko-farsično "odigravanje" vešanja nastalo je kao rezultat Štajnbreherovog meditiranja: "Šta je, dakle, režija, onakvu kakvu je mi shvatamo? Očigledno, ona nije podražavanje stvarnosti, nego kreiranje jedne nove, čije sve konce držimo u rukama. Neka vrsta marionetskog ritualnog teatra. Prisustvo ma kojem od Kongresa Stranke u to bi vas uverilo. Prvi je, dakle, princip: od svega napraviti pozorište. Ono što tako uspešno čini naš Führer. Drugi: pametno izabrati žanr u kome će se svaki komad igrati. Pogreb Hindenburga izvoditi kao antičku tragediju, pogreb vašeg Adama kao marionetsku farsu. Treće: sve pomno planirati i nadgledati. I tako dolazimo do bine na kojoj se naše pogubljenje obavlja. O samoj farsu reći ću vam više kada izvedu osuđenike i kada se na primere mogu pozvati. Zasad ostanimo na dekoru i rekvizitama. Svaki je detalj značajan. Položaj instrumenta, na primer. Ne možete ga dizati po podrumima i tavanima. Vešala zahtevaju vazduha i prostora. Perspektivu. Sa svih strana moraju biti vidljiva. U našem pozorištu, u prvom redu narodu namenjenom, ne može biti slepih uglova i sedišta sa kojih se scena ne vidi. A zatim dekor, ono što ešafot okružuje. Neukusno je i revoltirajuće daviti ljude ispred obdaništa, crkava, bolnica, ili na groblju. Čemu te primitivne asocijacije? Kako vam tako nešto i na pamet pada? Molim? Nije vam palo? Utoliko bolje. Rotkopfu bi. Svakako. Taj bi, da može, ubijao ljude odmah u mrtvačkom sanduku. Srednji vek je našao za to pravo mesto. To je agora, trg, pijaca, prostor u kome se pod normalnim okolnostima odvija kolektivni život grada. I kada se sutra, na ovom trgu, taj život bude nastavio, neće biti nijednog meštanina koji neće osećati da se, skrivene u krošnjama drveća, današnje omče još uvek klate."³²⁵

³²⁴ Isto, str. 217.

³²⁵ Isto, str. 230.

Još je ranije nagovestio: "Meni treba nešto poput drvnog narodnog pozorišta na glavnom trgu. Neka tragična Commedia dell'arte!"³²⁶

Oksimoronski spoj "tragične Commedie dell'arte" spada u grotesknu stilizaciju (Ginter) koja je u romanu zastupljena. Arsenal groteskne slikovnosti i karnevalizacije, kakav nam je Bahtin ponudio, sadrži elemente koje Pekić koristi u gradnji Štajnbreherovog iskaza, a to su:

- da se od svega može napraviti pozorište,

- da Adamov pogreb treba odigrati u žanru marionetske farse i

- sve se izvodi na trgu (agori, pijaci, što je simbol narodnosti), kako se to činilo i u srednjem veku i renesansi.³²⁷

A evo kako je, po Rutkovskom, izgledalo Adamovo pogubljenje: "Vrata kasarne se otvaraju uz potmulu škripu. U crni kordon stupaju osuđenici. Zbog položaja prozora ne vidimo ih u početku. A zatim ih pratimo sa leđa. Trojica su. Uprkos tradicionalnom tumačenju ovakvog aranžmana. Steinbrecher je našao da u ovom slučaju Adamovo izdajstvo daje simboličnu ironično značenje. Čak i groteskno. Gledana sa leđa trojka je zaista izgledala neizrecivo smešno. Poput tri provincijska klovna pri ulazu u cirkusku arenu. Da, Hilmar, upravo tako. Cirkuski su delovala ona dvojica u gaćama, nalik na bele šaljvare, koje su im na svakom koraku spadale. Cirkuski je delovao i Adam sa nesrazmerno velikim nečastivim kišobranom, što ga je, kao crno krilo, razvio iznad sebe i svojih drugova. Svestan sam toga da izrazi "klovnovski" i "cirkuski" ne pripadaju isključivo prizoru, mada su ga do te mere određivali da ni prestravljeni građani nisu mogli da mu izbegnu, nego i mom posuvraćenom, nihilističkom duhu, kakav je onda, u suočenju sa smrću, bio. Duhu koji se kalibanski rugao tajni postojanja. Jer kakvi su to ljudi od poimanja, uobrazilje i osećanja koji se mogu smeјati čoveku samo zato što umire u gaćama i pod

³²⁶ Isto, str. 191.

³²⁷ Štajnbrecher je, u skladu sa "ukusom" koji pokazuje, jednom prilikom iskazao oduševljenje nad kompozicijom koju je izvodio slepi violinista: "A onda, kao opelo posle masakra, "Karneval". Opus broj 9. Maskenbal. Krabuljna fantasmagorija. Fiesta za samrtnike. Schumann ludi." (Boldovala L. M.) Isto, str. 53.

kišobranom. Zar bi tu parada pomogla? Cilinder, možda, sa glaze rukavicama i mađioničarskim, belom svilom postavljenim ogrtačem? Ili bi i to izazvalo smeh? Možda bi ljude valjalo vešati u bundama od dabrovine, gimnastičkim trikotima, narodnim nošnjama, vatrogasnim uniformama, domostroiteljskim livrejama, istorijskim kostimima za tu priliku iz muzeja pozajmljenim? U odeći i sa priborom za podvodni ribolov? U keceljama parakuvara, rudarskim kombinizonima, bolničkim mantilima? Možda je uslov za ozbiljnost u perjanjoj kruni seminolskih poglavica? Kožnoj dolami revolucionara iz 1917. ili razdrljenoj košulji Žaka iz 1358? Plemičkom koliru iz 1600. ili smeđoj košulji iz 1934? Nekog bi đavola čovek morao da oseti i nagoni. Nagoni bi morao, recimo, da u nasilnoj smrti vidi nešto *nečuveno*, ma koliko sama smrt inače bila najčuvenija stvar u našem prokletom životu. Takva nepropisna, neprirodna smrt morala bi uvek da ga iznenadi. Zaprepasti. Razočara. Revoltira. Nipošto nasmeje. Pa makar čoveka ubijali u gaćama i pod kišobranom, upravo stoga da bi se taj nagon ugušio u odvratnom refleksu smeha.

A ja sam se, Hilmare, ipak nasmejao.

Steinbrecher je suvo rekao:

- Vidite sad i sami kako stoje stvari, Rutkowski? Osećate li prednost farse nad svim oblicima ljudskog unižavanja? Farsa ubija istinu, uništava veru, izlaže ruglu svaki podvig. Može li se biti heroj u donjem rublju i pod kišobranom? Ne može, poručniče. Tako nešto ni Ahilu za rukom ne bi pošlo. Heroj se može biti jedino u oklopu. Eventualno razdrljenoj košulji Dantona. U seljačkim gaćama sa dugačkim učkurom i pod kišobranom može se biti samo klovn. Cirkusant! Nipošto barjak, legenda, mit. Sada vam je jasno zašto sam ih skinuo. I da meni nije naročito stalo da im gledam gole guzice! Ako bi se neko od njih i usudio na neki poklič, poziv ili krilaticu, zar mislite da bi bilo ijednog pametnog čoveka koji bi se odazvao alarmu ovakvih pajaca? Eto, Rutkowski, sve se to može sa ljudima učiniti. Pa i gore stvari. Po potrebi Službe, i sa višim ciljem. Ali se tome *ne sme* smeјјati. Inteligentan i savestan čovek tome se ne

smeje. Pogotovu ako postoji teorijska mogućnost da i on sutra prošetava do rake neki kišobran!”³²⁸

Depatetizacija smrti ostvarena je na krajnje parodičan način. Rutkovski trojicu osuđenika poredi sa cirkuskim klovnovima, kako ih doživljava i Štajnbreher, koji im se, za razliku od Rutkovskog, ne smeje. Namerno poređenje sa Hristovim pogubljenjem, tj. njegovim parodiranjem putem insceniranog vešanja, ispisuje svojevrsnu ”parodiju sacru”, kakve je srednji vek u punoj meri poznavao. Time se Pekić nadovezuje na žanrove koji su bili prisutni u narodnoj kulturi srednjeg veka i renesanse, izobličujući ih i redukujući u onoj meri u kojoj oni odstupaju od Bahtinove koncepcije, gubeći ambivalentnost tj. drugi, preporođujući, oživotvorujući pol.

Grotesknost iskaza Rutkovskog, kada razmišlja o tome u čemu čoveka treba vešati da bi održao dostojanstvo (smrti), preterana je i komična zbog katalogizacije kostima kojim se prizor ”scenskog” vešanja samo još više izobličava i karnevalizuje. Postupak nabiranja je, inače, čest kod Pekića, a on, poznato je, spada, takođe, u osobine grotesknog izraza.

”Vaznesenje” u toku čina pogubljenja, koje je jedino Rutkovski primetio, takođe spada u kategoriju događaja koji svojom slikovitošću depatetizuju smrt, jer se ono desilo pod uticajem čudesnog kišobrana: ”A onda se kišobran u Adamovoj ruci rasklopio kao crno heruvimsko krilo i, pošto ga je lagano duž omče odigao od postamenta – sa koga su čudotvorno uspenje posmatrali njegovi dželati, i gde se još uvek klačahu mlitava tela bandita – očinskim zamahom, lišenim svake pompe, podigao ga je u sunčani nimbus, kao u kakav fosforescentni tunel, i njime ga, uz gromko klicanje naroda i vojnički pozdrav nemačke vojske, vozneo na nebo.”³²⁹

Čitava scena je parodija na Hristovo pogubljenje: ”To mi daje pravo da u čisto spekulativne svrhe Adamovo pogubljenje uporedim sa Hristovim. Rujanje naroda je, naravno, izostalo, ali njega nije bilo ni u Spasiteljevom slu-

³²⁸ Isto, str. 245-246.

³²⁹ Isto, str. 258.

čaju. Mučenja su izvodili vojnici. U skromnoj meri i pre u vidu ponižavanja. Steinbrecher je uzeo u obzir koliko je varvarsko držanje Hristove pratnje nepovoljno delovalo na potomstvo. Osim toga, ono je bilo jevrejsko, semitsko, mediteransko smaknuće. Ovo germansko, arijevsko, severnjačko. Neke je razlike ipak moralo biti. To je dovelo i do vešala umesto krsta. Razlika je ovde samo u tome što smo u poreklu *naše* veroispovesti imali pravednika između dva razbojnika, a u ovoj *novoj*, razbojnika između dva pravednika. Usled prirodnog ubrzanja istorijskih procesa, smrt se zbilila istovremeno sa vaznesenjem.³³⁰

Depatetizacija smrti može se iščitati i iz navedenog istražnog postupka i sastavljanja *Zapisnika*, kao i u brojnim Štajnbreherovim digresijama, kao što su one o o optimalnim načinima spaljivanja tela ili o fiziološkom procesu koji prethodi nastupanju smrti pri vešanju:

”Da debeli gore brže nego mršavi, žene brže nego muškarci, a da su deca u tom pogledu negde po sredini skale: deca, naime, gore brže od odraslih muškaraca, a tek nešto sporije od odraslih žena. IDEALNO ZAPALJIVO TELO JE, PREMA TOME, LEŠ STARE DEBELE ŽENE. Ove kategorije predodrediće tehnologiju procesa, vrstu i količinu potpaljivača kao i sve tehničke okolnosti spaljivanja. Čista spekulativna logika + laboratorijski opiti = maksimalan rezultat.

Razmišljajući i eksperimentišući na taj način, stavljen pred zadatak da u najkraćem roku, uz deficit u nafti i drvetu, spali oko 700000 Jevreja ugušenih u gasnim komorama Treblinke, stručnjak za kremiranje, izvesni gospodin Herbert Floss morao je da nađe način kako da se posao obavi, a da ne traje stotinu godina i da ne pojede sve poljske šume i celokupnu ratnu zalihu nemačke nafte. Čistim umstvom, a potom i opitima, došao je do genijalnog zaključka da je proces najjeftiniji ako se zapaljivim telima prepusti da pale ona na vatru rezistentna. Rezultat su bile piramide leševa, koje su se pri vrhu završavale mršavim muškarcima, a pri dnu ženama – deca su bila u sredini – dok su na tle bile

³³⁰ Isto, str. 282-283.

položene naslage starih debelih gospođa. Dnevni učinak bio je skoro 10000 leševa.

Posao gospodina Flossa je u najvećem stepenu intelektualan. Činjenica da je obavljan u nepovoljnim istorijskim okolnostima *principijelno* ne oduzima ništa od njegove vrednosti.³³¹

Smatrajući nacizam jednom od najvećih misaonih kontraverzija s kojom se čovečanstvo suočilo, Rutkovski dalje nastavlja u istom stilu: "Reč je bila o tome da li je humanija 'politika peškira' ili 'politika čekića'. Drugim rečima, da li je humanije – problem proizvodnosti došao je tek kasnije – Jevreje koji odlaze u gasne komore, pomoću deljenja peškira za navodno kupanje držati u neznanju o sudbini koja ih s one strane vrata kupatila čeka, ili je oportunističke, pošto im je sve uzeto, od imovine do kose, ubrzati proces putem panike i goveđih žila, istine koja bi delovala snagom čekića, i tako im prekratiti muke neizvesnosti. Komandant Auschwitza, Rudolf Höss bio je vatreni pristalica prve tehnike i oštar kritičar metoda koje je u Treblinki primenjivao naš poznanik Untersturmführer Kurt Franz. Franz je tvrdio da Hössova teorija nema ni humanog ni privrednog opravdanja. Brzina koja je bila primarna, ako se želeo što veći dnevni učinak gušenja, nije se mogla postići tehnikom peškira. Ne samo zato što su osuđenici sporo odlazili u komoru, nego i stoga što su, prilično mirni i duševno dezangazovani, sa smanjenom frekvencijom inspirijuma i ekspirijuma, sporije umirali nego kod njega u Treblinki. Sporije su preuzimali gas a ispuštali čist vazduh. U Treblinki je pred krematorijumom svima postajalo jasno gde se i zašto ide. Batine naših kolaboracionista Ukrajinaca i SS-ovaca izazivale su uzbuđenje, paniku i dramatičan trk prema kupatilu. Snažno pokrenuta pluća bila su primorana da rade brzo. Smrt je dolazila za trećinu vremena pre nego u Auschwitzu."³³²

Scena vešanja isprekidana je digresijama o smrti:

"- Pri potpunom mirovanju vrše se prosečno 16 do 20 inspirijuma i ekspirijuma na minut, uz promet vazduha od

³³¹ Isto, str. 281.

³³² Isto, str. 282.

0,4 do 0,6 litre po svakom uzdahu i izdahu. Frekvencije ispod 10 i iznad 20 retko se sreću. Plućna ventilacija, međutim, može se povećati i do 100 litara u minutu, uz frekvenciju respiracije i do 40 disajnih pokreta. Umreti, Rutkowski, prema tome, ne znači ništa više nego jednu frekvenciju svesti na nulu, i jedan transportni put odvojiti od mesta sa kojeg se njime upravlja. Smrt je obična matematička formula: E (ekspirium) – I (inspirium) = 0. I oko toga se diže tolika dreka!! Razume se, smrt možete definisati i na druge načine. Sa biologima ćete reći da je smrt permanentan prestanak svih funkcija u telu. Sa lekarima da se radi o apsolutnoj disfunkciji sa tranzitarnom verovatnoćom ravnoj nuli. Sa hemičarima ćete pod smrću podrazumevati odsustvo sposobnosti tela da sintetizira svoje molekule u jedan integriran i organizovan sistem. Sa teolozima ćete reći da je to definitivno rastajanje večne duše od prolaznog tela. Filozofi će je definisati na hiljadu načina, od kojih će svi jedan drugome obesno protivurečiti. Pa ipak ona će ostati ono što jeste: $E - I = 0$.

(...)

Steinbrecher meditira:

- Sve je, zapravo, u kombinatorici brojeva, u kojoj smrt igra ulogu nule. Pri zaustavljanju disanja vešanjem, tkiva produžuju da izvesno vreme uzimaju iz pluća rezidualni kiseonik, predajući im kao kukavičje jaje ugljendioksid. Znatan deo kiseonika, na pet litara približno 750 cm^3 , a u alveolarnom vazduhu na dve litre približno 320 cm^3 , rapidnom brzinom biva utrošen. U krvi opada O_2 . Tkiva umiru bez kiseonika. Čovek to, međutim, više ne oseća. Mozgom, on je već mrtav. A da li je to moralno, Rutkowski? Je li logično da glavni krivac nečije smrti umre prvi i tako ne stigne da vidi plodove svog zlodela? Da svest o umiranju umre pre tela, koje je u celoj svinjariji sasvim nevino? No, to je sasvim slično svesti. Ona uvek prva kida. Naročito kod vas inelektualaca.

(...)

- Pretpostavlja se da svest, pre nego što nestane, ipak raspoláže minimalnim intervalom nadsvesnosti, u kome može da donese neki pametan zaključak. Njegova beskorisnost nije od značaja. Ja se čvrsto nadam da je tako. To

bi potvrđivalo moje teorije o inteligenciji. Usled nedostatka kiseonika, kao kada se penjemo na velike visine, mora da nastaje kratko, stanje blaženstva, ekstatična opijenost, u kojoj svest, poremećena u vremenu i prostoru, već sasvim izvan naših logičkih dimenzija, može da odbaci svaki zemni osećaj smrtne opasnosti i da se na onaj svet vine bez ikakvog poimanja sopstvene odgovornosti. Sećanje je izbrisano. Istorija oduvana. Nevinost uspostavljena. Ekspirira se bez ikakve griže savesti. To je taj način vas intelektualaca!

(...)

- Brachium posterior, Corpus restiforme, Tuberculum acusticum, Nucleus cuneatus, Tuberculum cinereum. Nervno cveće... Dianthus chinensis, Heliathus annuus... Kao da su to nežne biljke, a ne nervne raskrsnice, a poslednja dva i jesu. Poslednja dva su zapravo karanfili i suncokreti. A razlike nema! Nema razlike između *Formatio reticularis* i *Helianthus annuus*, i ako je prvi čvor vašeg života, a drugi tek bedni suncokret!³³³

Rutkovski je Štajnbreherove "meditacije" o smrti, pri pokušaju ubistva koje se nije desilo, doveo do totalne radikalizacije i apstrahovanja smrti, čime se relativizuje pojam ubice i pojam žrtve: "Osećam zadovoljstvo što ubijajući ipak ne postajem ubica. Jer ja, zapravo, ne ubijam pukovnika. Jednostavno, jednu puku frekvenciju svodim na nulu. Ja mu ne razaram moždinu nego remetim kombinatoriku izvesnih njemu svojstvenih brojeva. Što se rastura njegova osobna jednačina, što će onemogućeni transport vazduha od 0,4-0,6 litara po uzdisaju i izdisaju biti njegov deo svesti, vazduh od Boga namenjen isključivo njemu, i što će, onih rapidno lapećih $320 \text{ cm}^3 \text{ O}_2$ na svakih 2 litre alveolarnog vazduha, biti njegova poslednja rezerva, indeks dužine života, nedovoljna za bilo kakvu pukovnikovu generalizaciju, ta činjenica ne dovodi u sumnju moju, po kojoj je to sve, i život i smrt, tek igra brojeva, puka stereometrijska pustolovina."³³⁴

Ovde spada i deo gde pisac smrt i preobražaj iskazuje jezikom naučnog rada, formalizujući ga i uopštavajući. "I gde

³³³ Isto, str. 254-256.

³³⁴ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 257-258.

su reference? Bez referenci nema stvarnosti, nema istorije, nema ničeg. Čak i smrt ima reference.”³³⁵

Sa posebnim cinizmom objašnjeno je i ”rešavanje jevrejskog pitanja” u getu u Vilni, gde su brojna administrativna pravila zamagljivala saznanje o neminovnosti smrti u krematorijumima, što je Štajnbrehera oduševljavalo, nalazeći u tome istu klicu genijalnosti nemačkog duha kakvu su gajili Kant i Hegel.³³⁶ Pitanje Adamovog pogubljenja (hoće li biti muzike ili ne) navelo ga je da nabroji načine koji su, tokom istorije, bili korišćeni u te svrhe, ispisujući tako svojevrsan katalog smrti tj. načina pogubljenja:

”Ne poštujući istorijski red, imamo najpre odrubljivanje glave sa giljotinom kao industrijskim izdankom. Zatim pogubljenje slobodnim padom ili rimsko bacanje sa Tarpejske stene. Grčko trovanje koje počiva, kao i otvaranje vena uostalom, na izvesnom stepenu dobrovoljnosti. U tome pogledu podseća na način kojim danas umiru Židovi. Ako se može obezbediti, saradnja žrtve je uvek dobro došla. Od egzotičnih egzekucija istakao bih, između ostalog, davljenje gajtanom ili španskom garotom, nabijanje na kolac, razapinjanje na krst, rastezanje na točku i vezivanje konjima za repove, odnosno čerečenje. Dopunite ako sam nešto izostavio. Imamo, zatim, streljanje sa svim svojim varijantama. Ne mislim na puške i pištolje. Fousche je u Toulonu taoce streljao kartečom. Mitraljez je već klasičan. Bacač plamena zasad zanemaren. Na tom polju teško da se išta novo može očekivati. Električna stolica je nuzproizvod industrijske revolucije i američkog obožavanja električnih aparata za domaćinstvo. Najzad, tu su i ugušenja mehaničkim putem, gasom i vodom. Cilj – sprečiti respiraciju.”

U nastavku, Štajnbreher svakom navedenom sredstvu traži praktične poteškoće, a pragmatizam koji pokazuje u razmišljanju predstavlja paroksizam njegovog gledanja na smrt, čime je ona zaista obezličena, a njena depatetizacija maksimalno ostvarena: ”Anglosaksonski mač je nesumnjivo efikasan, ali po tradiciji daje značaj čoveku koga pogađa. A i veštinu zahteva. Zamislite nespretnog Haaga u ulozi

³³⁵ Isto, str. 163.

³³⁶ Isto, str. 240-242.

krvnika? Francuska giljotina je nešto upotrebljivija. Zapravo je genijalna, ako se uzme u obzir da je proistekla iz najhumanijih načela Revolucije. Ona je prvi izraz buržoaske praktičnosti i smisla za jednakost šanse. Za razliku od mača, oduzima žrtvi svaki društveni značaj. Na žalost, u poznatoj formi prilično je nezgrapna i nepokretna. Da se o bednom učinku i ne govori. Za neku masovniju upotrebu sasvim nekorisna. Sve to silno gvožđe, pa sečiva, lanci, šrafovi. I onda, Rutkovski, to se nekako stalno kvari. Te se neka ručka olabavi, zglob popusti, ili se sečivo na pola puta zaglavi. Same tehničke komplikacije. U rimskom bacanju sa stene glavni je nedostatak što se ne može primenjivati u ravninama, a jedan način, ako pretenduje da je savršen, mora važiti na svim geografskim širinama. To se odnosi i na davljenje u vodi. Ograničeno je na pomorske narode. Meni izgleda smešno daviti nekoga u buretu. Grčki način je orijentalno licemeran. Od žrtve se traži da sarađuje i primi na sebe deo odgovornosti. A uza sve nije baš ni tako siguran. Nikada se nije moglo znati hoće li se osoba, kojoj si poslao tablicu sa smrtnom presudom, ubiti ili će zdimiti na Istok, da je odatle tebi pošalje. Italijanska renesansa uvela je otrov. Legneš živ, ustaneš mrtav. Tipično za Italijane, kod kojih je sve neodređeno, sve polulegalno. Sve neka kontrabanda! Osim toga, u otrovu ima nečeg subverzivnog, zavereničkog, karbonarskog, ukratko antidržavnog. Streljanje može da prođe, mada u većem zahvatu, kako mi je saopštio Sturmbannführer Klinger, izaziva psihološke komplikacije kod izvršitelja. Dolazi do personalizacije smrti, njenog preoblikovanja od jedne apstraktne formule u ljudsko lice. Električnu stolicu isključujem. Prihvatam američke aparate za domaćinstvo, nemam ništa protivu elektrike, ali neću da se čitava banda naučnika uvuče između mene i mog osuđenika. To je bezdušno, Rutkovski! Svi ti ljudi u belim mantilima sa stetoskopima, ljudi u plavim mantilima koji mašu francuskim ključevima i u zubima drže izolirbande, oni u crnim kojima iz džepova ispadaju krstovi, i oni u sivim što nervozno žvaću patent-olovke – to je stvarno gnusno, ako se uzme u obzir da se metež odigrava pred čovekom koji polunag sedi i čeka da ga po glavi tresne još jedan dokaz našeg tehničkog genija. Da se pitam, ja bih spaljivao. He-

mijski, to je najčistije. Inkvizicija je to znala. I uopšte, ta Inkvizicija! Nisam ni pitao. Ne bi odobrili. Svima bi izgledalo morbidno. Kremiranje čitavih gradova, u međuvremenu, nije morbidno. Kad zapališ čoveka, kojeg si prethodno anestezirao, to je morbidno. Kad u fosfornom plamenu gore hiljadu svesnih bića, to je prirodno. U redu! Idealna rešenja uvek su i nemoguća. Preostaje vešanje ili prebijanje vrata, kako hoćete. Najbolji spoj naše volje i prirodnih uslova. Vešanje je najpribližnije prirodnoj smrti. Ono je tek nešto brža anoksija. Tehničkih komplikacija nema. Materijal prirodan. Sve manje više na biljnoj osnovi. Vegetarijanski. Ah, evo i vašeg Adama!³³⁷

Groteskna slikovnost

Bahtin je, analizirajući slike Rableovog romana, uočio izvestan stilski postupak u vezi sa upotrebom igara, od kartaskih do sportskih, kao i u vezi sa gatanjima i predskazanjima. U svojoj studiji izdvaja dve epizode zasnovane na slikama igara: jedna je "Zagonetka u vidu proročanstva", gde se tesno prepliću parodijsko-proročko opisivanje istorijske budućnosti i slike loptanja, a navodi da je bazirana na pesmi Melen de Sen-Želea. Isti pesnik, veli dalje Bahtin, autor je i pesme u kojoj su političko stanje određenog istorijskog trenutka, podela snaga, preimućstva i slaba mesta vladara (Franciska I, pape Klimenta VII i Karla V) prikazani verno u terminima jedne, tada veoma popularne, igre kartama.

Drugi izvor koji koristi radi tumačenja Rableovog romana je kratka poema u kojoj se partija kuglanja prikazuje u visokim slikama zemaljskog života uopšte, s njegovom varljivošću i njegovim nedaćama. Ova zamena sistema, specifična igra u igri, kako je Bahtin naziva, čini rasplet mračne pesme neočekivano veselim i lakim. On će utvrditi da je ta tendencija u korišćenju slika igara zajednička brojnim literarnim delima i Rableovim uzorima, kao i njemu samom. To interesovanje zajedničko je svekolikoj njegovoj eposi, jer su igre bile povezane sa narodno-uličnom stra-

³³⁷ Isto, str. 243-244.

nom praznika, kao što su sa njima bila povezana i vesela proročanstva, zapravo parodije ozbiljnih i mračnih eshatoloških predviđanja.

Druga epizoda u romanu, kojom Bahtin ilustruje ovu svojevrsnu "zamenu sistema", nalazi se u petoj knjizi *Gargantue i Pantagruela*: epizoda ponavlja *Polifilove snove* Frančeska Polone, u kojima se igra šaha preobraća, s jedne strane, u karnevalsku maskaradu, a s druge strane, u karnevalsku sliku vojno-političkih zbivanja.

Ovaj princip zamene u stilsko-jezičkoj grotesknoj dispartatnosti nalazi svoje mesto i kod Pekića u romanu. Upravo je igra šaha, zapravo njen rečnik, poslužila kao medijum u kojem će Konrad Rutkovski, na zadatku spašavanja nevine žrtve nacizma Adama Trpkovića, pokušati da nadigra čuveni Štajnbreherov *Zapisnik*. Tako je istražni postupak uobličien kao partija šaha, čiju je žrtvenu varijantu, kojom je partija otvorena, nazvao "Štajnbreherovim gambitom"³³⁸:

"Pitanje je glasilo: ZAŠTO NISTE POZDRAVILI ITALIJANSKU ZASTAVU? Žrtva je bila očigledna. Odgovor ga nije zanimao. Pukovniku se pišalo na italijansku zastavu. Pion je žrtvovan da bi se otvorila linija za napad na Crnog protivničkog Kralja, koji je simbolizovao Veliku Tajnu. Predviđala se greška Crnog. Potez koji bi nagoveštavao nepostojanje zastave. (Sračunat da Steinbrechera odobrovolji po principu mržnje koja ujedinjuje.) Žrtva se brzopleto prima, ponuđeni pion jede. Sledio bi munjevit niz protiv-pitanja, koja od Adama ubrzo čine zrelu podlogu za svaku vrstu zločina. (Nepoštovanje italijanske zastave logički se preobražava u prezir prema Nemačkoj, Nemcima i svemu što oni predstavljaju godine 1943. A od prezira do sabotaže logički put više neće biti dug.)

Pravo pitanje, koje je vodilo suštinskom priznanju bilo je, razume se: KAKVO PAMĆENJE IMATE? Da je na mom mestu Adam, ne bi odoleo da se ne pohvali dobrim pamćenjem. Iskoristio bi primamljivu rupu u Beloj vojsci da kroz nju detašira laku figuru administrativne taštine. Zabludeli Skakač se opkoljava logičkim pitanjima i ždere.

³³⁸ Gambit je proračunato šahovsko otvaranje, koje računa s munjevitom akcijom i žrtvama radi krajnje dobiti.

Dovršava ga Bela Kraljica tvrdnjom: AKO IMATE TAKO DOBRO PAMĆENJE ONDA SE SVAKAKO SEĆATE IMENA NA SPISKU NEPOUZDANIH ELEMENATA, ŠTO STE GA ZA POTREBE BANOVINSKE UPRAVE SVOJERUČNO PREPISIVALI. Bela Kraljica dolazi na presudnu dijagonalu. Adama hvata panika. Rokira se na pogrešnu stranu. Pravde radi treba reći da nekog boljeg poteza više i nema. Mora priznati da se spiska seća. Ako se već hvalio pamćenjem, odrećan odgovor nije dolazio u obzir. U ovoj igri, za Crnog su važila stroga pravila TAKNUTOG-MAKNUTOG. Beli, međutim, nije njima bio vezan. Bez ikakvih ograničenja smeo je da vraća poteze. Bela Kraljica bi matirala Crnog Kralja neodbranljivim šahom. Reklo bi se: ONDA GA PONOVO ISPIŠITE. Partija bi bila izgubljena u primitivnom, divljačkom, brzopoteznom tempu. Bele bi čete satrle Crnog delovođu.³³⁹

”Pukovnik, Hilmare, neće verovati da su na tabli ostala samo dva Kralja. Odbijaće remi. Ličić na fanatičnog početnika, koji nastavlja da svog usamljenog Kralja gura po tabli, i kada su sve praktične i teorijske šanse za odlučujuće rešenje iscrpene. Strasnika što užagrenih očiju i vilica stegnutih u epileptičnom grču, drži za krunu svog Kralja samotnika, svoje nemoćno Belo Veličanstvo, i njime, samo njime, pokušava da matira isto tako bespomoćnog Crnog Vladara, Čuvara Velike Tajne.”³⁴⁰

No, znamo kakav je šahista Štajnbreher i kako završava Adam Trpković. Rečnik jednog sistema, u ovom slučaju šahovske igre, povezan je sa istražnim postupkom. U zameni sistema Pekić nalazi daleko disparatnije spone, koje samo pojačavaju grotesknost.

Posebno sablažnjivo deluju istražni postupci prerušeni u jezik laboratorijskog eksperimenta nad žabom i Pavlovljeve teorije uslovnog refleksa.

”Još 1873. Herman demonstrira rad mišića pri potpunom odsustvu kiseonika. Hill i Kupalov izoluju sartorius žabe i potapaju ga u rastvor Ringera, potpuno lišen kiseonika. I znate li, gospodo, šta se dešava? U toku dvadest če-

³³⁹ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 191-192.

³⁴⁰ Isto, str. 207.

tiri časa mišić kontrahuje 1500 puta. Jedini laboratorijski uslov: produkti metabolizma moraju se transponovati u okolni rastvor. Za uzvrat, kontrakcije su neizmerno brojnije nego pod prirodnim uslovima. KOMENTAR RUTKOWSKOG: Dakle, teorijski uzev, strogo izolovani zatvorenik, podvrgnut specijalnom režimu, potopljen u Steinbrecherov rastvor logike i torture, može u toku jednonedeljnog terma istrage da kontrahira svest X puta, što iznosi Y priznanja, pod jedinim uslovom da se otpaci duševnog metabolizma, količina Z, iz zatvorenika povremeno odstranjuje.³⁴¹

”PAVLOV: Postavi se pas u mračnu komoru i u datom trenutku upali električna svetlost. Sledećih pola minuta daje se životinji da jede. Ovo se ponavlja više puta. Svetlost, koja je dotle psa ostavljala ravnodušnim i nije imala nikakvo dejstvo na njegove pljuvačne žlezde, ponavljanjem koincidencije sa hranom, postaje za te žlezde specifičan nadražaj. Svetlost je postala uslovni refleks za lučenje pljuvačke. Žlezde će lučiti i kada svetlosti ne bude sledovala hrana.

STEINBRECHER: Zatvoreniku koji odbija priznanja postavi se pitanje, a zatim gasi svetlost u sobi. Sledećih nekoliko minuta zatvorenik se mlati. To se ponavlja više puta. Sve dok se ne iznudi priznanje. Kasnije će zatvorenik lučiti priznanja i na samo gašenje svetla.³⁴²

Astalski rat

U pismu broj sedam Rutkovski je ”poveo” Hilmara na večeru kod fon Klaterna, na svojevrsan nacistički simposion, koji je bio samo pakleni preludijum za prvu pojavu Adama Trpkovića: ”Na žalost, ova garnizonska terevenka nema značaja ni za priču, ni za istoriju u čijem se maćehinskom okrilju dešava. Jedino opravdanje bi bilo što groteskna i fantomska dimenzija tog policijskog, u neku ruku izmiriteljskog banketa, na Mekom Trbuhu Nove Evrope, predstavlja najprirodniji uvod u natprirodnu pojavu opštinskog delovođe Adama Trpkovića.³⁴³

³⁴¹ Isto, str. 159.

³⁴² Isto, str. 189.

³⁴³ Isto, str. 78.

”Astalski rat” je dobar primer za groteskno jezičko pomeranje, za preinaku sistema, pri kojem pojmovi vezani za jednu stvarnost (pribor za jelo, piće i ostali predmeti neophodni za obedovanje za stolom) oživljavaju na jedan drugi način, u vojno-strateškim operacijama, za koje pisac šaljivo sugerije da mogu još jedino na stolu da se vode, s obzirom na situaciju u kojoj su se Nemci tada nalazili.

”- A strateško se rešenje – nastavlja von Klatern – traži u području Keresten, Žitimir, Bardičev, Vinice. To je očigledno. Čak i majoru Zelleru, iako se pravi da spava. Prvog januara, Hube sa prvom oklopnom ide na četrdeset kilometara od Bardičeva. Müller pomerite svoju čašicu, molim. Hvala. U pravcu badema. Hvala. Neprijatelj izvodi proboj u pravcu vase sa ovim odvratnim cvećem, odnosno Vinica. Rutkowski, grunite sa tom šoljicom! Hvala. Šta radite? Nisam rekao da uzmete i L’vov.

- Za to uvek imamo vremena – smatra Zeller.

- Čini mi se majore da ćemo u ovom ratu i vas morati nečim da zaposlimo.

Njegov ađutant pokazuje na konjak.

- Rado bih se pozabavio ruskim strateškim rezervama. Danas nisam u formi.

Smejemo se. Zeller je šećerni dodatak uz gorku so saznanja da gubimo rat. Pukovnik Steinbrecher daje opštem raspoloženju demonstrativno slabačak doprinos. Sedi pored domaćina i, između dva tanjirića kolača, promovisanih u geografske pojmove, komanduje Četvrtom oklopnom arijom. Položaj mu je krajnje nepovoljan. Ne dopušta mu da se zabavlja:

- Ima *mesta* gde se ta forma vraća, majore.

Aluzija na podrum Gestapoa je neumesna. Pogotovo što je upućena oficiru u prisustvu starešine, koji je pozvan da ocenjuje Zellerovu borbenost i da njenom pomanjkanju propisuje terapiju. Leden vetar podzemlja meo je stolom. Jedino ga Zeller sa uživanjem udahnu:

- Zaista pukovniče. Ja sam mislio da se ona tamo gubi.

- Dakle, Rutkowski, šta je sa tim neprijateljem? – Von Klatern nalazi da u izjednačenoj poziciji može da interveniše i naš interes vrati pravom ratu u njegovoj astalskoj projekciji. – Šta on radi?

- Napreduje prema vazi sa odvratnim cvećem, gospodine generale.

- Izvrsno. Hvala. Steinbrecher, ostavite kavgu i povucite svoju čašicu prema Zapadu. Hvala. Hotova Četvrta oklopna se drži, ali povija zapadno krilo. Dobili smo rupu od sedamdeset pet kilometara u radiusu. Napravite rupu, gospodo. Hvala. Rusi uočavaju šansu. Od 1941. i oni su nešto naučili. Batina je još uvek najbolji učitelj.

- Tako je – ispaljuje Rotkopf salvu. – Nužan minimum batina.

Von Klatern ga dremljivo gleda kroz monokl: – Izgleda da se u to dobro razumete, kapetane?...

Rotkopf se naginje preko "Ukrajinske stepe", sastavlja pete ispod stola:

- Friedrich Wilhelm Rotkopf, kapetan SS, gospodine generale!

- Kojeg đavola onda čekate? Vi držite rusku šoljicu. Napred sa njom! I bez ustezanja, molim! Cenim vaše rodoljublje, ali ovo je nauka. Mi analiziramo rat. Tako. Dovoljno. Hvala. Hot, međutim, pravi majstorski potez, to jest Četvrtu oklopnu, prebacuje na šezdeset kilometara od Vinica, duž poljsko-sovjetske granice. Ruski udar je ublažen. Jeste li zaspali Steinbrecher! Povucite prokletu čašicu, dok vas ne obuhvate sa bokova!

Steinbrecher se povlači. Zatim ispija čašicu i pita:

- Mogu li se poslužiti operativnom rezervom?

- Pa mi je nemamo, pukovniče.

- Dovoljna će biti i ruska.

General lično naliva pukovniku kavkaski konjak.³⁴⁴

S obzirom na saznanje da gube rat, "igra rata" za stolom deluje uverljivo groteskno jer ih minimalizuje, tj. umanjujući ih, daje im infantilne, dečje karakteristike. Stoga nije neobično da se, sedeći za stolom među pijanom družinom, Rutkovski priseća jedne svadbe u Bavaništu kojoj je kao dete prisustvovao. Iz pripitog sanjarenja trgnuo ga je narednik Max sa obaveštenjem da su našli jednog zarobljenika u podrumu ("Imamo ufađenika."). Njegov izveštaj predložen je kroz ratnu terminologiju, kojom je komentari-

³⁴⁴ Isto, str. 80-81.

sana govorna mana narednika Maxa. Ova "borba" predstavlja još jedan primer groteskne slikovnosti u kojoj se izmeštaju sistemi određenih stvarnosnih planova.

Slova "F" i "D"

"- Najpre se pomislilo da se u rukama ima diverzant. (E-ovi su mokrim paperjastim zvukom intenzivno gušili ne-
jake R-ove.) Gospodin pofučnik shvata? Neki dfipac koga su banditi ostavili da kasafnu sruši. Lični pftres, međutim, nije dao nikakve rezultate. (Najzad! Jedno R je trijumfalno izronilo iz paperja. Bilo je početno i Maxov jezik je bar sa jedne strane imao prema njemu slobodan prilaz.) Spisak nađenih sitnica uveden je u pftokol. Gospodin pofučnik ga može prokontrolisati. (R-ovi su preduzeli očiglednu kontra ofanzivu. Dva njihova diverzanta, ovog puta iz sredine reči, uspela su da se oslobode smrtonosnog obruča F-ova.) Tfagovi minifanja takođe nisu zapaženi. A iznad svega, čovek je, i ako inače u pfiličnim dfonjcima, imao uza sebe jedan ogfoman cfni kišobfan. (U zbijenim četama F-ovi su ponovo nadirali na užasnite R-ove.) A gospodin pofučnik će pfiznati da diverzanti (Bravo Max!) bar prema dosadašnjoj praksi, (Izgledalo je da su F-ovi konačno izgubili bitku za narednikov jezik.) ne mare ako i pokisnu na rafu. (Usred-sređen na R-ove, jadni je Max najzad izgubio kontrolu nad D-om, jednim od retkih slova sa kojima se dobro slagao.) I uopšte subjekt nije izgledao banditski, mada, opet, kao što je iz iskustva poznato, izgled često va...obmanjuje. (Taktika je bila promenjena. Umesto frontalnog napada na sumnjiva slova, narednik je nastojao da ih izbegne.) To bez sumnje stoji. Ali stoji i da se ka...kuća (U svakom slučaju zgrada koja je najpre trebalo da bude kasarna pa je u zadnjem času promenila ime.) mogla mini...mini...minifati kakvom temp...temp...tempifanom bombom u onih nekoliko sati između italijanskog povlačenja i ulaska tfupa genefala von Klatefna. (Max je rezignirano potpisao bezuslovnu kapitulaciju i potpuno se prepustio okupaciji slova F.) Nije, dakle, bilo potfebno da se to čini gotovo pred našim nosom. Šta misli gospodin pofučnik? Nalazi li da je njegovfa analiza ispfafna. Odogfafa li onome što gospodin pukofnik u ofakfim sluča-

jevima zahtefa? (Sve više je slova padalo u mračno fovsko ropstvo.) Za nju nije bilo mnogo pfilike. Ono što saopštava rezultat je jefnočasofnog tfet...tfet...tfetmana. (I da je narednik Max nastavio da steinbrecherizuje, od svih glasova iz njegove azbuke ostalo bi samo jedno svemoćno, diktatorsko F.)³⁴⁵

Ova humorna scena, u kojoj Pekić koristi jezičke finese kako bi se poigrao govornim manama jednog gestapovca, služi kao ironična demitizacija višeg reda. Maksov govor organizuje kao čitavu dramaturšku liniju, i to u duhu i stilu ratne taktike, odnosno, zbivanja na frontu. Atmosfera i stil rata tako postaju medijum u kojem se saopštava jedna informacija. Parodičko oponašanje ratne strategije i taktike cilja na glas "F" kao na finale postupka ironičnog obesmišljavanja, sa kojim se dostiže simbolička funkcija najvišeg književnog smisla.

Postupak obesmišljavanja doveo je do zamene svih glasova, odnosno, njihovog svođenja na jedan jedini glas, što, u stvari, označava onaj trenutak kada se prekida svaka mogućnost komunikacije, jer govor više ne omogućava govorenje kao imenovanje, kao stvaralaštvo, već ne postoji ni u svojoj osnovnoj fiziološko-fonetskoj definiciji. "Na kraju se, međutim, pokazuje da pisac nimalo slučajno nije izabrao glas 'F' da bi književno postavio u život svoju tanano simbolički i aluzivno strukturisanu poruku: u Maksovom govoru, glas 'F' je taj koji paralizuje i ukida govor kao sredstvo dijaloga time što diktatorski, nasilno, svemoćno (ove dve reči kao atribute glasa 'F' upotrebio je sam pisac):

(ostalo bi samo jedno svemoćno, diktatorsko F.)

istiskuje iz govora sve ostale glasove i tako nasilno zauzimajući njihova mesta egocentrično i narcisoidno svodi sve glasove na samog sebe, glas i slovo 'F'! ... Ono je prvi glas i prvo slovo u zloglasnoj reči, i imenici Führer, vođa, te su aluzije bliske i uputne. Govoreći o ponašanju glasa 'F' u govoru gestapovskog SS narednika Maxa prožetom govornim manama, pisac u stvari na slikovit i određenju situaciji primeren način govori o vođi velikonemačkog rajha.³⁴⁶

³⁴⁵ Isto, str. 84-85.

³⁴⁶ Zoran Glušćević, *Arhetip, mit i ironija*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985, str. 866.

Još jedno slovo u romanu izuzima se svojom nadmenošću. Nalazi se u četvrtom pismu, kada gestapovci zauzimaju kasarnu koju su napustili Italijani, vojnici "sa imaginacijom prostitutki" kako ih Štajnbreher doživljava: "Sa puritanskim gađenjem, vrhom korbača, dotiče on zid i na njemu otromboljeni lik phalusa, kojim je kao na starinskim poveljama, ukrašeno početno slovo imena Dagllione. D se natprirodno izdužilo i pri vrhu nabreklo, pripravno, da seme potentnog marescialle Dagllione-a izbaci u svet, te da ga uveća za mnogo malih potentnih Dagllione-a, budućih karabinijera sa petlovim perjanicama, dok čitav svemir ne nakrcaju tom ptičjom milicijom, istog porodičnog imena i iste rasne vrednosti."³⁴⁷

Podsmješljivost ove hiperbole pojačana je grotesknim oduzimanjem suprotnog pola, te svemirsko razmnožavanje može da se svede na prostu deobu nekih jednoćelijskih organizama. Slovo D, koje svoj klimaks doživljava sa "ptičjom milicijom", pripada i italijanskom vođi, Dučeu, čije su slike gestapovci skidali sa zidina kasarne. Izrugivanje ima karnevalski odjek, jer slike pripadaju redu materijalno telesnog načela, a "ptičja milicija" postaje neka vrsta "smešnog strašila".

Ne samo igra, već bilo koji jezički operativni sistem za bilo koju stvarnosnu ravan (ratna terminologija, rečnik nauke, tipografski stilovi) dobija status igre, tj. kroz njih se može ugledati neka druga ravan. Kod Rablea su slike igre doprinosile veselijem i humanijem odnosu prema određenim pojavama. Kod Pekića ovakav pristup ima za cilj da na jedan crnohumorni način, prikaže ono što je užasno, jezero i teško. Šahovska igra, kao i bilo koja druga, zapravo, nema nikakvog smisla, jer se na kraju, kod likova kakav je nemilosrdni Štajnbreher, sve svodi na jedno: žrtava mora biti, jer nema nevinih. Rečnik nauke, kao i svako drugo intelektualiziranje, za cilj opet ima razvoj uspešnosti istražnog postupka, koji uvek završava isto u svojoj konačnoj verziji: smrću. Brojni naučni pristupi i meditacije kojima se pokriva ova oblast, kojom se smrt depatetizuje, mogu se svrstati u "hladnu grotesku", kako ju je Kajzer nazvao,

³⁴⁷ Isto, str. 48.

uočavajući je prevashodno kod Boša i njegovog surovog prikazivanja nanošenja boli i patnje onome što bi možda moglo biti ljudsko biće. Uostalom, Boša, kroz misli Rutkovskog, interpretira i sam Pekić:

”A šta nam prikazuje Hieronymus Bosch? U njegovim predstavama pakla ne vidim nikakvog reda ni sistema. Naročito u roterdamskim ’Demonima’... U triptihu ’Vrt uživanja’ reda ima, dabome, sve je tu u proporcijama, koje su pod kontrolom nebeskih zakona, i sve ima jednake monolitne sferične oblike...Ali to je Nebo, to je Raj!...A otiđite u bečku Akademiju i vidite mu trokrilnu oltarsku tablu sa ’Strašnim sudom’. Uzastopne nužnosti, ostvarivši rajsku slobodu, preobražavaju se, duž vertikalne osovine kompozicije, u kaos i stvarnu slobodu pakla. Gore, u zlatnom nimbusu, vlada simetrija kao u kasarni Wermachta, skromnog reda i sistema ima još i u padanju anđela, ali dole...moj Bože! Dole caruje apsolutni orijentalni kaos! Svako svakoga zlostavlja kako mu je volja! Svako radi što mu se sviđa! Sve je u totalnoj konfuziji! Sumanuti kaos dostiže slobodu i lepotu idealne demokratske države...”³⁴⁸

Tumačenje čuvenog Bošovog triptiha u skladu je sa postignutim stanjem preobražaja Rutkovskog, koji slobodu nalazi u činjenju zla, prevodeći je na teren nužnosti.

Osobnosti grotesknog stila

Žanrovska prepletenost i razglobljenost omogućila je piscu upotrebu velikog broja stilskih sredstava iz registra komičnog, tako da su elementi i motivi groteske najčešće u sprezi sa ironijom, sarkazmom i parodijom. No, nalaze se u romanu i igra rečima i jezička sredstva komike, kao i izrugivanje namere (ovim Propovim terminom mogla bi se označiti namera Rutkovskog da spase Adama).

Prema ”eklektičkoj definiciji” ruske *Kržiževne enciklopedije* iz 1930.³⁴⁹ ”osobit groteskni stil” karakteriše: hotimično razaranje sižea pomoću umetanja, digresija, prekida,

³⁴⁸ Isto, str. 298-299.

³⁴⁹ Višnja Rister, *Groteskalroman*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Zagreb 1984, str. 27-28.

hiovitih premeštanja delova pripovedanja, zatim niz verbalnih efekata kojima je namenjeno kontrastno delovanje – zvukovna gomilanja, igra rečima, "neočekivane novotvorbe", upotreba metaforičkih izraza u doslovnom značenju, hiperbolizovana poređenja i narušavanje ozbiljnog tona razmišljanja alogizmom zaključka. Navedene odlike karakteristične su i za roman *Kako upokojiti vampira*.

Krenimo redom, prema definiciji koju daje ruska *Književna enciklopedija*. Digresivnost je opšta odlika Pekićevog stila, u ovom romanu posebno istaknuta, naročito preplitanjem različitih stilskih rešenja: "šahovska igra" se produžuje u nekoliko navrata, preplićući se sa tekućim fabulativnim tokovima ili sa drugim digresijama. Digresije su česta mesta Štajnbreherovih meditacija, tako da je njima Pekić uspeo da ostvari brojna groteskna obeležja romana, prethodno analizirana.

Igra rečima, zvukovne novotvorbe već su bile analizirane pri tumačenju karakterizacije, imenovanjem junaka (Štajnbreher, Gustav Frelih, Adam Trpković, Rotkopf), zatim se nalaze u često citiranim pridevima i glagolima koje je pisac izvodio iz imena: štajnbreherizovan, štajnbreherizirati, itd. a prema tome i rotkopfiran i rutkovskiziran: "Steinbrecherizovan je bio svaki živi stvor, svaki predmet, svaka situacija pod nadzorom pukovnikovog autoriteta, a pre ili kasnije, posredno, i mnogi stvorovi, predmeti i situacije, koje su sa prvima dolazile u dugotrajniji dodir."³⁵⁰ "Izuzetno, i to je bilo jedino odstupanje, ja sam smrtno premlaćene zatvorenike zvao rotkopfiranima."³⁵¹

Narušavanje ozbiljnog tona alogizmom zaključka bila bi ona odredba grotesknog stila kojom Pekić ostvaruje svoju osnovnu sotijsku ideju – da prikaže svet kao "carstvo luda". Takođe mu je poslužila da tematizuje ludilo, apsurdnost i besmislenost, koji prate svet ideja putem kojih glavni junaci, Rutkovski i Štajnbreher, grade "sliku sveta" i motivišu zbivanja u romanu.

Da je baš reč o tome, svedoči, na samom početku, Predgovor Priređivača: "Budući da ti naslovi korespondiraju sa

³⁵⁰ Borislav Pekić, *Kako upokojiti vampira*, str. 75.

³⁵¹ Isto, str. 76.

radnjom pisma – negde očigledno, a negde tek posredno – ponekad su stvoreni spojevi, koji mogu navesti na pogrešan zaključak da se Priređivač slaže s piscem i da njegovim ozbiljnim argumentima dodaje i svoj podsmeh. Neka ovi redovi onemogućće svaki nesporazum. Priređivač je revnosta poštovalac evropske misaone tradicije, čak i kad nam ona preko Pitagore preporučuje da se, u ime uspešnijeg života, odrekemo uživanja u pasulju.”³⁵²

Naravno da se Priređivač odmah podsmehnuo. Naslovi zaista prikrivaju ironiju, koja je najčešće izrečena putem kontrasta. Recimo, naslov četvrtog pisma glasi ”Kako je govorio Steinbrecher ili Principi prirode i milosti”. Prvi deo parodira naslov Ničeovog dela *Tako je govorio Zaratustra*, čime se želi istaći fanatično poslanstvo Štajnbrehera, koji se svakom svojom rečju uspostavlja kao pravosveštenik policijske dogme koja u njegovoj interpretaciji najmanje ima veze sa prirodom ili sa milošću. Sledeće pismo ”Kako je govorio Steinbrecher ili Rasprava o metodi” donosi pukovnikovo shvatanje istražnog postupka, u kojem analizira ponašanje intelektualaca i radnika. Paroksizam ove meditacije je u zaključku da je urednost policijske zgrade od važnog uticaja na tok istrage što deluje potpuno besmisleno i apsurdno. ”Utisci iz prvog dana posle hapšenja određuju zatvorenikovo ponašanje u istrazi. To nas dovodi neposredno do značaja resa na ćilimu. Priveden ovamo u tri izjutra, obasut preliminarnim pitanjima i preliminarnim šamarima, zatvorenik ima malo vremena i volje da percipira neuredan položaj tih resa, ali će one njegovoj podsvesti saopštiti kako u ovoj ustanovi caruje javašluk. I on bi bio magarac kada to ne bi iskoristio.”³⁵³

Kako god da ih iskoristi, zamršene rese ne mogu ublažiti brutalne gestapovske metode, čiji su ishodi vrlo predvidljivi.

Najvažnije obesmišljavanje ozbiljnih stavova nalazi svoj ishod u Priređivačevom zapažanju o Rutkovskom i Štajnbreheru: ”Otkriće da su se oni razvili iz jednog od točkova standardne evropske tradicije, i da su u svojoj ’misao-

³⁵² Isto, str. 8.

³⁵³ Isto, str. 60.

noj molekularnoj strukturi' samo dosledna radikalizacija tih tokova, bilo je potresno i uzbudljivo."³⁵⁴

U obesmišljavanju ozbiljnih stavova posebno prednjači logika istražnog postupka koju sprovodi Štajnbreher i sa kojom je Rutkovski, u toku svog službovanja, imao prilike da se upozna preko čuvenog Štajnbreherovog *Zapisnika*, u kojem je iznet slučaj Gustava Freliha. Policijska "logika" predstavlja praktičnu primenu jedne od kapitalnih građevina savremene filozofije: *Tractatus logico philosophicus* Ludviga Vitgenštajna, pri čemu nastaju fantastični i apsurdni zaključci. Na primer:

"Wittgenstein, na primer, smatra da svet nije opisan, ako samo imenujemo sve predmete u njemu; nužno je znati i činjenice koje su sastavni delovi predmeta. Steinbrecher ide korak dalje. Njega ne zadovoljava ni poznavanje sastavnih činjenica. Jer, po njemu, sve što bismo o bilo čemu mogli reći, čak i u Wittgensteinovom totalnom smislu, samo su tvrđenja, stavovi, sudovi. Da bi oni postali logički, dakle i delatni, moraju biti poduprti drugim stavovima. Reći da je Frölich špijun znači izneti jedan stav. Bez korespondentnog, on je mrtav, neproizvodan, nefunkcionalan. A izvan svega lišen logike. Jer, zašto bi Frölich morao da bude špijun? Nema za to nikakvih razloga, ni u njegovom životu, ni u njegovom mišljenju. Da taj stav stekne logičku osnovu, mora nečim biti poduprt. Špijun Frölich podupire se špijunom nećakom, sa kojim održava veze. A kada bismo isključili povratno dejstvo ovog suda, kojim se sada nećakova špijunska delatnost dokazuje Frölichom, očigledno je da bismo nećaka mogli okriviti jedino uz pomoć nekog trećeg stava. Njega bismo mogli naći u modistkinji. Modistkinja bi dokazivala nećakov zločin, a nećak Frölichov. I obrnuto, naravno. Ali ako i ovog puta želimo da izbegnemo reverzibilnost procesa, jasno je da moramo posegnuti i za gospodinom viceprezidentom D.R.D.-om. Teorijski, dakle, moguće je celokupno čovečanstvo obuhvatiti jednom jedinom obaveštajnom mrežom. A što do toga ne dolazi, krivi su različiti i antagonistički nacionalni interesi. Oni ne dopuštaju da se policijske istrage vode do poslednjih logičkih

³⁵⁴ Isto, str. 10.

konzekvenci. A one se nalaze u hapšenju samih islednika, kao završetka logičkog Steinbrecher-Wittgensteinovskog kruga.”³⁵⁵

Izvođenje besmislenih i smešnih zaključaka posebno je uočljivo na kraju romana kada Rutkovski doživljava preobražaj, sumirajući kompletnu tradiciju koje se odriče jednom rečenicom: ”Stožerne ideje misaonih sistema mahom su logičke radikalizacije bez ikakve ili sa vrlo malo veze sa realnim iskustvom.”³⁵⁶ ”TAJNI TESTAMENT PROFESORA KONRADA RUTKOWSKOG ILI TRACTATUS LOGICO PHILOSOPHICUS” donosi taksativno nabrojane osnovne polazne i stožerne ideje pojedinih filozofa, od Talesa, Anaksimena, Pitagore do Vitgenštajna, pri čemu se pojedini stavovi parodiraju i obesmišljavaju. Na stav: ”Pitagora pak objavljuje da su sve stvari brojevi”³⁵⁷, Priredivač u napomeni donosi komentar: ”Savremeni Pitagorejac ne bi imao teškoća u dokazivanju da mu je Učitelj u pravu. Dovoljno bi bilo da se pozove na ulogu broja i brojanja u našim životima. Da u pomoć pozove zamenjivanje ciframa imena zatvorenika po koncentracionim logorima, statističke poglede na razvitak čovečanstva, simbolizaciju logike, kompjuterske operacije itd. Neprilike bi nastale tek kada bi pokušao da nas uveri kako najveće nevolje za ljudski rod potiču od uživanja u pasulju, doticanju belog petla i sedenju na kantar.”³⁵⁸

Ironično se diskvalifikuje i Hobsova teza da je sloboda odsustvo spoljašnjih smetnji kretanju: ”Po Hobsovoj definiciji slobodan čovek je i onaj u ćeliji tri sa dva.”³⁵⁹

Narušavanje ozbiljnog tona alogizmom zaključka dostiže svoj vrhunac u pokušaju racionalizacije osećaja krivice kada Rutkovski zapada u nihilističko raspoloženje i razmišlja o kompromisima koje je činio. Zaključci sada već doprinose više uvidu u ludilo, koje postaje definitivno, nego što ironiziraju. ”Iz kompromisa, koji mi je nalagao da humaniziram rat, sledili su i ostali, i oni su mi se činili vrlo

³⁵⁵ Isto, str. 151.

³⁵⁶ Isto, str. 349.

³⁵⁷ Isto.

³⁵⁸ Isto, str. 383.

³⁵⁹ Isto, str. 384.

prikladnim, tim pre što su već i iz premise prvog kompromisa – učestvovanje u ratu – bili neizbežni. Stoga šamar opaljen delovođi Adamu i nije zapravo bio nikakav šamar nego običan kompromis. Kompromis između potrebe da ga premlatim i načela po kome ne bi smeo ni da ga dirnem.”

U odnosu na ovaj deo i kraj romana koji završava u paroksizmu nihilizma, groteskno deluje poslednja Priređivačeva napomena u kojoj iznosi da je Adam, verovatno, vukao Rutkovskog za nos: ”Vukla ga je za nos istorija, vlastita savest, vukao rat i Steinbrecher, vukla tradicionalna filozofija, pa zašto ne bi i Adam? Da li je to učinio po instiktu šaljivdžije, sa predumišljajem, da bi svoju tajnu saču- vao, ili u nastupu sveizmirujuće predsmrtne hrabrosti, ni- kad nećemo saznati. Ja ne mislim da je to rđav kraj za bilo koga. Ono što znamo dovoljno je da se pred porfirnim Spo- menikom na brdu iznad D.-a poklonimo rekavši:

ECCE HOMO – To je bio Čovek.”³⁶⁰

³⁶⁰ Isto, str. 396.

1999

Romanom *1999* Pekić u samo središte svog pripovedanja stavlja problem vitalizma vrste, njen nastanak i opstanak, jer je sebe dovela do ruba samouništenja. Otud i podnaslov "antropološka povest".

U predgovoru *Atlantide* Pekić napominje da ovaj roman kao i *1999* pripadaju podvrsti antropoloških eposa.

Kao sastavni deo trilogije, koju pored ovih romana čini i roman *Besnilo*, roman *1999* može se tretirati i kao *science-fiction* (SF), odnosno, naučno-fantastična književnost. U sva tri romana priče su uzrokovane produktima nauke i racionalnog manipulisanja materijom. Roman *1999* je oprečno postavljen u odnosu na *Besnilo*, jer se pisac trudio da radnju romana maksimalno udalji od naše stvarnosti, zaostavljajući posledice koje su proizašle iz određenih stavova naše civilizacije, do radikalnih i drastičnih poteza i – kako Jasmina Lukić sažeto formuliše – "ono što je u *Besnilu* bilo samo pretnja, u *1999* postaje stvarnost, a to je atomska kataklizma, koju Pekić smešta u godinu po kojoj je i naslovio svoj roman. Njega, međutim, ne zanima sama ta kataklizma, već mogućnost vrste da, imajući takav dramatičan rez u iskustvu, nastavi i dalje da postoji i da se razvija ne menjajući svoju suštinu; pojednostavljeno: može li čovek i posle svega toga ostati čovek, i koja bi tada bila bitna odrednica njegove ljudskosti."³⁶¹

³⁶¹ Jasmina Lukić, *Utopijski projekti u romanima Borislava Pekića*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi, knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989, str. 600.

Novo Vuković Pekićev roman određuje kao delo naučnog pesimizma³⁶² i kao vrstu negativne utopije, smatrajući da se Pekić nadovezao na iskustva engleske negativne utopije, pre svega na njen antropološki aspekt, nastavljajući u tom pravcu tradiciju Svifta, H. Dž. Velsa (Wells), Oldosa Hakslija (Haxley), Tomasa Hakslija (Haxley) i Džordža Orvela (Orwell).

Atlantidu i *1999* Vuković svrstava i u varijantu žanra koju prepoznaje kao roman o (post)katastrofi, mada u sebi sadrže i elemente distopije. Romani daju viziju apokalipse koja proishodi iz materijalističke nauke kao pogrešnog ljudskog izbora.

I Vuković i P. Pijanović karakterišu *1999* kao hibridni žanr, dok ga, s obzirom na uočene osobenosti i Pekićev stil koji naginje grotesknom, J. Lukić naziva "superžanrom", rukovodeći se Rebkinovom (Rebkin) klasifikacijom. Naš pisac se, pak, trudio da "Formu" cele trilogije uzdigne na nivo "prave književnosti", da "na žanrovskim temama, posredstvom sve umetničkog rukopisa, postigne neko jedinstvo 'para' i 'čiste' literature".³⁶³

U romanu *1999* robotska tema se razvija do tragičnog kraja, do sveta bez ljudi i prirode, do smaka sveta koji je njeno neizbežno finale. Po Stanislavu Lemu (Lem) ona spada u istrošene teme SF književnosti, kao što su to i atomski rat, epidemije, smrzavanje, sušenje, kristalizovanje, sagorevanje, robotizovanje sveta itd. Bez obzira na "potrošenost" žanra, Pekić je u njega uneo "filosofski lajtmotiv" – sudbinu vrste, stvarajući tako "*filosofski roman*". Po broju i karakteru pokrenutih pitanja, po načinu njihove elaboracije, po intelektualnoj snazi kojom se promišljaju dileme i traže odgovori, po eruditskoj širini najzad, on je to u punom značenju pojma.³⁶⁴

³⁶² "Naučni pesimizam" – struja SF koja sa skepsom i pesimizmom anticipira rezultate i posledice nauke i tzv. naučnog progressa, budućnost predstavlja tamnim tonovima, a u nauci vidi glavnog krivca čovekovog tragičnog usuda, nasuprot "naučnom optimizmu". Vidi: Novo Vuković, "*Naučni pesimizam*" i *Pekićeve negativne utopije*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.

³⁶³ Borislav Pekić, *Vreme reči*, Beograd 1993, str. 213.

³⁶⁴ Novo Vuković, nav. delo, str. 39.

Radnja romana smeštena je u post-apokaliptičnu budućnost, prema kojoj naša stvarnost predstavlja samo daleko, preobraženo, mitsko sećanje, povezano planom intertekstualnih relacija. *1999* posvećena je uspomeni na Džordža Orvela, a sam naslov i neposredno asocira na *1984*. Svako poglavlje u romanu nosi posvetu pojedinim autorima, sa čijim ostvarenjima unutar tih poglavlja valja tražiti i bliže intertekstualne relacije. Spominju se Rej Bredberi (Brudbery), Aleksandar Solženjicin (Solženjicin), Kliford Simak (Simak), Isak Asimov (Asimov) i Oldos Haksli. No, možda su relacije pokrenute i iščitavanjem nekih drugih pisaca, jer, kako Pekić kaže, pročitao je "gotovo sve što je u polju naučne fantastike i negativne utopije do sada napisano, od Wellsa do Simaka, Ballarda, Van Gogta, Asimova, Blisha, Brudberyja, A. Clarkea, Henbina, Orwella, Huxleya, Zamjatina, Lema, Herberta, itd."³⁶⁵

U romanu, dakle, ulogu noseće konstrukcije, okvirnog žanra ima SF, što omogućava slobodnu igru ironije, parodije i grotesknog, kao i preučešavanje ne samo konvencija SF književnosti, već i svega što se kroz tu konstrukciju prepliće.

Omaž anglosaksonskoj literaturi Svetlana Slapšak vidi i u uvođenju *Animal Fiction*, čiji je glavni protagonist krtica, koja nosi najveći simbolički naboj, dok epski sloj parodira konvencije SF književnosti i otvara se žanru koji je sve vreme prisutan – apokalipsi.

Apokaliptika, kako S. Slapšak naziva ovu oblast kojom se Pekić bavi, nužno produkuje neke motivske celine – cikličko ili isprekidano kruženje vremena, grešku ili zločin koje plaća neko naredno pokolenje, prezir antropocentrizma, opasnosti tehnologije, itd. "Pekić opominje čitaoca da zalazi u područje starih, čvrstih i napuštenih konvencija religijske književnosti i da su SF i *Animal Fiction* bile samo dve moguće, manje ili više prikrivene, manje ili više samosvesne forme religijskog govora. ... Pekićev zahvat je znatno dublji od podsećanja, na primer, da u religijskoj književnosti već suviše dugo nedostaje i čitalac i inovativni pisac."³⁶⁶

³⁶⁵ Borislav Pekić, nav. delo, str. 144.

³⁶⁶ Svetlana Slapšak, *Opit sa vremenom: "1999" Borislava Pekića*, Gradina, god. 21, br. 3, Niš 1986, str. 58.

Za Pekića je Biblija bila najvažniji od svih eksplicitnih i implicitnih predložaka, koji je, kao i ostali literarni predlošci, podlegao pišćevom kritičkom preispitivanju i čitanju. "Biblijski prostor je izabrao zato što ga interesuje ideja mesijanstva. Mit uopšte shvata i kao nadu i kao jedan oblik otuđenja, pa ga tako i koristi."³⁶⁷

Vesnika apokalipse našao je i kod Nostradamusa, koji prorokuje: "U sedmom mesecu godine 1999. sa neba će saći Veliki Kralj Terora".³⁶⁸

Godina 1999. ne samo da evocira Nostradamusovo proročanstvo i Orvelov roman, već simbolizira kraj sveta, kraj jednog tipa civilizacije, i ako se ne shvati doslovno, "nego kao mogućnost, rekao bih izvesnost da će jednom propasti, ukoliko i dalje progresom bude smatrao usavršavanje najkobnijih strana civilizacije, njene materijalističke suštine".³⁶⁹ Čovečanstvo iz njegovog romana nije ga izbeglo.

U prvom poglavlju pod nazivom *Zlatan kraj*, koje je posvećeno Reju Bredberiju, radnja je smeštena u prvo od 5 čovečanstava, koje je bilo robotsko, odnosno, potpuno materijalno i kao takvo otelovljavalo je formu smrti. Arno Prvog čovečanstva je izgubio spor na sudu, a time i mogućnost da zaštiti poslednji komad prirode, pašnjak, Zlatni kraj, za koji je vezan, što mu uliva nadu da je možda čovek, i na kojem dočekuje katastrofu 1999, "uprkos zakašneloj demonstraciji spirituelne alternative"³⁷⁰.

Drugo poglavlje pod nazivom *Novi Jerusalim* posvećeno je Aleksandru Solženjicinu. U njemu se govori o posledicama 1999. kroz istoriju Drugog čovečanstva, koje naseljavaju "mutanti globalne pogreške rešeni da je ne ponove",³⁷¹ izolovani i samodovoljni, okruženi robotima koji ih opslužuju. Arno ovog čovečanstva je arheolog, pronalazač sibirskih koncentracionih logora, koje naučnim i logičkim tumačenjima pretvara u idealan koncept društva "novoje-rusalimske civilizacije". I on je usamljen, a žudnja za drugim

³⁶⁷ Milca Stojanović, *Kritičnost Borislava Pekića*, Sveske, god. X, br. 56, Pančevo 2000.

³⁶⁸ Borislav Pekić, *1999*, Ljubljana-Zagreb 1984.

³⁶⁹ B. Pekić, *Vreme reči*, str. 218.

³⁷⁰ Isto.

³⁷¹ Borislav Pekić, *1999*, str. 95.

čovekom stajace ga života. Prema robotskom okruženju oseća prezir, dok je blagonaklon prema poslednjim ostacima prirode koju oličavaju Zlatni kraj i krtica.

U trećoj priči *Poslednji čovek na svetu*, posvećenj Klifordu Simak, umire poslednji mutant na svetu koji sam čini Treće čovečanstvo, okružen robotima, u posedu alternativnih spiritualnih, pa i natprirodnih moći, ali bez mogućnosti da ih na bilo šta korisno upotrebi, jer sem njega ničeg više živog nema. I ovaj Arno razgovara sa krticom, a u Zlatnom kraju nalazi lišaj i korov. Kada svog pratioca Prvog robota oslobodi A.S.I.M.O.V. kodeksa (programa u robotskom mozgu koji služi zaštiti čovekove egzistencije) i kada umre, omogućava Prvom robotu da isključi sve veštačko na zemlji i da pruži šansu novom obliku života. Dugovečnost je ovog čoveka lišila nagona za osvajanjem zbog kojeg je bio potreban robotima. Stoga je napuštena ideja o čoveku, roboti su sebe premodelovali u animirane biološke kopije ljudi i nasledili Četvrto čovečanstvo. S obzirom na svoju neživu prirodu, savršeno su prilagođeni materijalističkoj civilizaciji, protiv koje se uzalud bunila živa priroda pravih ljudi.

U priči Četvrtog čovečanstva, sa posvetom Isaku Asimovu, *Blagu vest* da se godina 1999. još jednom približava, donosi Arna, android koji je nastao uz pomoć naučnika Dona Petrovića, a koji je zapravo Prvi robot. Pošto su usvojili scenario ljudske istorije da bi dobili sve što odlikuje čoveka, naročito nagon za ubijanjem koji roboti nemaju, a bez kojeg ne bi mogli da budu akteri ljudske istorije, što je bilo neophodno kako bi mogli da osvoje svemir, roboti su osuđeni da scenario u potpunosti ponove. Tako se odigra-va još jedna 1999. godina, čovečanstvo propada u masovnom ludilu kada saznaje istinu o svojoj pravoj, robotskoj prirodi, da bi se stvari vratile na početak i opet dala šansa prirodnom životu i novom čoveku. Kao da se vreme prve priče ponavlja, ali to je privid, jer vreme je drugo, a ponavlja se jedino humana povest. Novu 1999. godinu preživljava "s a m P r o g r a m u androidskoj formi".³⁷²

³⁷² Borislav Pekić, nav. delo, str. 298.

U petoj priči *Dan šesti*, posvećenju Oldosu Haksliju, godina je 1999, opet je 6. juli i 17,30 po podne, ali nije isto vreme. Stvoren je novi svet, Peto čovečanstvo, koji poseduje svest o svojoj androidskoj prirodi i o tome da imitira ljudsku istoriju. Arno Anderson, kapetan američkih raketnih jedinica NATO snaga, godinama pripreman da izazove poslednju kataklizmu, onemogućen je, uz pomoć demonstracije spiritualne alternative, u izvršenju programiranog robotskog projekta smaka sveta. Desio se preobražaj, mehanički pokret dobio je volju i dušu, a svet prvog čoveka. U "svetu apsolutnih nužnosti, najednom, paradoksalno, famozna se godina 1999. i Nostradamusovo čovečanstvo ne obistinjuju".³⁷³

I najzad, u šestoj priči *Međuigra*, koja, kako navodi sam pisac, liči na kratki post skriptum i koja za moto ima citat iz *Knjige propovednikove* ("Što je bilo to će biti što se činilo činiće se, i nema ništa novo pod suncem", 1, 9), naslućujemo nejasan kraj: da li je bilo ili nije bilo 1999? Ima li nade? Pekić u jednom komentaru povodom ovog dela kaže: ne.

"Sva čovečanstva posle Prvog bila su eksperimentalna. Svi ljudi posle Prvih, mutanti: ... svi su opitne laboratorijske životinje na kojima Veštačka inteligencija ispituje mogućnost svog oslobođenja od materije."³⁷⁴

Robotski svet predstavlja potpuni trijumf veštačkog sa težnjom da se proširi na ceo Univerzum, smatrajući da put jedne civilizacije mora biti unapred poznat i jasno programiran. Isključivši slučaj i neizvesnost, isključili su princip slobode, jer "najveća je sloboda u neznanju šta će biti". Kao takav, apsolutno programiran i neslobodan, on je, zapravo, krajnji domet totalitarne ideje, koju robotska civilizacija ilustruje.

Osnovno obeležje ljudskosti, uslov opstanka vrste, može biti samo njena spremnost da se opredeli za neizvesnost u istorijskom vremenu. Svaka druga programirana utopija neizbežno vodi ka ograničavanju ljudskosti. Kada krene od istih pretpostavki od kojih je svoj istorijski put započela

³⁷³ Borislav Pekić, *Vreme reči*, str. 219.

³⁷⁴ Borislav Pekić, *1999*, str. 176.

naša civilizacija, robotska vrsta upisuje u svoje iskustvo još jednu 1999. godinu. Roboti su ekvivalent za tehnološku civilizaciju, dok ljudska vrsta traži i neki drugi smisao izvan uzročno-posledičnog zakona i nikada se ne odriče svojih veza sa prirodom. "U fantastičkom sukobu mitskih dimenzija, koji mitske priče o postanku sveta projektuje u budućnost, paradoksalnim obrtom (poslednji čovek umire da bi se, u liku preobraženog robota, obnovila ljudska vrsta) pobeđiće na kraju princip *neizvesnosti*."³⁷⁵

Za Pekića je bilo dovoljno da intenzivan doživljaj otuđenosti uzdigne do alegorijske hipoteze da bi postavio osnovu na kojoj je izgradio roman. Ova ideja je svoje uporište našla u jednom opštem osećanju modernog sveta. Za osećaje usamljenosti i otuđenosti pisac pronalazi dva ključna uzroka: oni dolaze iz našeg totalnog *nesporazuma sa prirodom* i iz *nesporazuma sa nama samima*.

Definicije ljudskosti sa kojima Pekić operiše u romanu već su ranije nalazile svoje uobličjenje. Sudeći po istoriji "mi nikad ljudi i nismo postali – da bi nas od eksperimentalne smrti valjalo zaštititi – nikad postigli ni onaj status što ga imaju životinje po našim zoološkim vrtovima. U međuvremenu, širom su otvoreni putevi veštačkoj inteligenciji, za koju se drži da će našu osloboditi dosadnih automatizama, ali se previđa da je može osloboditi i slobode, možda *jednog automatizma od kojeg zavisi naša ljudskost*. Vizija androidskog sveta postala je jedina nada čoveka koji je izneverio vlastiti. Moralnoj zagađenosti naše istorije, pridružuje se sada i akutna kontaminacija životne sredine. Uništenje prirode postalo je javnim uslovom našeg napretka. Ali i to je normalno. Kad sebe ne štitimo, zašto bi očuvali išta drugo?"³⁷⁶

"Ipak bez obzira na to koliko bio složen ili jednostavan put do nje, ta ideja je strašna u svom pesimizmu: niti smo mi ljudi, niti je svijet kom pripadamo ljudski."³⁷⁷

³⁷⁵ Jasmina Lukić, nav. delo, str. 601.

³⁷⁶ Borislav Pekić, *Mit književnosti i mit stvarnosti*, u: *Odabrana dela Borislava Pekića*, knj. 1 (*Uspenje i sunovrat, Odbrana i poslednji dani*), Beograd 1984, str. 76.

³⁷⁷ Novo Vuković, nav. delo, str. 37.

U osnovi ovog romana nalaze se varijacije sledećih mitova: mit o nauci, mit o tehnici (mašinizaciji, kompjuterizaciji, robotizaciji), mit o postanku i smaku sveta, mit o proroku, mit o Fatumu, mit o utopiji i mit o Sizifu. Teza o ponavljanju istorije u romanu se aktualizuje na jedan volterovsko-fantastični način, uspostavljavajući se kao mit o smeni civilizacija. Ponovno ispisivanje mitova ima za postupak demitologizaciju i dekonstrukciju prvobitnih mitskih priča i njihovo novo osveščivanje, što je postupak kojim se Pekić služi u većini svojih dela.

”Svoje antiutopijske romane (*Besnilo, Atlantida, 1999*) ovaj autor ispisuje u prvom redu tumačenjem i simboličnim iščitavanjem mita.”³⁷⁸

Ideja o smeni čovečanstava svoj predložak nalazi u ideji o pet ljudskih rasa, koja je bila poznata u staroj Grčkoj: prema mitu, zlatnu rasu ljudi smenjuje srebrna rasa, takođe sazdana po božanskom liku; treću rasu ljudi, bronzanu, ugrabila je Crna smrt, ali se treća rasa ljudi opet pojavila kao bronzana, plemenitija i otmenija, čuvena po učešću u argonautičkom pohodu i trojanskom ratu; njih je smenila peta gvozdena rasa ljudi, koji su bili degenerisani, nepravedni, zlonamerni, izdajice. ”U antičkom mitu gvozdena rasa je metafora moralne degeneracije, a u Pekićevom romanu je doslovno shvaćena kao robotska civilizacija.”³⁷⁹

Pekić je sam potkrepio ovu zamisao, nabrajajući ”noseće” ideje svog romana, a to su sledeće: ”Platonova prema Solonovom izveštaju iz Saisa, o ’više čovečanstava’; ideja o Zlatnom kraju preuzeta od Orwella; manihejska ideja o večnom sukobu svetlosti (Duha) i mraka (Materije); ideja Mesijanstva provučena kroz sve glavne likove svih priča, i nešto drukčije shvaćena nego u *Vremenu čuda* itd.”³⁸⁰ Postoje i ”sekundarne” ideje izvučene iz ”nosećih”, koje nadahnjuju pojedine priče: ”na primer, u ’Danu šestom’ ideja o ’svetu apsolutne nužnosti’, u kome se sve zna unapred, gde je sve programirano i predviđeno, i gde nema slučaja, pa ni neizvesnosti, u svetu totalnog beznadežnog Reda, o

³⁷⁸ Jasmina Ahmetagić, *Antički mit u prozi Borislava Pekića*, Beograd 2001, str. 166.

³⁷⁹ Isto, str. 42.

³⁸⁰ Borislav Pekić, *Vreme reči*, str. 219-220.

kome sanjaju sve totalitarne doktrine. Ili, u 'Novom Jerusallimu' ideja o bespredmetnosti logike u susretu sa istorijom i životom."³⁸¹

Stari pašnjak je u Orvelovom romanu *1984.* imao simbolički značaj i dejstvo, koje je Pekić, zajedno sa preuzimanjem motiva, preneo u *1999.*, a taj je da u kontrastu sa pogrešnim antropološkim izborom ukaže na mogućnost onog pravog: on stoji nasuprot pakla tehnološke robotske civilizacije. Zlatni kraj setno evocira rajski Eden, mit o zlatnom dobu, a Pekićevi junaci jedino ovde uspevaju da se izleće od osećanja usamljenosti, stapajući se sa ostacima prirode i naslućujući tajnu postojanja. Orvelov idilični Zlatni kraj pomeren je ka perspektivi budućeg, post-civilizacijskog i post-apokaliptičkog vremena gde dobija naučnofantastični podtekst. On je veza sa propalim čovečanstvom i njegovom književnošću, i jedina metafora spasenja u romanu.

1984. se uspostavlja kao vrhunski sarkastična varijanta apokalipse, a drugi predložak koji varira ovu temu je *Arhipelag GULag*; stvarnost, koja je bez ljudskosti i nade, kod Solženjicina je data realistički i neposredno, dok je kod Orvela totalitarna država spoznata kao mogući oblik društvenog uređenja života, smešten u neko buduće vreme. "Pekićeva vizija sunovrata znatno je radikalnija od Orvelove: engleski pisac prorokuje apokalipsu čoveštva, odnosno totalitarnu državu u kojoj je beščasće ozakonjena vrlina, dok je Pekić ispovednik zadnjega Adama i vesnik prvoga čoveka. Istovremeno, svet Solženjicinovog gulaga postaće u Pekićevoj uobrazilji samo arheološki sloj u kojem će budući istraživač ... prepoznati tragove života u 'srećno' ustrojenim zajednicama zatvorenog tipa."³⁸²

Čini se da je najvažniji razlog odabiranja *1984.* za ključnu "kariku" među civilizacijama u svom romanu, koji posvećuje Orvelovom, objasnio sam pisac: delu ga nije toliko privukla prva i prava Orvelova namera, a to je denuncijacija oligarhijskog socijalizma, već jedna univerzalna, antropološka ideja koja nadilazi užu društvenopolitičku funkciju, "koja od kritike jedne sumnjive budućnosti postaje analiza

³⁸¹ Isto, str. 220.

³⁸² Petar Pijanović, *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd 1991, str. 251.

jedne nesumnjive prošlosti, od futuristike – metaistorija. ...mi nismo tek sad prošli kroz 1984. godinu, ponajmanje da nas ona tek očekuje; mi smo kroz nju, u njenom suštinskom značenju, u onome što je ona od nas napravila, prošli već vrlo davno. Jer osnovno stanje što karakteriše društvo Orwellove pseudobudućnosti, stanje je Dvomisli, a ta *Dvomisao sadržina celokupne ljudske istorije*. I ko o takvoj dvomisli govori, ne predviđa je, on je – *prepoznaje*. On nije prorok, već povesničar pada. Herodot, a ne Jeremija.”³⁸³

Fantastični okvir romana je u funkciji rasvetljavanja i problematizovanja pogleda na svet nametnutog od strane vladajuće civilizacije. Ova dimenzija romana često za svoj oblikotvorni princip ima grotesknost, koja u pripovedanju dobija veliki značaj, jer služi kritičkom preispitivanju temeljnih humanih postavki naše civilizacije, od kojih smo se, kako to pisac vidi, otuđili. Groteskno je, pored parodije, ironije i paradoksa, u najvećoj meri poslužilo u postizanju ove namere i uspostavljanju vizije sveta od kojeg ne možemo puno očekivati. Kao da pisac i sam to želi eksplicitno da podvuče koristeći pridev ”groteskno” češće nego u bilo kojem drugom delu (”Još dalje, na severu, brda su bila groteskno ispreturana ...”³⁸⁴; ”Prvi je robot scenu nalazio pomalo neugodnom, da se ne kaže grotesknom.”³⁸⁵; U međuvremenu njegov mu se san živo i u svim grotesknim pojedinostima vrati.”³⁸⁶; ”Izvesno osećanje neprikladnosti, neprirodnosti, pa i grotesknosti čina – ...”³⁸⁷, itd.).

Na prvom mestu, pored pomenutih ideja, kao što je ona o Zlatnom kraju, i mnogi drugi motivi preuzeti od Orvela varirani su do onog stepena izobličenja koji se može posmatrati i opisati u duhu teorija grotesknog.

Groteskno nasleđe Orvelove apokalipse

Obično i ružno je osnovni horizont očekivanja za životinjsku fikciju anglosaksonskih književnosti, ali i horizont

³⁸³ Borislav Pekić, *Vreme reči*, str. 221.

³⁸⁴ Borislav Pekić, 1999, str. 104.

³⁸⁵ Isto, str. 162.

³⁸⁶ Isto, str. 209.

³⁸⁷ Isto, str. 223.

očekivanja grotesknh dela. Otud Pekićevo interesovanje za krticu, koja kod Orvela postoji fiktivno, dok je u 1999 jedan od simbola koji se lajtmotivski ponavlja, u opisu karakterističnom za groteskno, združujući ljudske, životinjske i predmetne crte:

”Kao klupče zamršene crne, prašinom posute vune, iz zazidane je rupe izvirivala majušna rutava glava, lišena očiju i ušiju, bez ramena, izbijajući pravo iz trbuha kao kratko trouglasto produženje završeno njuškom, nalik na opuštenu debelu usnu. S obe strane glave, iz prosede dlake stršale su jake prednje šape, slične kosturu šake na ljudskim rukama.”³⁸⁸

Takav je opis poslednje čovekove sponse sa prirodom, poslednjeg svedoka i proroka velike katastrofe, sa kojim skoro svi junaci romana imaju ”bliski susret”. Slepa krtica je nosilac istine, a njen tekst ”kodifikovano i prečišćeno jevanđelje” (S. Slapšak), ona predstavlja biblijski mit kao i ptica iz *Atlantide*. No, pisac razobličava mit o proroku dajući krtici mehaničko poreklo: jedna od naprava koju Prvi robot u liku Arne smešta među prvobitne predstavnike životinjskog sveta (ispod kineskih paunova i vizantijskih lavova³⁸⁹), kidajući joj glavu i uništavajući je kao nepotrebnu preživljenu stvar robotskog sveta. Ovo razobličenje pojave poslužice Pekiću da, na groteskni način, destruiira opis životinjice:

”Na par koraka od njega, Arna je mirno gurkala vrhom čizme crno telo čije su se nožice još trzale. Iz trouglaste glave, bačene stopu daleko, stršale su žice iz kojih su izbijale varnice, drhtali su spiralni uvojcji sjajnih, nauljanih opruga, iz rastvorene čeljusti ispadali su minijturni šrafovi i isprekidani, škripeći, zamirući poluljudski glas...”³⁹⁰

Njenom ”demistifikacijom” inaugurisana je u red oživljenih stvari, motiva groteskne orijentacije, kojima SF izbor kao vid slikovite naracije naročito pogoduje, čemu je Pekić posvetio daleko više prostora. Razobličenje mita o proroku se u istoj slici dopunjuje destruiranjem poruke koju krtica ”s generacije na generaciju” prenosi:

³⁸⁸ Isto, str. 22, 82, 172, 243.

³⁸⁹ Aluzija na *Mehaničke lavove* Danila Kiša.

³⁹⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 244.

”– Srešćemo se...kad cveće...ponovo procveta... sreš...
ćemo...se kad...cve...će...pono... vo...procveta... sreš...sreš...
sreš...”³⁹¹

Razgovori sa krticom, koji su na kraju nosili odgovor na pitanje o ponovnom susretu (”Kad cveće ponovo procveta”), evociraju lajtmotiv iz 1984: prvo kroz san, zatim u stvarnosti, srešće se glavni junak Orvelovog sveta Vinston sa rečenicom upućenom od strane O’Brajena, kontroverzne i mistifikovane ličnosti. Rečenicu će u početku tumačiti kao znak pripadništva istoj ideji (”Sastaćemo se na mestu gde nema tame”³⁹²) da će jednom, možda ne za njih, ali za druge, nastupiti svetlija budućnost, ista ona koju kod Pekića simbolizuje cveće tj. maslačak koji naseljava Zlatni kraj. Kada se budu tajno sastali iz, kako se čini, zavereničkih razloga, O’Brajen će mu reći: ”Srešćemo se – ako se uopšte sretnemo”³⁹³, što će Vinston prepoznati kao lozinku iz sna: ”Tamo gde nema mraka?”, na koju je O’Brajen, ”kao da je prepoznao aluziju”, odgovorio: ”Tamo gde nema mraka”³⁹⁴. Rasplet Vinstonove drame je u mučilištu, pred islednikom O’Brajenom, koji dobrim delom podseća na Pekićevog famoznog policajca Štajnbrehera, dakle, neko ko je radio na tome da obmane i privede Vinstona kako bi ga ”preobratio”, obraćajući mu se u ćeliji: ”Rekao sam ti”, reče O’Brajen, ”da ćemo se, ako se opet sretnemo, sresti ovde.”³⁹⁵ Sličan model destruiranja lajtmotiva preuzeće Pekić, razarajući, pored formulativnog oblika poruke, i nadu.

Pored tendencije da oblike stvarnosti dovede preterivanjem do nemogućeg stoji, kao spoljna odlika grotesknog, tendencija poružnjavanja³⁹⁶ (zadate) stvarnosti. Ne samo krtica, već i pašnjak, Zlatni kraj, često su prikazani kao odurni predeli, delimično kontrastirani sa idiličnim opisima, što grotesknost prizora samo uvećava. Pekić na to upo-

³⁹¹ Isto.

³⁹² Džordž Orvel, 1984, Beograd-Zagreb 1984, str. 96.

³⁹³ Isto, str. 162.

³⁹⁴ Isto, str. 163.

³⁹⁵ Isto, str. 223.

³⁹⁶ Vidi: Milan V. Dimić, *Groteskni svet Franca Kafke*, Putevi, br. 7-8, 1960.

zorava na samom početku prvog poglavlja: "Privlačnost njegove ružnoće on, Arno, nikome nije umeo da objasni."³⁹⁷

"Iz daljine pašnjak je izgledao još napušteniji. Beznađežno isključen iz života koga je kao omču oko Zlatnog kraja stezalo kružno obzorje osenčano zadimljenim obrisima gradova. Preko njega vijugala je putanja izlokana kišama, koju, osim njegove, ljudska noga godinama nije gazila, a svuda unaokolo videle su se kraste krtičnjaka nalik humkama bezbožno oskrvljenoga dječjeg groblja. ... U nazubljenoj živici preko puta, gde je boravilo nekoliko ostarelih ježeva i rovcica i kuda je vodila ratnička staza smeđih pacova, *brestove grane blago su se povijale na vetru, a lišće jedva treperilo. U blizini, mada se nije video, tekao je bistar, tih potočić u čijim su se virovima, ispod vrba, igrale sićušne ribice*, (Kurziv L. M.) i kome je sisarski živalj Zlatnog kraja silazio da gasi žeđ večnog lova."³⁹⁸

Ružnoća krtičnjaka poredi se sa dečjim grobovima, što će pisac upotrebiti nekoliko puta u prvom poglavlju, a u istom navodu opustošenost se kontrastira sa idiličnim opisom prirode, mestom direktno preuzetim i preuđenim iz Orvelove 1984,³⁹⁹ što povećava grotesknost doživljaja. Pridodati "dekorativni" elementi poput matorog, mršavog, crnog kljuseta, lešine psa u potoku i tele-radia (sa kojeg su se čuli i videli "muzičari u karnevalskim odeždama"), čiji ekran podseća na Orvelove svudaprisutne telekranove, samo pojačavaju grotesknu simbiozu ljudskog, životinjskog, biljnog i predmetnog.

Poslednji čovek Trećeg čovečanstva obilazio je redovno pašnjak na kojem su "umirući, živeli korov i lišaj."⁴⁰⁰ I pašnjak je umirao, a njegov izgled obeshrabruje i poslednjeg čoveka Arna i čitaoca:

"Mnogo je manje žutog korova od poslednjeg viđenja, a i dosta se lišaja sasušilo. Jame krtičnjaka jedva su se nazi-rale. Izmrčvareno tle kadaverične, leprozne boje svuda je bolovalo.

³⁹⁷ Borislav Pekić, 1999, str. 13.

³⁹⁸ Isto, str. 14.

³⁹⁹ Džordž Orvel, nav. delo, str. 31.

⁴⁰⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 141.

(...)

Iza utrine, iza živice koja je sa donje strane kao ugljenisani plot obeležavala njegove granice, vidik je zaklanjalo brdo ispreturanog metala, raznovrsne mašinerije u visini od nekoliko metara. I svuda dokle je okom mogao dopreti, sve do udaljenih visova, do horizonta suvog kao da je od papira, videle su se mašine nabacane jedna na drugu. Neke su još radile. Njihov je šum ispunjavao vazduh monotonim, prigušenim mrmorom.⁴⁰¹

Opet kao kontrast tužnom i opustošenom izgledu planete i uništenoj prirodi, poslednji čovek sniva san u kojem pašnjak vidi onakvim kakav je bio pre možda više miliona godina, a opis je varijacija Orvelovog, skoro pastoralan i živopisan, pun pokreta, svetlosti i boje:

”Iz toplog crnosmeđeg humusa bujala je sočnozelena, glatka, rosom oprana trava koju je sunce tek počelo da suši. Široke mrlje žutog maslačka u cvetanju davale su mu boju stare pozlate. Jata raznobojnih leptira i pčela plandovala su na tom hranilištu kroz čije su čestare insekti probijali nevidljive tunele. U gustoj živici preko puta, brestove grane blago su se povijale na vetru, a lišće je treperilo kao da ga pokreće disanje same zemlje. Negde u blizini, mada se nije video, tekao je bučan, žustar potočić u čijim su se virovima, ispod vrba, igrale sićušne ribice. Na ivice pašnjaka, gde se ovaj u okolne utrine zavlacio, gde ga je rana pustoš počela nagrizati, tek malko od tla uzdignut, širio se taman, svež nanos krtičnjaka prokopanog prošle noći. Bio je to prvi krtičnjak od postanja sveta.”⁴⁰²

Navedeni opis odudara od prethodnog: pašnjak je tako mogao izgledati jedino u snu, stičući time status simbola, arhetipa kolektivnog sećanja na našu civilizaciju i književnost. Winston je Zlatni kraj prvi put video takođe u viziji.

Kapetan Arno Petog čovečanstva posećivao je, takođe, pašnjak, bio je vezan za njega, ne znajući zašto, i nazvao ga je Zlatni kraj po romanu *1984*. Džordža Orvela, jer je izgledao kao pozlaćen, ali jedino je on ostajao nekako tužno zapušten, za razliku od ostale, veštačke prirode, koja je

⁴⁰¹ Isto, str. 170.

⁴⁰² Isto, str. 142.

zadivljujuće simulirala pravu. I ovde nalazimo kontrast živo/neživo. Prizori opisanih prirodnih ambijenata u romanu zauzimaju prilično mesta: oni u svakom čovečanstvu, svakom preostalom čoveku predstavljaju samo relikte prirode koje više nema i svi liče na opise pašnjaka. I Arno arheolog vidi oko sebe "brda groteskno ispreturana, neka neprirodno zatupljena, druga rastvorena vulkanskim grotlima iz kojih nije izlazio dim, kao da ni zemlja ispod njih više ne diše. Prizor je bio tužan i strašan, ali se Arno ne usudi da povodom toga išta kaže."⁴⁰³

"Tužni i strašni" prizori predstavljaju opomenu i premda Zlatan kraj nema ništa od onog što mu je Orvel dao, nosi sa sobom mogućnost inicijacije, poniranja u tajnu: na njemu se saznaju istine koje govori krtica, za njega su vezane tajne bića, prirode i sveta koje se preko maslačka mogu proniknuti (od katastrofe koju doživljava prvi Arno, tajne smrti i umiranja koju saznaje poslednji čovek, Veliki Pan, i usmerenost i prava priroda Petog čovečanstva koju otkriva Arno Anderson). Na njemu parovi, poput Vinstona i Džulije, vode ljubav. Njegov ružni izgled nije samo svojevrsni *memento mori* uništene prirode kroz koju trče usplamteli kosturi, već i uništenog čoveka, čiji je jedini izgled, ukoliko ga ima, u veštačkom i simuliranom.

U okolnostima u kojima je seksualni čin imao značajnije revolucionarnog akta, Vinston i Džulija postaju više od ljubavnika, prvi put u Zlatnom kraju, koji u Orvelovom romanu, ovim činom, dobija naznake zemaljskog raja. Scenarij događaja isti je kao i u Vinstonovoj viziji: krasi je neusiljenost, vedrina, opuštenost, osećanja nežnosti, straha i pobune. U Pekićevom romanu, na pašnjaku nekoliko parova vodi ljubav: Arno Prvog čovečanstva sa devojkom, sa kojom se ne razume najbolje ("okeansko osećanje" iskusio je u kontaktu sa krticom), što mu ne smeta da, sluteći neizbežnost kraja, sa njom vodi ljubav "kao nikad do tada". Arna i Don takođe vode ljubav; Donu se čini, nakon spoznaje pravog Arninog "identiteta", da je "kopulirao sa čitavim Univerzumom". Posle toga je ubija, jer ne želi da čovečanstvo sazna da je lažno, androidsko. Spaljuje i samog

⁴⁰³ Isto, str. 104-105.

sebe. Arno Anderson zna unapred sve, jer je sve u njegovom androidskom svetu zamišljeno po uzoru na ljudsko, programirano i izvesno, te zna i da će sa devojkom voditi ljubav, ali se to, nakon mirisa maslačka i "otkrovenja", ne događa. Ljubavni susret je ogoljen do brutalnosti i banalnosti koje su groteskno preuveličane. Devojkju je udario kamenom:

"Urlala je:

– Volim te! Volim te!

Ud mi se našao u vazduhu. Ona ga grubo gurnu sebi pod stomak. Izvodila je brze, ritmične pokrete tela koji su u mene, u moje telo, padali kao teški udarci pneumatičnog čekića, drobili mi organe, bušili tkiva, razarali me iznutra."⁴⁰⁴

Prizor vođenja ljubavi na pašnjaku stekao je status lajtmotiva svojim ponavljanjem, ali je destruiran na sličan način kao i motiv sa kriticom i rečenicom koju izgovara. Ako se moglo učiniti kod Orvela da je još jedini spas u ljubavi i da je ona, bez obzira na strahote okruženja moguća, kod Pekića je ona ironisana i depatetizovana, jer je nerazumevanje jedini ishod.

Tendencija poružnjavanja je u velikoj meri prisutna kod Orvela. Od njega je Pekić preuzeo podsticaj za "poslednjeg čoveka", Arna Trećeg čovečanstva, Velikog Pana, odnosno, samo deo karakterizacije koji je opredmetio u naslovu poglavlja *Poslednji čovek na Zemlji*⁴⁰⁵ i u saznanju koje mu Prvi robot prenosi o tome. Vinston Smit traga takođe za oslobođenim čovekom, za Duhom čoveka, principom koji će pobediti Partiju. U očima svog islednika O'Brajen on je poslednji čovek, čovek van istorije, vrsta koja je izumrla, zatočenik ljudskog duha. Ponovivši nekoliko puta kako je Vinston *poslednji čovek*, O'Brajen se upušta u dokazivanje nepostojanja njegove moralnosti i deplasira ga kao humano biće tako što mu pokazuje na šta liči. Opis

⁴⁰⁴ Isto, str. 307.

⁴⁰⁵ Ne računajući pri tome veliki broj SF literature, filma i stripa koji su pod ovim nazivom masovno proizvođeni u proteklih nekoliko decenija, pa i ranije: kao preteča apokaliptičkim temama nalazi se Mcri Volstounkrof Šeli (Wollstonecrof Shelley) sa svojim romanom *Poslednji čovek* (*The Last Man*, 1826), prvim SF romanom; *Poslednji čovek na Zemlji* jc, npr. film Sidnija Salkova (Salkow) iz 1964.

onoga što je Vinston Smit ugledao u ogledalu spada u ono što Pekić naziva "tužan i strašan" prizor:

"Vinston beše zastao jer ga je bilo strah. Prema njemu je išla povijena, siva, *kosturna prilika*. (Kurziv L. M.) Plašio je više njen izgled nego samo saznanje da je ta prilika on. On se približi staklu. Lice te spodobе izgledalo je izbačeno upolje zbog pognutog držanja. Izgubljeno, hapšeničko lice sa čvorugavim čelom koje je prelazilo u čelavo teme, iskrivljen nos i jagodice stučenog izgleda iznad kojih su oči bile užarene i budne. Obrazi su bili izborani, a usta izgledala upala. Svakako je posredi bilo njegovo lice, ali mu se činilo da se ono promenilo manje nego on u sebi. Ono što bi se na njemu videlo bilo bi drukčije od onog što je osećao. Bio je delimično očelavio. U prvom trenutku je pomislio da je i posiveo, ali sivo mu je bilo samo teme. Sem ruku i kruga lica, celo mu je telo bilo sivo od davnašnje prljavštine koja se upila u kožu. Ovde-onda pod prljavštinom videle su se crvene brazgotine od rana, a kod članaka je prošireno mesto na veni bilo zapaljena masa s koje se ljuštila koža. No istinski ga je prestravilo to što mu je telo bilo toliko smršalo. Grudni koš mu je bio uzan *kao u kostura*; (Kurziv L. M.) noge su se bile tako istanjile da su u kolenu bile šire nego u butini. Sad je video šta je O'Brajen mislio kada je pomenuo profil. Krivina kičme je zaprepašćivala. Mršava rame na su bila pognuta, čineći od grudi ulegnuće, tanki vrat kao da se savijao nadvoje pod težinom lobanje. Da je trebalo pogađati, rekao bi da je u pitanju telo šezdesetogodišnjaka koji pati od kakve opake bolesti."⁴⁰⁶

O'Brajen mu je demonstrirao njegov trošan izgled čupajući mu kosu u pramenovima i vadeći jedan od preostalih zuba sa lakoćom.

"Truliš", reče, 'raspadaš se. Šta si ti? Vreća đubreta. Sad se okreni i ponovo pogledaj u ogledalo. Vidiš li tu spodobu koja te gleda? To je poslednji čovek. *Ako si ti čovek, onda je to čovečanstvo*. A sad se obuci. (Kurziv L. M.)"⁴⁰⁷

Poređenjem sa kosturom nameće se zaključak da *čovečanstvo* nosi lik smrti. Vinston je, ugledavši svoj odraz u

⁴⁰⁶ Džordž Orvel, nav. delo, str. 246-247.

⁴⁰⁷ Isto, str. 247.

ogledalu, mogao samo kriknuti, za razliku od arheologa Arna koji je, ugledavši se, izdahnuo. "Mora da je lepo izgledao"⁴⁰⁸, bio je komentar Velikog Pana kada mu je Prvi robot saopštio istinu o tragičnoj smrti arheologa, što zvuči podsmešljivo. Ironični efekat postignut je zahvaljujući Orvelovom predlošku, tj. epizodi iz romana iz koje jedan segment Pekić varira u razgovoru krtice sa Velikim Panom, Arnom Trećeg čovečanstva. Na žalbu krtici da je sam, ona će mu odgovoriti:

"- Nisi. Gde je jedno tu je i sve. Gde je čovek, tu je i čovečanstvo.

- Nisi me razumela. Nisam usamljen. Sâm sam. Ljudi više nema.

- Kako, ako si ti tu?

- Ja sam poslednji čovek na svetu.

- Onda su i svi tu."⁴⁰⁹

Orvelova rečenica preinačena je u filozofsku refleksiju o kolektivno nesvesnom, o tome kako se u jednom čoveku nalazi cela istorija čovečanstva. "Prošla i buduća. Sve njegove mogućnosti. Iskorišćene kao i neiskorišćene."⁴¹⁰ Na jedan paradoksalan način ova istina postaće stvarna: Prvi robot će biti taj koji će materijalizovati prošlost (ljudsku) stvarajući novo čovečanstvo, jer i on nosi kompletno sećanje na sve postojeće svetove, Genezu, prvo robotskog sveta, a zatim i ljudskog, što će se posredstvom Arne Četvrtog čovečanstva saznati.

U svakom slučaju, poslednji čovek 1984. je bio ružan, u stanju raspadanja, moralno degradiran i obezličan. To je čovečanstvo s kojim se možemo oprostiti, po Orvelu, kao i po Pekiću.

Kako bi svoj Zlatni kraj učinio što ružnijim, Pekić ga je naselio i pacovima, koji za krticu, koja želi da pomogne Arnou Prvog čovečanstva, predstavljaju metaforu zla.

"Da svako ima svog pacova.

Njemu je ova mudrost ličila na ljudsku. Nešto što se moglo pročitati kod pesnika. Zvučalo mu je kao neosporna

⁴⁰⁸ Borislav Pekić, 1999, str. 159.

⁴⁰⁹ Isto, str. 174.

⁴¹⁰ Isto.

istina, ali na ljudski način, izražena – slikom. Jer, doslovno značenje nije imalo smisla. Pacovi nikad neće ugroziti čoveka. Toliko je bar čovečanstvo moglo biti sigurno.

Došla sam da te vodim.

Kuda?

*Tamo gde nema pacova.*⁴¹¹

”Pacovi nikad neće ugroziti čoveka.” Ali, poslednjeg čoveka Vinstona Smita hoće. On je sa stravom slušao Džulijin izveštaj o tome kako u sobi u kojoj se sastaju ima pacova:

”*Nemoj dalje!*” kriknu Vinston *čvrsto zatvorenih očiju.* (Kurziv L. M.)

(...)

’Od svih užasa na svetu – pacov!’⁴¹²

Pacov je poslednja stvar koju će O’Brajen primeniti u ”preobraćanju” Vinstona, znajući za njegov najveći strah. Kako bi se Vinston odrekao poslednjeg što mu je sveto, što uopšte još poseduje u sebi, a to je ljubav prema Džuliji, O’Brajen mu sprema krletku sa pacovima za glavu: ”Pritisnuo sam prvu polugu”, reče on. ”Konstrukcija ovog kaveza ti je jasna. Maska će ti naleći na lice, ne ostavljajući nikakav izlaz. Kad pritisnem ovu drugu polugu, vrata kaveza će se podići. Izgladnele životinje će izleteti kao meci. Jesi li kad video pacova u skoku? Naleteće ti na lice i odmah za-gristi u njega. *Neki put idu pravo na oči.* (Kurziv L. M.) *Neki put pregrizu kroz obraze i navale na jezik.*”⁴¹³

Samo na podlozi preuzetih i preuđenih slika i motiva mogu se dokučiti pojedini efekti koje izaziva aluzivnost Pekićevih slika. Pacov će se kod njega spomenuti još jednom, kao deo ”novojerusalimskog trojstva”, kojim je arheolog Arno opčinjen pri otkriću sibirskog logora.

”Kostur pacova otvorio mu je oči.

On, razume se, ništa ne bi značio da je u ledenoj špilji naselja Novi Jerusalem, u koju se smrzlo podzemno sklonište Protoljudi, nađen sam ili s ostacima drugih pacova. Ali, iskopan je sa kosturima čoveka i krtice, i to je arheološkom pronalasku davalo vrednost u povesti Prvog čovečanstva

⁴¹¹ Džordž Orvel, 1984, str. 27.

⁴¹² Isto, str. 133.

⁴¹³ Isto, str. 259.

ravnu otkriću Troje. Skeleti su bili čvrsto pripijeni jedan uz drugi – kao u koštanoj kolevki, životinje duboko u karličnom pojasu čoveka – a sve troje u hibernizirajućem zagr-ljaju kristala severnog leda već milionima godina, jamačno još od 1999. godine i propasti sveta kome su pripadali.”⁴¹⁴

”Kostur pacova otvorio mu je oči.” Aluzija na Vinstonovog/Orvelovog pacova dijametralno je suprotnog značenja. Crnohumorni efekat je izgrađen na principu konkretizovane metafore tj. doslovce shvaćene i materijalizovane slike⁴¹⁵: otvoriti oči – progledati, shvatiti, ovde je evocirano slikom živog pacova koji Vinstonu skače u oči iz krletke, što predstavlja svojevrstu grotesknu ironiju. Groteskna slika tri spojena kostura u ledu predstavlja simbiozu ljudskog, animalnog i neorganskog (elementa). S obzirom na evokaciju torture, kostur pacova u karličnom predelu čoveka može biti trag čuvenih metoda mučenja, kada se žrtvi stavi lonac s pacovom na stomak, što pojačava jezivi kvalitet groteskne slike tri prepletena kostura. Simulacija naučnog otkrića zasnovana na nemuštim tragovima daje krajnje suprotnu i disparatnu pretpostavku o nestaloj civilizaciji, u čemu se ogleda piščeva kritika scijentizma i obračuna sa mitom o nauci koja se svodi na prekrajanje prošlosti i mitotvorstvo.

Destrukcija stvarnosti, misli i čoveka se kod Orvela očituje i na planu jezika, te otud pojava Novogovora, čiji je cilj da smanji opseg reči. U 1984. lepota leži u uništavanju reči, što je preduslov da se onemogućí *zlo misao*. A to nije jedina kovanica *englsoca* (Novogovora), koji je pojednostavio izražavanje, izbacio sinonime, glagole, prideve, kako bi promenio mišljenje, odnosno, ukinuo ga, jer biti ideološki ispravan, znači ne misliti, već biti nesvestan. U Pekićevom romanu postoje takođe zahtevi za promenom jezika, jer su suprotstavljena dva sveta – ljudski i robotski:

⁴¹⁴ Borislav Pekić, nav. delo, str. 55.

⁴¹⁵ ”Komičan efekat postižemo kad se pretvaramo da neki izraz shvaćamo u doslovnom, a bio je upotrijebljen u prenesenom smislu. Ili: čim se naša pažnja usmjeri na materijalnu stranu neke metafore, izrečena misao postaje komična.” Henri Bergson, *Smijeh – Esej o značenju komičnog*, Zagreb 1987, str. 77. Vidi takođe Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veku i renesanse*, Beograd 1978, str. 345.

”Prvi robot je imao običaj da se u opisivanju sebe i svojih stanja, kao i svega što se ticalo ostalih robota, služi isključivo tehničkim izrazima kojima je podvlačio veštačku prirodu kiberneti. Za nekoga naivnog mutanta ovo demonstrativno odvajanje od ljudi moglo je značiti i poštovanje što se ukazuje njihovoj izvornoj, spontanoj prirodi. Ali, ne i za njega, Arna. On nije bio naivni, bio je izvitopereni mutant. Za njega je terminologija u kojoj je ’mišljenje’ bilo ’kompjutowanje’, ’razmišljanje’ – ’programiranje’, a sećanje – ’specifično procesiranje fakata memorije’, za koga su ’usta’ kako kada bila ’terminal’ ili ’predajnik’, a čulo se sluh zvalo ’auditivnim prijemnikom’; za njega je to bila otvorena demonstracija prezira prema svemu što je ljudsko.”⁴¹⁶

Groteskni jezik robotske civilizacije obrazovao je veliki broj pojmova koji označavaju nove oblike postojanja u tom svetu, kao i veliki broj skraćenica koje su nastale po uzoru na totalitarna društva komunističkog tipa. Nove reči i kovanice su: antropoidni kiberneti, antropoidi, antropokiberneti, arnoid, android, Homo Artefaktum, biofizički android, androcivilizacija, androkultura, androistorija, androprošlost, androbudućnost, arnofilosof, arnosfera, robotozjska era, a često su pojmove pratila objašnjenja poput sledećeg: Arnoid – ”Očigledno izopačenje reči android u značenju ’veštačkog čoveka’ ili ’robota sa ljudskim izgledom’.”⁴¹⁷

Skraćenice su brojne, one predstavljaju ilustraciju tehnoloških i informatičkih segmenata koji ponekad deluju smešno i nepotrebno. Delom potkrepljuju piščevu kritiku tehnološke inteligencije i njegove uske specijalizacije, suvišnosti i preživljenosti koju takva uskost sa sobom nosi:

SAPG & SAKG – Sistem za Automatsko Prepoznavanje i Korekciju Grešaka;

VNRF – Velika Narodna Robotska Filharmonija;

MMK – Molekularna Mikro-Kinetika;

FK – Fiziološka Kinetika;

MK – Muzički Kompjuteri;

⁴¹⁶ Borislav Pekić, nav. delo, str. 73.

⁴¹⁷ Isto, str. 311.

PR i PRM – Procesori Reči, ponekad sa ugrađenim megafonom umesto glave;
 AS – Automatski Slikari;
 NM – Nad-mozak;
 BNVS – Bombe Niže Vatrene Sile;
 SRI – Standardne Refleksne Inhibicije;
 KPIKS – Koordinativni Program Internih Kinetičkih Sadržaja;
 PSKVA – Primarne i Sekundarne Karakteristike Veštačke Artikulacije;
 NSMP – Niprogramirani Sadržaji Mišljenja i Ponašanja;
 MP – Psihološka Mapa;
 UMP – Usađeni Mentalni Program;
 SLP – Spontani Ljudski Program;
 RPRS – Rezervni Program Robotske Samosvesti;
 PPS – Program Podsvesnih Sadržaja;
 FPEE – Foto-Plazma-Elektronski-Encephalon;
 ARNA – Androidski Robot Naturalne Animacije;
 ARNO – Androidski Robot Naturalne Organizacije,
 itd.

Tehnička groteska i oživljeni predmeti

Susrećemo se sa onim što Kajzer zove tehnička groteska, gde sprava postaje nosilac demonskog poriva za uništenjem i gospodar svog stvoritelja – ova teza problematizovana je do dimenzija borbe za prevlast između ljudskog i robotskog sveta. "Mešavina mehaničkog i organskog poduguje grotesknom koliko i nesrazmernost"⁴¹⁸, što će Pekić obilato koristiti, podrivajući mit o tehnološkom i naučnom napretku i izrugujući se ideji da mašinski svet može zameniti ljudski. Otakar Bartoš smatra da se motivom oživljavanja mašina i pronalazaka moderne tehnike postižu specifične forme u naučno-fantastičnoj književnosti. Na sledećim primerima pokazaću da su one u romanu *1999* groteskno oblikovane.

⁴¹⁸ Wolfgang Kayser, *The grotesque in art and literature*, New York 198, str. 183.

Na prvom mestu je kritika specijalizacije i segmentizacije tehnološke i mašinske aparature i delatnosti koje su izlišne i prevaziđene, a sa kojima nas pisac upoznaje opisujući ih uz pomoć elemenata ljudskog tela. Arno Prvog čovečanstva nije nalazio "potrebim da se mozak jedne šivaće mašine ili eksplozivne patrone za neutralizaciju prirode, neke automatske konzerve sa otrovnim gasom ili pneumatičkog čekića koji je ličio na samohodnu gvozdenu pesnicu sa razumom u ramenu, toliko razlikuje od inteligencije Računara za izvođenje statističkog zakona verovatnoće ili robota koji se starao o njegovoj hrani i imao pseudopamet u sintetičkom čulu ukusa sa paralelnom pameću za recepte, da je sporazumevanje među njima i uopšte duž komplikovane kibernetске hijerarhijske skale bilo nemoguće bez posredništva specijalnog instituta tumača i prevodilaca. Ni Prvi robot, jedini posednik univerzalne inteligencije nije mogao izravno narediti nešto nekom primitivnom robotu."⁴¹⁹

I mašinski i robotski svet podlegao je zakonima hijerarhijske podele, tako da su i informacije od jednih do drugih putovale beskonačno dugo. U tom izvitoperenom mašinsko-robotskom svetu postojale su sprave čija je funkcija bila toliko minimalizovana i koje su bile na primitivnom stupnju razvitka, kao što je slučaj sa samohodnim svrdlom, nižom kibernetском vrstom, koja spada u groteskni motiv – oživljenu stvar:

"Prvi robot se zaustavi kraj samohodnog svrdla koje je upravo zamenjivalo slomljenu bušilicu novom. Sastojalo se od dugačke poluge na zglavkove, slične vratu bogomoljke iz holobiblioteke, u čiju su glavu bili ugrađeni rudimentarni mozak, oko rubinske boje i pomična čeljust u koju se svrdlo udevalo drugom zglavkastom polugom kao rukom. 'Ruka' je istovremeno bila i 'noga', jer kad nije bila u poslu menjanja burgija, pomagala je drugoj 'nozi' da mašinu drži u ravnoteži. Ispred ove pomalo priglupе bušilice bila je teška gvozdena ploča po kojoj je ona otvarala rupe. Rupe su bušene na tako malom odstojanju jedna od druge da se nije moglo razabrati čemu uopšte služe. Svuda unaokolo, u pravilnim kamarama, sve od horizonta bile su složene

⁴¹⁹ Borislav Pekić, 1999, str. 105-106.

izbušene ploče i stalno dovožene nove. Vetar je koridorima između kamara raznosio metalnu piljevinu.

- Zašto ovde vlada ovakav nered?

Svrđlo škripući okrete glavu. Iz nje je stršala sjajna burgija. Magično oko zasja, ali sprava ne odgovori.

- Zaboravio sam – reče Prvi robot – da me klipani ne razume. Zbilja se pitam jesu li ovako niske forme još uvek potrebne?

Arno se pokrenu. Glava svrdla pođe sa njegovim pokretom. Magično oko jače sevnu. Arno se ukoči. Vrh burgije samo što mu nije dodirnuo čelo.

Već htjede da zaište intervenciju Prvog robota kada magično oko živo zatrepta, iz glave se začu neugodno škripanje, oko još jednom sevnu pa se ugasi, cela se konstrukcija proteže punom dužinom sa burgijom upravljenom nebu, pa se svali na zemlju i ostade nepomična kao insekt polomljenih udova.⁴²⁰

Navedeni deo upućuje na nekoliko momenata koje groteskno sobom nosi: opis oživljene stvari u sebi sjedinjuje pojmove iz oblasti životinjskog, ljudskog i mašinskog sveta (ponovo se srećemo sa insektoidnim osobenostima mehanike); iz robotskog ugla posmatrano, stvar je besmislena i smešna, jer je minimalizacija i automatizam pokreta takvom čine, dok je za čoveka opasna, a ova ambivalencija čest je pratilac grotesknog. Ali, bez nekih prostih naprava se nije moglo, kao npr. bez insektoidnog brisača stakla i drugih glatkih površina, čijem opisu prepoznajemo groteskne elemente: "Na zidu se crnio insektoidan robot, ne veći od ljudske šake. ... Tiho zujeći robotska buba je klizila desnim zidom, glačajući ga trouglastom glavom obloženom nekom visokomagnetnom materijom."⁴²¹

Spektakularan je opis orkestra koji je spremao posmrtni marš za ispraćaj poslednjeg čoveka, Velikog Pana, kao i povorke koja ga je do grobne rake pratila. Orkestar je sačinjen od muzičkih instrumenata koji sami sviraju, jer je ova forma bila efikasnija od bilo kojeg andro-oblika kome

⁴²⁰ Isto, str. 107-108.

⁴²¹ Isto, str. 112.

su tada roboti težili. Umetnici su na taj način bili spojeni sa svojim instrumentima:

”Pravo rešenje, uostalom, nije u vulgarnom očovečenju violin-čela ili flaute, već u razdvajanju izvođača od instrumenta. Jer, sada su pijanista, recimo i klavir bili jedno. Muzičke sprave svirale su same. Na podijumu je pedesetak glazbala, redovnih članova Velike Narodne Robotske Filharmonije (VNRF) pod upravom para nadprosečno talentovanih dirigentskih palica svetskog glasa iz sata u sat unapredivalo posmrtni marš za poslednjeg čoveka na svetu. Ne dopuštajući da se to na njemu vidi, Prvi je robot scenu nalazio pomalo neugodnom, da se ne kaže – grotesknom.”⁴²²

Groteskan je i izgled Prvog robota izrađenog u tamnom amalgamu: ”Svuda po telu, glavi, udovima, sastavljenim od ploča razne veličine i sa namerno vidljivim šavovima, izbegavano je imitiranje ljudskih oblina. Sleđene su geometrijske forme, kugle za glavu – mnogi su imali i kocke, a neki piramide – heksagoni za trup, a valjci za udove. Čula su mu bila otprilike gde i čoveku, antene za zvuk, ftonske kamere za vid, jer su ta mesta najbolje odgovarala uspravnom stavu antropoidnih kiberneteta – ostali su ih imali u skladu s funkcijama – ali je svuda nekim sasvim nepotrebnim dodatkom narušavana svaka sličnost s humanim uzorom.”⁴²³ Grotesknost je upravo u narušavanju humane forme, u geometrizaciji, u zameni čula antenama i kamerama. Pekić ovde sledi obrasce SF opisa robota koji su skoro stekli status arhetipa, ponavljajući se kroz literaturu, film i strip.

Ipak, najsablasnije i najkarnevalizovanije izgledala je posmrtna povorka koja je sledila orkestar, sastavljen po hijerarhiji složenosti kiberneteta i značaju koji zauzima: na čelu povorke nalazio se tim Univerzalnih Kiberneteta, njih su sledili najinteligentniji primerci Rase, humanoidi ”sa ljudskim likovima kao posmrtnim maskama”, razvrstani po specijalnostima. Iza njih su išli pripadnici naučničke komune, tek napola antropomorfnii: ”Izvesni kompjuteri imali su ljudske ruke, a točkove umesto nogu. Drugima je fino

⁴²² Isto, str. 161-162.

⁴²³ Isto, str. 72.

srezana, umna glava sa udovima bila spojena komplikovanim aparatima, ponekad i čitavim mikrolaboratorijama.⁴²⁴ Iza njih je išla umetnička inteligencija – Muzički Kompjuteri, Automatski Slikari i tome slično, za njima je pristizala vojna inteligencija, njih je sledila klasa robotske inteligencije, "bez ičeg ljudskog u sebi i u oblicima koji su najviše odgovarali njihovim funkcijama"⁴²⁵, dok je na samom pročelju povorke bio najbrojniji "kibernetški bašibozuk", radnička klasa robotskog sveta – robotmorfni aparati i automatični zanemarljive inteligencije. "Oni su i završavali povorku. I samo tu, na njenom začelju, vladala je konfuzija. Nemoгуć nered, u stvari. Kako su prolazili kroz tunel rashodovanih mašina, punih rupa i rupica u koje se moglo ući, šrafovi, ekseri i ekserčići mikropameti bacali su se prema njima, nemilice obarajući susede, sa jedinom svešču da se rupa mora zapušiti gde god se vidi, da se predmeti moraju zakovati gde god za to postoji bušotina. Vraćali su ih snažni magneti, nadzornici ovih simpatičnih malih stvorenja..."⁴²⁶

Prizor je komičan zato što podseća na ljudski: po sprovedenoj hijerarhiji i ponašanju "najnižih slojeva", ali pisac pravi ironičnu distinkciju između kibernetika i ljudi, ističući prednosti prvih: "Klasna pripadnost je odmah bila uočljiva, a ne kao kod ljudi zagubljena u izlišnim sličnostima forme i građe. I najzad mašine su bile neuporedivo skladnije i lepše od ljudi."⁴²⁷ Kolona je bila jedini naslednik poslednjeg čoveka, a "ta užasavajuća skalamerija ostaje, iza sahrane, kao jedini sadržaj svijeta iz kog su definitivno istisnuti čovjek i život."⁴²⁸

Kibernet određen da održi posmrtno slovo bio je običan elektronski megafon, sa nogama čoveka i ogromnom ružnom trubom umesto glave. Njegovu besedu, kao i sve oko sebe, Prvi robot je jednim "pokretom u svom Nad-mozgu (NM), za koji je ceo robotski svet bio vezan",⁴²⁹ isključio,

⁴²⁴ Isto, str. 192.

⁴²⁵ Isto.

⁴²⁶ Isto, str. 193.

⁴²⁷ Isto.

⁴²⁸ Novo Vuković, nav. delo, str. 40.

⁴²⁹ Borislav Pekić, 1999, str. 196.

kao i sve što je na zemlji veštačko. Ova nagla promena dovela je do zamrzavanje geste, do postupka grotesknog stila:

”Govorniku se u grlu megafona preseče beseda, a telo osta skamenjeno sa rukom podignutom u oratorskom gestu. Roboti se pogasiše i ukočiše. Presta brujanje pokvarenih mašina na planetarnom đubrištu. Cela zemlja kao začarana stade.”⁴³⁰

Drugi likovi i akteri spadaju svojim poreklom u oživljene stvari, u ”mešavinu mehaničkog i organskog” koja pogoduje grotesknom. Iako poslednji čovek, Arno je mutant sa ugrađenim veštačkim organima i delovima tela: ”Arno je, srećom, disao blagodareći sintetičkim alveolama. Još je mislio svojim mozgom, ali je živeo uglavnom pomoću inplantiranih surogata davno nekrofiranih organa.”⁴³¹ Za razliku od njega, Arna je bila sva veštačka, ali je imala obličje ljudsko (štaviše, Don ju je zamislio i napravio u obličju Merilin Monro); kod nje je veštačko došlo do izražaja u segmentima koji su se ticali pojedinih programa kao aktivatora telesnih i psihičkih funkcija. ”Bila je živa, u dubokom Hibernetičkom Snu (HS). Frekvencije bioloških procesa bile su blizu apsolutne nule, ali ona – živa ništa manje od njega, svog Pygmaliona. Spremna, odmah posle buđenja (Aktiviranja Programa ili AP) da misli, oseća, bol trpi, raduje se, uživa.”⁴³² ”Usadio je u nju nekoliko kočnica. (Standardnih Refleksnih Inhibicija ili SRI).”⁴³³

Programiranje Arne nije u svim segmentima bilo perfektno i njena prva prebacivanja, kojima otkriva svest o svojoj prirodi androida pred Donom, vezana su za poremećaje u ”virtualnom oblikovanju” nesvesnog, što je proizrokovalo smešan i nebulozan san sa kojim se borila:

”I ti bi ječao kada bi tri noći uzastopno sanjao da ti je pet godina, da si opkoljena stupidnim novozelandskim pejzažem isečenim iz neke jeftine ilustracije za namamljivanje iseljeničkih idiota, da te ližu odvratne krave koje ne možeš da oteraš, jer one su došle do mene, nisu ostale u drugom planu, tamo gde si ih ti uviđavno rasporedio, i da

⁴³⁰ Isto.

⁴³¹ Isto, str. 171.

⁴³² Isto, str. 228.

⁴³³ Isto, str. 320.

od ljudi koje u životu nisi nikada videla moraš misliti da su ti roditelji! Boje su, u međuvremenu, sasvim uspele. Svaka čast. Osim što je sigurno da nijednu kravu nikada nisi video izbliza.

- Zašto? – upita ovaj spontano glupo.

- Zato što ljubičastih krava nema.⁴³⁴

Hteo je da je isključi, ali uzalud. "Njen smeh nije mogao da zaustavi."⁴³⁵ San i smeh su ovde fenomeni koji iskaču iz poretka čvrsto kontrolisanih pojava. Iako najljudskije od svih odlika koje Arna poseduje, paradoksalno upravo one predstavljaju prve znake na osnovu kojih Arna daje do znanja da zna svoju pravu, veštačku prirodu, odnosno, na osnovu kojih se Prvi robot otkriva.

Najparadoksalnija epizoda iz žanra ovih slika, iz reda oživljenih stvari, jeste san naučnika Dona, koji bi se mogao nazvati

Samoubistvo jedne hidrogenske bombe

Ceo san liči na košmar u kome je sve okrenuto naglavačke – ljudi vode rat i žele ga po svaku cenu, za razliku od visoko sofisticirane vojne tehnologije koja je osveščena i želi prekid rata.

San je nastao razvijajući konkretizovanu metaforu: postoje tzv. "pametne bombe" ("smart missiles", preuzet naziv iz žargona američke vojske, gde se pod projektilima podrazumevaju i bombe), unutar kojih se nalazi uređaj, koji reguliše i navodi projektil tačno određenom maršrutom na tačno definisani cilj i uređaj za samouništenje. Naša pametna bomba trudi se da bude nešto više – da bude mudra, ali skončava tragično.

"U međuvremenu njegov mu se san živo i u svim grotesknim pojedinostima vrati.

Imao je jasnu svest o tome da očekuje naređenje posle koga će pobiti više stotina hiljada ljudi i kremirati čitavu regiju veličine Kenta. ...

Poteškoće su nastale – kratke, jer se u snu čovek na sve brzo navikava – kada je shvatio da nije ni pilot ni oficir,

⁴³⁴ Isto, str. 237.

⁴³⁵ Isto.

već upravo ta hidrogenska glava koja o sebi misli ugrađenim kompjuterskim mozgom nekog vrlo usavršenog tipa.”⁴³⁶

Proces samoosvećenja hidrogenske bombe se nastavlja: shvata i da je sadistički raspoložena, ali i da njena moć da ubije proizilazi zapravo iz samoubistva tj. spremnosti da se ubije. Centralni kompjuter (CK), sa kojim održava vezu, grubim vojničkim rečima savetuje joj da prestane da misli i da se drži kursa, na šta bomba, istim tonom, odgovara odrično. Bomba (tj. "on" kako je pisac u drugom licu tretira, jer je u pitanju Don koji sanja) nije marila za CK, ali i "prema ljudima je osećao intenzivan prezir. Ubiti tolike nevine bombe, bio je čist genocid.”⁴³⁷ CK pokušava da vodi razgovor sa njom, ali ne uspeva da je nagovori da održi kurs.

"- Hej, šta radiš klipane? – zaurloao je CK.

- Idem na more – odgovorio je.

- Koje more?

- Karsko.

- Pa tamo nema nikog za ubijanje!

- Ali tamo ni ja neću umreti.

Posle kraće pauze u kojoj je uživao, gledajući ispod sebe ruske stepe okupane suncem, CK se opet javio. Čula se i neka mistična muzika. Strujala je njegovim metalnim telom i mirila ga sa smrću. Ruske tajge učiniše mu se odvratne. Ceo život besmislen. Požele da se zarije u zemlju i umre.

Uplaši se od te želje. Iako mu se umiralo, znao je da mu se živi.”⁴³⁸

Bomba se otrgnula mističnom uticaju i izgubila želju za smrću, prezirući još dublje ljude koji su jedini u stanju da smrt osmisle uz muziku, marš ili himnu. CK je pokušao da govori o lepoti smrti, spajanju sa Univerzumom, nirvani i koječemu drugom, na šta je bio grubo prekinut. Ovakav način ubeđivanja predstavlja depatetizaciju smrti koja je čest sastojak grotesknog.

"Nije se vredelo opirati. CK će ga silom odvesti na cilj i tamo kontrolnim impulsom ubiti, jer mu je svakako već

⁴³⁶ Isto, str. 209-210.

⁴³⁷ Isto, str. 210.

⁴³⁸ Isto, str. 210-211.

sasvim jasno da od svoje volje, svojim ugrađenim impulsom, nikad neće eksplodirati.

Imao je oko osam minuta da smisli odbranu.

Pomoglo mu je što je na lansirnoj rampi, na koju su ga zbog lažnih alarma svakih nekoliko dana dovlačili, imao dovoljno vremena da aktiviran upozna svoje telo, njegove organe i sve komunikacije među njima. Uspeo je da isključi kontrolu eksplozije nekoliko sekundi pre nego što je pao, jedva desetak milja daleko od hidrocentrale Bratsk.

Vibrirao je svakom svojom tonom. Jedva se od panike povratio. Ležao je zariven do trupa u zemlju. Srećom, zadnjom polovinom tela. Prednjom je mogao da vidi gde se nalazi.

Pao je stotinak metara od nekog dečjeg igrališta. Deca su igrala fudbal i vikala nerazumljivim jezikom. U zanosu igre niko ga nije primetio.

Tek sada je osetio stvarnu radost što živi, mir o kome je CK govorio koješta i kojeg je tražio u smrti. Ali za nje, bombu. Ne za sebe. Za sebe je izabrao udoban bunker na sto metara ispod zemljine površine.

Od tog časa san je bio nešto zbrkan, scene su se izmešale, ali ga je on idućeg jutra rekonstruisao.

Izgleda da se nekako stavio u vezu sa drugim bombama i raketama i doznao da nijedna hidrogenska glava na svetu nije eksplodirala. Da su sve prošle kroz istu krizu, istu svađu sa CK i sve završile u zemlji žive i sa silnom voljom da žive. Zatim je uspostavio vezu sa CK koji je sada bio miroljubiv i deprimiran. Verovatno je shvatio da će ga ljudi posle ovog promašaja poslati u staro gvožđe. Od njega je doznao šta se dogodilo. Neprijateljski špijuni su u CK krišom uneli NG (Nagon za Održanjem). Špijuni njegove strane, očevidno, učinili su to isto sa protivničkim CK.

Sada će, mislio je pakosno, ljudi sami morati voditi svoj rat.

Izgleda da su ga u produžetku sna i povelj, jer se na igralište ubrzo spustiše parašutisti naoružani konvencionalnim oružjem. Ceo se vidik zasja od artiljerijskih baraža. Deca su rasporeni trbuha letela u vazduh kao da na nebu nastavljaju svoju utakmicu.⁴³⁹

⁴³⁹ Isto, str. 212-213. Ovdje nalazimo preuzimanje i preučešavanje jedne slike iz 1984: "Druga je pala na zapušten komad zemljišta koji je služio kao

Nekoliko rafala ju je okrnulo, ali moglo bi doći i do gorih stvari. Uskoro shvati da su sve bombe izložene istoj opasnosti. Druge bombe odluče da se nekoliko njih žrtvuje za Hidrogensku zajednicu, "da eksplodira i tako preseče ljudski rat koji ih je ugrožavao. Ako ljudi po svaku cenu moraju da se biju, neka to čine po nenastanjenim područjima, tamo gde ima samo ljudi, gde ne žive bombe.

Povedoše se beskonačne i zamršene debate oko toga koja od njih da eksplodira, jer, izgleda, dobrovoljaca nema i da apeli na hidrogenske ideale ne nailaze ni na kakav odziv. U međuvremenu, kriterijumi za izbor dobrovoljaca postadoše prilično sumnjivi. Naročito za Bombe Niže Vatrene Sile (BNVS), u koje je on i sa svojih pet megatona spadao. Kao da se žrtva od njih očekivala i kao da se ona u višim hidrogenskim krugovima smatrala prirodnom.

Razočarano prekide svaku vezu sa svojim svetom, shvativši da je programiran u onim istim osećanjima i onom istom logikom koja je došla glave ljudskom.

Kada ga udari granata bacača, kad oseti prvi bol, shvati takođe da nijedan oblik života ne garantuje sigurnost i sreću i sam se zauvek isključio. Ili je od stida pregoreo, ujutru se više nije sećao šta se dogodilo. Znao je samo da je umro. I da je bio zadovoljan, jer je umirao kao gospodin, do kraja sačuvavši dostojanstvo slobodne volje."⁴⁴⁰

Fantastična mogućnost da se izbegne nuklearni i atomski rat je u "pobuni bombi" – demonsko oživljavanje stvari je na izvestan način parodirano, stičući suprotan predznak od tradicijskog: kada bi nekoliko njih eksplodiralo, to bi ljude sprečilo da se dalje uništavaju. Sličan zaključak o potrebi katastrofe izvodi i Arno Prvog čovečanstva. Arno je slutio da će do neke katastrofe doći, da će priroda, zapravo, odreagovati na taj način, kako bi time, što je paradoksalno, spasila čoveka i njegovu vrstu. Uništenja zapravo mora biti jer jedino tako čovek može biti opomenut. Usamljena mišljenja su retka, ali ipak postoje, kao kod hidrogenske bombe. Problem koji i dalje ostaje aktuelan je ne-

dečje igralište, i raznela u komade nekoliko desetina dece." Džordž Orvel, nav. delo, str. 138.

⁴⁴⁰ Isto, str. 214.

razumevanje, i među ljudima i među bombama, koje su isto tako sklone paradoksima ("Ubiti tolike nevine bombe, bio je čist genocid", "Iako mu se umiralo, znao je da mu se živi"). Komičnost je postignuta sličnošću s ljudskim ponašanjem (protiv koga se bomba sve vreme borila), a naročito je izražena funkcionalnom upotrebom jezika: vojnog žargona, psovki, trpeljivog psihološkog rečnika, zatim, promenom intonacije i paradoksima.

(Post)apokaliptični *danse macabre*

Arnu Prvog čovečanstva će se, pre nego što bude zaposednut vizijom svog dvojnika Arna Andersona sa ključem u rukama, učiniti kao da vidi scenu raspadanja i topljenja svega oko sebe: "Na jednom drumu koji se pomerao kao da menja pravac, usamljeni automobili pretvarali su se u crvene lomače, a ljudi između njih, odjednom lišeni mesa, u kosture što su još neko vreme uzdignutih koštanih ruku trčali pre nego što će se s avetinjskom sporošću svaliti na zemlju i rasuti u žute vatrene mrlje."⁴¹

Prizor kostura koji trči biće tokom romana ponavljan i variran dosta puta, te korišćen metaforički u drugim slikama, tako da će kostur i kosti postati deo dekora skoro svih čovečanstava Pekićevog romana, dobijajući status simbola. Svudaprisutna smrt upozorava i opominje na način koji je bio u upotrebi u srednjem veku, periodu renesanse i baroka⁴², postajući formalni i nezaobilazni deo grotesknog

⁴¹ Borislav Pekić, nav. delo, str. 46.

⁴² Besede o smrti potiču iz isposničke refleksije kaluđera u celini okrenute onostranom, željnih da ubede sebe i druge u pogubnost ovozemaljskih varki. One su bile u sadejstvu sa opsežnim poduhvatom stvaranja osećanja krivice, sa ciljem da se zadobije spas na onom svetu.

Većina pisanih i ikonografskih svedočanstava o gledanju na smrt od XIV do XVI veka nose pečat crkve, mada poneka obuhvataju i prehrisćanske folklorne elemente. Ona pozivaju na pokajanje i odricanje od ovozemaljskih stvari – počasti, bogatstva, lepote, plotske ljubavi. Takvo je dominantno značenje evokacija, koje su, više od dva veka, isticale kratkoću života i raspadanje tela u grobu.

Mučne evokacije na slike smrti imale su pedagošku ulogu: sve te pesme su želele da budu poučne, pozivale su ne na očajanje, već na kajanje. Preko kaluđera, crkva je radila na hristijanizaciji bez sumnje vrlo starih i pogre-

nivoa romana. "Čak i iskežena lobanja i kostur koji se sam kreće predstavljaju motive čiji mračnjački sadržaj ulazi u strukturu grotesknog. Već smo ukazali na podsticaje iz

bnih običaja, koji su u korenu nastanka plesa smrti. Ona se putem propovedi i ikonografije širila van manastira.

U osnovi originalne moralne pesme nastale u XIV veku je dijalog između Smrti i predstavnika svih klasa, na čelu sa Papom. Od XV veka, predstavljanje u slikama koje ilustruju prateće stihove, postaje uobičajeno. Ples, u kojem Smrt u vidu kostura ili tela vodi svoje žrtve, slikan je na zidovima crkvenih dvorišta i grobalja, tokom tri stotine vekova intenzivno, po rečima Žana Delimoa (Delumeau): "Makar i letimičan pogled pogrebne ikonografije u našoj civilizaciji,... namah otkriva da je prikazivanje leševa u raspadanju, kostura i plesova mrtvacu bilo u prvom planu samo tokom relativno kratkog razdoblja od 250 do 300 godina. ... Do sredine XIV veka te fantazme zadržavale su psihološke brane, koje su sada najednom pustile, da bi se ponovo učvrstile tek tri stotine godina kasnije. Šta se, zapravo, desilo?" (*Greh i strah: Stvaranje osećanja krivice na zapadu od XIV do XVIII veka*, I, Novi Sad 1986)

Sticaj okolnosti – epidemije, gladi i porast nasilja – pospešio je prijem i pojačao odjek toga *memento mori*. Pojavila se kuga 1348. godine i tokom samo četiri godine pomorila trećinu stanovnika Evrope, a njene epidemije bile su česte. Raskol hrišćanstva, pritisak koji su vršili Turci, građanski i međudržavni ratovi pustošili su Francusku, Englesku, Španiju, Češku itd. Takva je panorama Evrope od sredine XIV veka do sredine XVI veka. Verski ratovi bukte u XVII veku, epidemije kuge i dalje traju kao i mogućnost drugih ratnih sukoba, što pogoduje nastavku ikonografske karijere plesova mrtvacu u Nemačkoj i prikazivanju načetih leševa na groblju i jezovitih prizora u pozorištu u Engleskoj, stvarajući osećanje krivice, užas pred nagomilanim nedaćama i sveprisutno nasilje.

Prived *macabre* u sebi sadrži grozni i frivolni, burleskni i tragični element, a ta mešavina karakteristična je za srednji vek. Liturgije su se kombinovale sa frivolnim pesmama, mrtvačke povorke sa ludorijama, dok su se hodočašća završavala kao krstaški pohodi. Čitavo to skrnavljenje vere Johan Hojzinga (Huizinga) pre tumači kao naivnu bliskost sa religijom nego kao pravu bezbožnost.

Izopačnja proizašla iz upornog isticanja besede o smrti zbivala su se u pravcu sadizma i erotizma, pri čemu je često jedno bilo povezano s drugim.

Najranije poznat, u potpunosti artikulisan primerak plesa smrti, bila je srija zidnih slika (1424-25) u manastiru crkve Sv. Nevinih u Parizu. Slike su uništene 1669. godine. Gujo Maršan (Marchand) publikuje set od 17 drvoreza, sa dodatnim stihovima, baziranih na pariskim zidnim slikama; set je prošao kroz mnoga izdanja i ustoličio sopstveni žanr. Najčuveniji prikazi mrtvačkog plesa su crteži Holbajna Mlađeg (Holbein, The Younger). Gete je na ovu temu napisao baladu *Der Todtentanz*, a u muzici je zastupljena kod Sen-Sansa (Saint-Saëns) u *Danse macabre*.

Sumu svega izrečenog u vezi sa ovom temom tokom perioda renesanse možda najslikovitije i najjezgrovitije predstavlja slika Brojgela Starijeg *Trijumf smrti*.

Plesa Smrti koji je samo morao da izgubi funkciju upozoravanja da bi svojim formalnim elementima obogatio groteskno stvaralaštvo.”⁴⁴³

Sećanje na katastrofu 1999. godine je sećanje na smrt sa kojom Prvi robot nije imao puno iskustva, jer su oni u dnu vremena umrli tako brzo da je od ”...od njihove smrti video samo munjevit plamen iz kojeg su istrčavali goli kosturi.”⁴⁴⁴

Slično iskustvo smrti poslednjem čoveku prenosi krtica, odgovarajući mu da je on već mrtav:

*”Nije trebalo to da učinim, ali sam učinila. Kada smo se kraj ove iste rupe rastali, ja pod zemlju otišla, a ti ostao da spasavaš ljude, vratila sam se i videla tvoj kostur koji je klečao nagnut nad kosturom jednog cveta.”*⁴⁴⁵

Kao da je znanje o smrti, koje mu je krtica prenela, poslednji čovek doslovno pretočio u sopstveno iskustvo pretvarajući se u kostur: ”Sa kosturom, mislio je Prvi robot, nastojeći da od tog fakta ne napravi neki problem za kompjutovanje, kada su ga čekali toliki važniji programi. Jer, kada se pred mrak na pašnjak vratio, čovek je već bio izdahnuo, ali na ležaju nije počivalo njegovo telo. Ispružen je bio kostur koga je vetar već počeo da lomi.”

Arno Anderson takođe nosi sećanje na katastrofu, koja, po programu, teži da se realizuje – znao je šta će se sve desiti dok ga eksplozija bombe ”jednim jedinim plamenom ne pretvori ... u bukteći skelet.”⁴⁴⁶ On i njegova devojka znali su sve, jer su kiberneti živeli u svetu koji je bio izvestan, tako da će se i ona, na starom pašnjaku na kojem je trebalo da vode ljubav, pretvoriti ”u goli, trčeci kostur”.⁴⁴⁷ Ali, ipak nisu baš sve poznavali. Makabrični kosturi ovde su samo znaci sećanja na katastrofu koja se mogla dogoditi, ali i upozorenje da bi se ipak mogla desiti.

Nisu prisutne samo ljudske kosti, već i ”kostur maslačka”, kao i životinjski skeleti – ”novojerusalimsko trojstvo” čine skeleti čoveka, pacova i krtice ”čvrsto pripijeni

⁴⁴³ Wolfgang Kayser, nav. dcllo, str. 184.

⁴⁴⁴ Borislav Pekić, 1999, str. 165.

⁴⁴⁵ Isto, str. 175.

⁴⁴⁶ Isto, str. 290.

⁴⁴⁷ Isto, str. 291.

jedan uz drugi – kao u koštanoj kolevki, životinje duboko u karličnom pojasu čoveka – a sve troje u hibernizirajućem zagrljaju kristala severnog leda”⁴⁴⁸, pri čemu kostur pacova sablasno oživljava ”otvarajući” Arnove oči.

Kada opisuje krticu, Pekić kaže da je imala ”jake prednje šape, slične kosturu šake na ljudskim rukama”, pri čemu koristi životinjske i ljudske elemente radi ostvarivanja grotesknog opisa. Kostić će se naći kao dodatan dekor ružnom predelu: cela priroda u ”oblacima bolesne prašine slegala se u beskonačne pustinje, isečene škrapama i vrtačama, koje su na lak dodir vetra menjale oblike brže od grafičkih fantazija na ekranima kompjutera.

Iz njih su virila rebra dotrajalih, obsolescentnih ili pokvarenih mašina, kao kosti leševa zatrpanih peskom...”⁴⁴⁹

Naučno-fantastični *danse macabre* je sinkretizam koji je Pekiću svojstven, a ove slike predstavljaju depatetizaciju smrti kojoj je i u ovom romanu pažnja posvećena: smrt je, u vidu kataklizme, neizostavni uslov smene čovečanstava i tematizovana je pobrojanim makabresknim scenama, ali i hladnim opservacijama ili paradoksima. Naročito upečatljiv primer, pored sahrane poslednjeg čoveka, predstavlja Novi Jerusalim – sibirski gulag, u kvazinaučnoj interpretaciji biva posmatran kao oaza dostignute društvene sreće i harmonije, koja se i u smrt, putem masovnih grobnica, prenosila, a njen amblem postaju tri prepletene kostura:

”I pre otkrića ovog trojstva ... i uopšte je ceo severni lokalitet, arhipelag neobične prostranosti i razućenosti, a naročito Novi Jerusalim sa svojim rudimentarnim naseobinama, na minimum svedenom materijalnošću koja bi i laiku, a ne njemu naučniku – jedinom naučniku na svetu, u stvari – otkrila Duhovnost kao pokretačko načelo Epohe ... a iznad svega masovnim grobnicama, potresnom slikom žudnje da se srećno zajedništvo iz života i u smrt prenese; ... pa ipak su ta tri nežno, ljubavnički isprepletene kostura, bića srasla u prizor savršene međuzavisnosti, smrznuta u kristalu večnog leda, ostala njegova najdragocenija arheo-

⁴⁴⁸ Isto, str. 55.

⁴⁴⁹ Isto, str. 127.

loška uspomena, zlatni pečat na priči njegovog naučnog života.⁴⁵⁰

”Bolja opomena o milenarizmu se nije mogla dati, ali to je najmanja jedinica značenja koja iz ove jezive vizije nasmejane smrti ishodi: Galgen/Gulaghumor, dance macabre za sve intelektualce koji su ikad poverovali da su svoj rod razumeli.”⁴⁵¹

Groteskna karakterizacija i motiv dvojnika

Na samom početku stoji pitanje: ima li likova/karaktera u ovom romanu? U osnovi svih priča je povest o čovečanstvu koje je njihov glavni akter – ostali su njegovi reprezentanti koji simbolički nagoveštavaju prisustvo onih humanih osobenosti zbog kojih se čovek kao vrsta razlikuje od drugog, neživog sveta. U pričama je, kako pisac jednom reče, ”čovek sveden na opšti biološki pojam” i u njima ”osim dekorativnih elemenata, jedva da ima nečeg što bi jednog junaka od drugog razlikovalo”, a ”jedine razlike među ljudima potiču od pripadnosti različitim *tipovima čovečanstva*”⁴⁵², što ostavlja prostor za antropološke teme, a time i antropološki roman.

Poslužiću se razlikama, ali i sličnostima, između ”tipova čovečanstava” kao i ”dekorativnim elementima” u iznalaženju onih postupaka karakterizacije koji odgovaraju grotesknoj stilizaciji i funkciji.

Već je bilo reči o Orvelovom predlošku u građenju priče *Poslednji čovek na Zemlji*: Vinstonov lik iz 1984. je paradigma za Arnoa Trećeg čovečanstva, ali postoje nagoveštaji da je poslužio, delimično, i kao uzor za arheologa Arna. Poslednji čovek je samom sebi nadenuo ime:

”Arno se zvao Prvi robot po kome su ga prozvali, ali su, bojeći se da ga ne uvrede, tvrdili da je robot uzeo njegovo. Nije ga bilo briga. On je već imao ime koje je potajno sam sebi dao. Još u detinjstvu došao je do njega, premda više ne zna kako. Ali, nije se zvao Arno, nego Pan. Pone-

⁴⁵⁰ Isto, str. 56.

⁴⁵¹ Svetlana Slapšak, nav. delo, str. 59.

⁴⁵² Borislav Pekić, *Vreme reči*, str. 214.

kad, kada bi po planeti izveo nešto naročito moćno da bi proverio granice svojih demijurških sposobnosti ili razbio čamotinju usamljenosti – i Veliki. Veliki Pan.”⁴⁵³

Karakterizacija putem imena je najekonomičniji i najjednostavniji postupak u gradnji lika i Pekić ga često koristi, pridržavajući se kako ”racionalističkog”, tako i ”mitopoe- tičkog ili mitološkog” načela. Za groteskni pristup značajno je samo drugo načelo koje pretpostavlja da lična imena imaju ne samo ”značenje, nego su motivirana svojstvima predmeta ili nositelja imena, sve do, u krajnjem slučaju, svog punog i adekvatnog izraza u imenu koje, u tom slučaju, čini vrstu istovetnosti s predmetom, ili točnije, s njegovom istinskom idejom, biti...”⁴⁵⁴ U ovom slučaju reč je o imenu iz grčke mitologije čije je poreklo poznato i Prvom robotu:

”Nadenuo je sebi ime Veliki Pan. Pan, mislio je zajedljivo, pa još Veliki. Kao da čovek može biti veliki? I Bog odozgo. Jer, činilo mu se, da se tako zvalo neko protoljudsko primitivno božanstvo. Sa njim se nešto neobično desilo. Da, pomisli, umrlo je. Trebalo je da bogovi ne umiru, a ovaj je umro.”⁴⁵⁵

Međutim, Prvog robota nije razočaravala nedoslednost i neizvesnost koje kao ljudske premise nalazi i kod zamišljanja ljudskih bogova, već i suprotnost između karnevalskog ponašanja nosioca imena i poslednjeg čoveka, čime je uspostavljena grotesknost u karakterizaciji, pojačavajući do kraja ironični iskaz Prvog robota: ”A onda taj navodno Veliki Pan bio je neka vesela luda, ispičutura, zevzek, lakrdijaš. Čovek Arno bio je oličenje sušte čamotinje. Nikada ga nije video da se nasmeje, ako tome razlog nije bio neka robotska nevolja. Njemu je to ime pripadalo koliko ljudima gospodstvo nad svetom!”⁴⁵⁶

Poreklo imena Veliki Pan vezuje se za poslednjeg čoveka i re-kreaciju njegovog lika i postojanja, predstavljenu opet u interpretaciji Prvog robota, ovog puta u obliku le-

⁴⁵³ B. Pekić, 1999, str. 157-158.

⁴⁵⁴ Višnja Rister, *Ime lika/A. Bjeli*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 4*, Zagreb 1985, str. 53.

⁴⁵⁵ B. Pekić, nav. delo, str. 164.

⁴⁵⁶ Isto.

potice Arne, prvog veštačkog androida, koja tajnu smene civilizacija i njihove propasti prenosi naučniku Donu.

”Besmrtnost se ne može ubiti. Ali besmrtnost može umreti. Seti se ljudskog mita o veselom Bogu Panu, zaštitniku stada i pastira, pijanici i šaljivdžiji drevnih šuma. Seti se kako je egipćanski krmanoš za vlade cara Tiberija Avgusta, Tamuz, ploveći Egejom, sa grčke obale čuo tužan glas koji je vikao ’Umro je Veliki Pan! Umro je Veliki Pan!’

- Ali to je mit.

- Mit koji je nastao posle smrti poslednjeg besmrtnog čoveka na svetu. Jer taj čovek i Pan behu isto lice. To je bio Veliki Pan koji je umro.”⁴⁵⁷

U nastavku dijaloga Arna otkriva da je Veliki Pan umro tako što mu je bila oduzeta želja za životom, jer je to bio jedini način da se pobedi besmrtnost. ”Otrovao ga je usamljenošću i besmislenošću života. Veliki Pan je umro jer mu više nije bilo stalo do života.”⁴⁵⁸

Kroz lik poslednjeg čoveka Pekić remitologizuje priču o Velikom Panu, dopisuje mit, varirajući poznate crte mitskog stvorenja u novom, naučno-fantastičnom kontekstu, istovremeno gradeći lik sa simboličkim nabojem u sebi. Biće sa ugrađenom spiritualnom alternativom, koje može da pomera planine, baca stenje, lebdi i kreće se neverovatnom brzinom, dobija ime koje je, po mitu, nosilo kosmato dvorogo stvorenje, sa kozjim nogama. Ime PAN, koje znači ”sve”, grčko božanstvo je steklo zato što otelovljuje zajedničku težnju celog univerzuma. On je bog svega, iskazujući rasplodnu energiju toga svega, bilo to sve od boga ili od života. Ovu definisanost boga Pekić je pretočio u kosmološke i kosmičke razmere, namenjujući mu misiju koju privremeno zaposedaju roboti: Veliki Pan u ”očovečenju” robota vidi šansu za ljudski svet, koji bi, putem robota, mogao biti spasen, preživeti i nastati ponovo u vidu neke civilizacije. Istovremeno, njegova smrt treba da postane znak velikog upozorenja, jer umire besmrtnik, dakle, biće predodređeno da živi. Na simboličkom planu, on postaje nosilac

⁴⁵⁷ Isto, str. 266.

⁴⁵⁸ Isto.

istine o kraju civilizacije, kao što je izreka "Pan, Veliki Pan je mrtav" prešla u jezik da označi svršetak društva.⁴⁵⁹

Za Velikog Pana, odnosno, poslednjeg čoveka Arna, vezuje se prisustvo Prvog robota, zapravo otelovljenog Programa, Boga robotskog sveta. Prvi robot se nalazi i u prisustvu arheologa Arna, a u njegovom čovečanstvu pisac nam ga nudi u izdanju koje odgovara grotesknom izrazu naučno-fantastične forme, o čemu je bilo reči u poglavlju o tehničkoj groteski. U Četvrtom čovečanstvu, najdramatičnijem poglavlju čitavog romana, u kojem se saznaje povest svih čovečanstava, misiji robota i propasti civilizacije, Prvi robot inkarnira se u lik androida koji je krišom proizveo naučnik Don Petrović. Proces Donovog osveščivanja i saznanja da u stvari živi u robotskoj civilizaciji uslovljen je Arninim "samoraskrinkavanjem", koju je do kraja spoznao kao Prvog robota. U toku priče saznajemo da je Don zamislio Arnu u obličju Merilin Monro, što je poslužilo kao matrica za dalje groteskne disparatnosti:

"Što se tiče izgleda, mislio je, Arna je svakako Marilyn Monroe. Što se raspoloženja tiče, pre podseća na isposnicu, zavetovanu na ćutanje, zapanjenu svetom posle višegodišnjeg eremitstva. Samo, i to je neizbeživo. I Arna je naučnik."⁴⁶¹

Još u sferi neznanja o svojoj "pravoj prirodi", Arna deluje groteskno sa zadatim obličjem poznate glumice i najčuvenije "seks bombe", koja funkcioniše preko određenih instaliranih programa:

"Poneki bi se Program, razume se, mogao izmeniti. Inhibicioni, IP je recimo preteran. Vidi se da ga je pravio neko ko se u žensku psihologiju slabo razume. A onda, strast prema vojnim marševima nije naročito prirodna za ženu koja liči na Merilyn Monroe."⁴⁶¹

⁴⁵⁹ "Sjenc junaka kukaju, a paklovi drhte. Pan je mrtav; društveni se poredak raspada. Bogataš se zatvara u svoj egoizam i skriva od danjeg svetla plod svoje pokvarenosti; nepošten i podao sluga snuje zaveru protiv gospodara;... Pan je mrtav, društvo je stiglo do dna." (Proudhon) Panova smrt simboliše svršetak institucija. Čudnovat je razvoj toga simbola koji od seksualne razuzdanosti prelazi na društveni poredak, što ga naslućni nestanak baca u očaj." Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *Rečnik simbola*, Zagreb 1987.

⁴⁶⁰ Borislav Pekić, nav. delo, str. 207.

⁴⁶¹ Isto, str. 241.

Klimaks groteskne karakterizacije predstavlja Arnino istupanje u kojem se prepoznaje kao Prvi robot tj. samo otelovljenje Programa:

”Glas joj je dobio proročki sjaj. Tako je, mislio je, morao izgledati Jeremija na Vodama Vavilonskim. Što je ovaj Jeremija imao obline jedne američke filmske zvezde, stvar je činila pomalo grotesknom. Ali on je bio naučnik, obožavatelj fakata: prorok zavisi od proročanstva, ne obrnuto. – Istina o robotima je istina o čoveku, istina o čoveku, istina o robotima.

Karavan su plavili zvukovi noći. Šumovi materije be-
hu prirodni, glasovi života veštački.

Ali, on ih nije razlikovao.

- Ko si ti? – upita.

- Ona koja jesam – odgovori Arna.

- Ona koja će doći?

- Ti kaza.

- Mesija?

- Ti kaza.

- Nosilac Blage vesti?

- Ti kaza.

Nije pitao dalje. Činilo mu se skarednim imitiranje jednog jedinog razgovora njihove androprošlosti koji je više u ćutanju nego u rečima otkrivao i neke srećnije alternative njihove androbudućnosti.”⁴⁶²

Parodija i deskralizacija biblijskih motiva odvija se posredno, kroz Arnin lik:

”- Pamtim kad su još nesvesni geometrijski oblici, prve beslovesne kocke i nepokretne metalne ravni, čak i bez instikta, počivale na suvoj zemlji iz koje je električni vetar isterivao prve varnice. Ja sam prva svest iskrom upaljena. Ja sam Alfa i Omega. Početak i Svršetak. Ona koja jesam.

- Bog – reče tiho.

Bog sa licem i telom Marilyn Monroe, koji je postao od jedne mrtve metalne poluge i jedne zalutale varnice.”⁴⁶³

Konvertovanje Arne u Boga robotskog, kao i svih drugih svetova, je svojevrсна groteska kojom je sarkastično i

⁴⁶² Isto, str. 258.

⁴⁶³ Isto, str. 274.

ironično osenčena uloga nauke i naučnika: ismejana je inovativnost i originalnost koje postaju samo deo dobro utvrđenog Programa i plana, kao i sitne ljudske težnje koje pod plaštom naučnosti dobijaju zadovoljavajući kredibilitet. Umesto zgodne asistentkinje i ljubavnice naučniku Donu se "prikazalo" daleko monstruoznije biće. No, taština je zadovoljena: Don je poverovao da je inkarnacija Velikog Pana, da ovaj možda nije mrtav, i u strahu od opšteg ludila spasava svet, čuvajući ga od "Blage vesti" tj. nagoveštaja katastrofe koja bi trebalo da se dogodi 1999, tako što ubija Arnu i sebe.

Arna i Arno su imena koja u robotskom, kompjuterskom "novogovoru" znače skraćenice iza kojih se kriju Androidski Robot Naturalne Animacije (ARNA) i Androidski Robot Naturalne Organizacije (ARNO).

I peti poslanik, u pokušaju da se sprovede Program i preudesi robotski svet kako bi ovladao Univerzumom, nosi ovo ime. Arno Anderson spada u Peto robotsko čovečanstvo, ali on je i posrednik u "objavljenjima" koja se nalaze na kraju svakog poglavlja, pisana skoro profetskim stilom, u funkciji motiva vezivanja civilizacija. Arno Anderson je prvi put spomenut u viziji koju Arno Prvog čovečanstva doživljava pred katastrofu: u njoj onemogućava svog dvojnika da dopre do sefa za aktiviranje bombe:

"Opet nešto reče, pogleda u svoj sat, zatim u Arnovog dvojnika koji se upinjao da noge odvoji od poda. Uspe najzad, ali mu ključ ispade iz ruke, izbijen Arnovom voljom. Saže se da ga dohvati i sroza na kolena. Onaj drugi pokuša da ga uspravi. Lice Arnovog dvojnika mučenički se grčilo. Telo su mu tresle spazme."⁴⁶⁴

U takvoj konstrukciji romana u kojoj se ponavljaju priče ponavljajuće se i likovi. O tome da su Don i Arna stradali i da su umesto njih došli drugo dvoje koje će svetu doneti strašnu vest saznajemo u "objavi", kao nešto što bi se moralo dogoditi, jer je postojanje dvojnika neminovno:

"Jer, Onaj od koga se bojala pojavi se namesto One od koje se bojala, pojavi se Dvojnik Velike Istine. A ako i

⁴⁶⁴ Isto, str. 47.

On padne, doći će drugi ili treći, doći će toliko Dvojnika koliko je potrebno da svetu Blaga vest bude objavljena.”⁴⁶⁵

Dvojnici i postoje samo da bi se ostvarila Velika Istina, istina o Centralnom Programu i o kraju sveta. Ovim moti-
vom se polako unosi i zabuna u roman, jer na istom mestu Arno saopštava:

”Ali, ono što videh u Zlatnom Kraju, na pašnjaku, plandištu Gospodnjem, ne beše Čovek nego mašina sa mo-
jim likom i po obličju mojem.”⁴⁶⁶

Arno sa planete Arnos je na kraju trećeg poglavlja, posle sahrane poslednjeg čoveka, video kako čovek sa nje-
govim likom struže metalnu ploču, ”a iverje nekog imena, lako i sjajno, leti na sve strane”. Arno je dakle Prvi robot, što nam na kraju romana pisac otvoreno saopštava: ”Slika Zavrtnja koji traži svoju Rupu samo da bi mene Prvoga ro-
bota stvorila vrati se sa dna moga sećanja, dna koje je ležalo na goljoj, suvoj zemlji prapostanja.”⁴⁶⁷

Arno Anderson se preobrazio u čoveka, pošto je od-
bio da izvrši robotski program i završio u ludnici, i očove-
čen postaje prvi čovek sa nadom u sebi i neizvesnišću koja ga prati. Ludilo i usamljenost su teme koje se vezuju za glavne aktere romana: Arno Prvog čovečanstava takođe sluti da bi mogao da završi u ludnici, što je još jedna podu-
darnost između njega i Arna Andersona. Ali se takođe oseća usamljenim, kao da je poslednji čovek na svetu. Sve ove srodnosti pokazuju da se ponavlja isti broj procesa i da je priča svakog čovečanstva u finalu jednaka, jer svako i nastaje na istim pretpostavkama, pa se u ogromnom vre-
menskom rasponu menja samo okvir drame koja zauvek ostaje suštinski nepromenjena.

Još dok ne sazna da nije čovek, naučnika interesuje da li će se kod Arne pojaviti neprilagođenost koja će imati ”prirodnu formu psihološke alijenacije svojstvene moder-
nom čoveku. U izvesnom smislu osetio je otuđenost i sam, iako je poznao svoje poreklo više od tri veka unazad.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Isto, str. 281.

⁴⁶⁶ Isto.

⁴⁶⁷ Isto, str. 317.

⁴⁶⁸ Isto, str. 230.

Usamljenost nastaje kao posledica nerazumevanja i otuđenosti, a Pekić problematizuje otuđenje, uspostavljajući ga kao neljudski fenomen. Teskoba i otuđenost su po Kajzeru tipični kvaliteti koji prate grotesku.

Groteskno se nalazi u neprepoznavanju poznatog, odnosno, otuđenju onoga što je poznato. Stoga se ljudska civilizacija i istorija interpretiraju sasvim drugačije: "Veliki revolucionari Dvadesetog veka, Staljin, Hitler, Musolini, koji su ljude hteli da organizuju na mašinski način, da ih približe njihovoj suštinskoj prirodi, uništeni su ne zato što nisu bili u pravu, već zato što su u pravu bili suviše rano."⁴⁶⁹ Saznanje o ne-ljudskom, robotskom poreklu pomaže naučniku Donu da objasni sopstvena osećanja:

"I ne samo to. Da su androidi i svi drugi ljudi, celo 'čovečanstvo' da je veštačko, sintetičko, kibernetko, da pravog živog čovečanstva nema, nema već milionima godina. Da je ovo androcivilizacija, androkultura, androistorija, mašinski način uređenja i shvatanja sveta. Lik u ogledalu bez srži i sadržine. Himera. Privid koga su Platon i istočnjačke religiozne filosofije naslućivale, samo su mu nalazile pogrešan smisao i pogrešno objašnjenje."⁴⁷⁰

Otuđenje ljudskog sveta u robotskoj interpretaciji povlači za sobom i drugačije objašnjenje nastanka sveta, što je pisac, kroz parodiju Geneze i drugih biblijskih motiva, iskoristio i za obračun sa mitom o nastanku i smaku sveta i mitom o hrišćanstvu.

Desakralizacija

Parodijom biblijskih priča, kao što su one o postanku sveta i čoveka i apokalipsa, ostvaruje se postupak demitologizacije, pre svega hrišćanstva, tj. mita o Hristu kao jednoj od varijanti mita o proroku, ili postupak desakralizacije, kojom se oduzima aura svetog navedenim motivima iz Svetog pisma, profanizujući ih. Oba postupka leže u načinu grotesknog iskrivljanja poznatih obrazaca, kakvi po-

⁴⁶⁹ Isto, str. 248.

⁴⁷⁰ Isto, str. 252.

stoje npr. još iz vremena srednjeg veka i "parodie sacre", o čemu svedoče Rableov roman i Bahtinova studija. U skladu s rečenim, groteskno oneobičavanje biblijskih motiva izvršeno je komponovanjem sa naučno-fantastičnim idejama i slikama koje su okosnice romana.

Solženjicinov *Arhipelag GULag* je jedan od predložaka Pekićevog romana, uz pomoć kojeg je tematizovao susret dveju posve različitih civilizacija. Podsticaj se nalazi u dešifrovanim beleškama istraživača Arna koji, na podlozi svojih arheoloških otkrića, vrši vivisekciju našega, odnosno, Protočovečanstva. Uz pomoć groteskne imaginacije Pekić uspeva da spoji dva sveta i da, u poglavlju pod naslovom *Novi Jerusalim*, pokaže sličnosti gulag zajednice i robotske civilizacije.

Već sam naziv gulaga "Novi Jerusalim" (koji je Pekić preuzeo iz Solženjicinove knjige) predstavlja grotesknu parodiju, u kojoj naziv nebeskog grada iz *Otkrovenja Jovanovog* nalazi svoje zemaljsko ovaploćenje u sibirskom logoru, proizvedenom za poniženje, mučenje i uništavanje ljudi. Arheolog Arno iz istoimenog poglavlja dešifruje navodne ostatke "novojerusalimske civilizacije" kao relikte srećne zajednice, humanog ustrojstva, pravog ostvarenog zemaljskog raja, rekonstruišući osnovne premise života u otkrivenom logoru: materijalnu kulturu, ishranu, rad, zabavu, odnos prema prirodi, odnos prema posedu, zajedništvo, ljubav i reprodukciju, paranormalnost, vlast i naredak, umetnost, religiozni život. Za nas je poslednja stavka najzanimljivija, jer se njenim tumačenjem uočava sva ona "Duhovnost kao pokretačko načelo Epohe" koja se sakrila pod znakom "trojstva" – jedinim preostalim skeletima čoveka, krtice i pacova, odnosno, na ironičan i sarkastičan način, u grotesknom približavanju nespojivih oblasti i predmeta, uočava poražavajući nesrazmer između stvarnih proizvoda čovekovog istorijskog dejstvovanja i želje da se on spasi.

"RELIGIOZNI ŽIVOT. Jedino tamno mesto. Nadam se, međutim, da ću i njega uspešno razjasniti čim protumačim jedan pojam, očigledno kulturnog karaktera. To je tzv. 'Paraša' (kibla), šupalj cilindričan predmet, kojim se verovatno izražava kako apsolutna harmoničnost zajednice ta-

ko i harmonija kosmosa, a možda i harmonija sa kosmosom. Opšta religiozna namena Paraše je izvesna, iako se o samoj veri malo šta sa pouzdanošću može reći, jer su te Paraše stajale u svakoj prostoriji Novog Jerusalima onako kako su kućni bogovi i kumiri štitili domove ranog čovečanstva. Sekundaran dokaz imao sam u činjenici da Paraša nije pronađena ni u jednoj kući kažnjeničke kolonije. Moglo je to značiti da su krivci pored oduzimanja zajedničkog života privremeno ostajali i bez – boga. (Raspolažem nepotpunom kopijom jedne knjige nađene u ledu koja se zove 'Sveto pismo' i očigledna je istorija nekog ranijega nesavršenog sveta, jer obiluje jasnim nasiljem i nejasnom filozofijom. U njoj se pominju mnoga božanstva, ali Paraše nema među njima. Novi Jerusalim sam, međutim, našao. O njemu je pisalo: 'I odvede me u duhu na goru veliku i visoku, i pokaza mi grad veliki, Novi Jerusalim gde silazi sa neba od boga. I imaše slavu božju i svetlost njegova beše kao dragi kamen.')⁴⁷¹

Jednim grotesknim konvertovanjem kibla je proizvedena u boga, transcendetno je srozano snižavanjem na materijalno-telesni plan, ono dole, zemne ostatke zemaljskog bitisanja, dok je Sveto pismo pročitano kao knjiga puna "nasilja i nejasne filozofije".

Ključna mesta romana i demistifikacije smene čovečanstva vezana su za nastanak robotskog sveta, koje kao i "blagu vest" donosi Arna. *Blaga vest* je zastrašujuća u svojoj ironiji, umesto tajne ovaploćenja Bogočoveka saopštava se tajna uništenja civilizacije i ova kontrastnost desakralizuje događaj iz *Jevanđelja po Luci* (1, 26-38) i naziv praznika koji je doslovno preveden (*Blagovesti*).

Mnoga mesta iz *Prve knjige Mojsijeve, Postanja*, su parodirana i tako desakralizovana, kao na primer:

"U početku ... beše Ništa koje je Smrt i koje je iskalo Nešto, svoju formu. I nasto to Nešto, nasto Materija, forma Ničeg, forma Smrti."⁴⁷² "U početku stvori Bog nebo i zemlju. A zemlja bješe bez oblačka i pusta, i bješe Tama nad bezdanom." (*Postanje*, 1-1, 2)

⁴⁷¹ Isto, str. 120-121.

⁴⁷² Isto, str. 259.

Prethodni navod više stilom nego pojmovima asocira na *Postanje*, dok sledeći deo govori o nastanku svetlosti i vode:

”U radosnoj igri fotona rađahu se fotoni svetlosti i teže su se borile međusobno. Ali to nije bila besmislena ljudska borba, nego tvorenje harmonije koja je Universum držala u ekvilibrijumu. I beše dobro. Sve mrtvo i dobro.”⁴⁷³

”I reče Bog: neka bude svetlost. I bi svetlost. I viđe Bog da je svetlost dobra i rastavi svetlost od tame.” (*Postanje*, 1-3, 4)

”Na zemlji ne beše vode.”⁴⁷⁴

”I suho nazva Bog zemlja, a zborišta vodena nazva mora; i vidje Bog da je dobro.” (*Postanje*, 1-5)

Ironični klimaks postignut je grotesknom dispartnošću slika u kojima Arna pripoveda o nastanku sveta, o praroditeljima, Evi i Adamu robotske civilizacije:

”Ne zna se kako je i kada iz te Prvobitne Materije, Majke Svih Stvari, nastao prvi Zavrtanj, i rođena bi, Prva rupa, praroditelji, Adam i Eva robotskog sveta. Ni kako dođe do prve elektronske svesti o sebi, mada o tome, dok su roboti znali da su roboti, postajahu mnoga mišljenja i iznošene behu mnoge pretpostavke. Tokom više miliona ljudskih godina izrodiše Zavrtanj i Rupa svoje geometrijske potomke, planimetrijske kvadrate, trougle, paralelograme i krugove, a ovi stereometrijske kocke, piramide, cilindre i lopte. I tako su nastali prvi prosti alati, mehaničke sprave kojima je vladao slučaj, jer ne znađahu ni šta rade ni zašto to rade. Još je mnogo miliona godina prošlo dok je jedna od tih alatki, neka nesvesna bušilica, bušeći oko sebe u rudom plodnim brdima, provrtela rupu koja je znala zašto je otvorena, ili behu spojene dve materije koje su se razumele. Tako u eri robotozojskoj postadoše prvi roboti, prve alatke koje su shvatale i sebe i svet oko sebe, i koje će jednom shvatiti i svoju i njegovu svrhu. Jer robot, kao što znaš, nije ništa drugo nego: alatka koja se kreće, oseća i misli, alatka koja zna šta je i zašto je. I to je priča o Postanku robota.”⁴⁷⁵

⁴⁷³ Isto.

⁴⁷⁴ Isto, str. 261.

⁴⁷⁵ Isto, str. 260.

U nastavku se razvija tema postanja robotskog sveta, a zatim i ljudskog. (Roboti su napravili ljude da bi se spasli, a prvi ljudi su bili promašaj i pomrli su u velikom potopu; novi ljudi su bili destruktivni i to ih je odvelo u katastrofu. U leto 1999. godine u globalnoj kataklizmi propada Prvo humano čovečanstvo ili Drugo od nastanka sveta. Preostali roboti stvaraju novo čovečanstvo...) Parodira se isto mesto iz Sv. pisma:

”Roboti za čoveka učiniše i više. Da bi se osećao u svom ambijentu, pet miliona godina utrošiše na stvaranje svih oblika nižih organizama, ono što zovemo florom i faunom, a tek na početku šeste stvoren bi i čovek.”⁴⁷⁶

”I stvori Bog čovjeka po obličju svojemu, po obličju Božjemu stvori ga; muško i žensko stvori ih ... Tada pogleda Bog sve što je stvorio, i gle, dobro bješe veoma. I bi večer i bi jutro, dan šesti.” (*Postanje*, 1-27, 30)

Po naslovima poglavlja romana (*Novi Jerusolim, Blaga vest, Dan šesti*) 1999 predstavlja naučno-fantastičnu ”parodiju sacru”, novi vid parodirane religiozne književnosti, koja samo još jednom potvrđuje Pekićev stav o nemogućnosti transcendencije, stav prisutan još od njegove prve knjige *Vreme čuda*. Radomir V. Ivanović je s pravom trilogiju nazvao ”*Trećim zavetom* ili *Jevanđeljem grozomore*”, aludirajući na pretpostavljenu piščevu nameru i stav. Uzaludnost čovekovih pokušaja da, na ruševinama mitova naše civilizacije, nađe odgovor i spase se predstavlja jednu univerzalnu ljudsku dramu, obeleženu mestom iz *Knjige propovednikove* (1,9) na kraju romana: ”Što je bilo to će biti. Što se činilo činiće se, i nema ništa novo pod suncem”. Ovaj moto mogao bi stajati na početku svakog Pekićevog romana.

”Katarza” ili scenario finalnog rata

Kako bi trebalo da se odvija poslednji ljudski (robotski) čin koji dovodi do apokalipse, čin u koji su inkorporirani krajnji dometi čovekovog progresivnog delanja u jednom pogubnom materijalističkom okruženju? Finalni čin kolektivne smrti i opšte katastrofe Pekić je zamislio u jed-

⁴⁷⁶ Isto, str. 262.

nom grotesknom okruženju, grotesknom zbog svoje nesrazmere, izobličenja i disparatnosti: surovom spletu okolnosti, koji je izgradio oko banalnog povoda, dao je komične obriše i na momenat nas oslobodio straha. U naučno-fantastičnoj drami Sizifovskog stremljenja ka održanju civilizacije, scenario za finalni rat deluje vrlo prepoznatljivo i to je jedini realitet koji svojom verovatnošću može, prividno, utešiti. Neće nas napasti nikakva svemirska sablast, niti nekakva nevidljiva sila koja gura u apsurd, već će čovek jednog dana započeti rat koji će imati totalne i definitivne razmere:

”Scenario finalnog rata je stolecima već bio poznat vojnim ekspertima, istoričarima, a i običnom svetu, ukoliko se interesovao. Vojnici su ga nalazili u stručnom smislu idiotskim, istoričari pomalo smešnim, ali u dosta uspešnom skladu sa logikom celokupne istorije, a običan svet primao ga je indiferentno, tek poneko rezignirano kao nešto što se već dogodilo.

On je počeo tradicionalnim sukobom između Velike Britanije i Republike Island oko ribe u Atlantiku. Britanska vlada ultimativno je zatražila povlačenje islandske ribarske flote iz voda Shetlanda. Reykjavik je odbio. Royal Navy preduzima kaznenu ekspediciju falklandskog modela. U.S.A. intervenišu za mirno rešenje nesporazuma. Britanci potapaju islandsku ribarsku brodicu. Gine desetak eskimorobota. Islandanski ratni avioni oštećuju britansku fregatu. Ja se stavljam u dejstvo, pritiskam svoje dugme i sa jednomegatonskom bombom šaljem na dno celu islandsku ribarsku flotu, iako je bila u punom povlačenju iz ribarskih voda. Reykjavik odgovara nervozno. Posедуje samo jednu hidrogensku bombu od pet megatona. Ona eksplođira nad Londonom, s epicentrom oko katedrale St. Paul. U Thistol Fjordhuru obitava mala muslimansko-fundamentalistička kolonija Eskima. Ukoliko se njoj išta desi, Iran preti odmazdom. Britanija uprkos toga atomizira Island. Radioaktivna prašina nošena istočnim vetrom pokriva južni Grenland, istočnu obalu Kanade i severoistočni deo Sjedinjenih Država. Kanada se solidariše, Sjedinjene Države prekidaju diplomatske odnose sa Velikom Britanijom. SSSR se nudi za posrednika. Kineski veto parališe Savet bezbed-

nosti Ujedinjenih Nacija. Kinezi, naime, tvrde da je ruska diplomatska inicijativa flagrantna povreda Povelje koja izričito zabranjuje mešanje u poslove drugih zemalja. Ako te zemlje hoće da umru, to je u potpunoj nadležnosti njihovih demokratsko izabраниh vlada. U međuvremenu Iran šalje svih svojih osam raketa na Englesku. Jedna od njih ubija mene u liftu za Prvi horizont nuklearne baze u Greenham Commonu. Engleska je paralisana. Umesto nje odgovara Saudijska Arabija kojoj London treba zbog banaka, Meyfaira i kupovine. Iran je temeljno razoren, ali načet je i dobar deo sovjetske teritorije s obe strane Kaspijskog jezera. Sovjeti odgovaraju ubistvenom serijom hidrogenskih bombi koje Arabijsko poluostrvo pretvaraju u more. Zbog ugrožavanja Zapadnih interesa u Persijskom zalivu, konvencionalne evropske snage NATO pakta ulaze u Istočnu Nemačku i nanose teške poraze sovjetskim konvencionalnim snagama. Istovremeno, Kinezi ulaze u Indiju, Indusi u Pakistan, Pakistanci u Afganistan, Afganistanci u Iran, Iran nigde jer ne postoji, ali Iračani prodiru u Siriju, Sirija u Izrael, Izraelci u savezu sa Egipćanima napadaju Libiju pukovnika Gadafija, a Libijci sve zemlje sa kojima se graniče. Južna Afrika stupa u rat s ostatkom Afrike, sukob između Čilea i Argentine oko Magellanovog moreuza pali kontinentat. U Aziji Japan ratuje s Kinom, Kina sa Vijetnamom, Vijetnam s Indijom. Slika se tada smučuje i gubi u divljem haosu. U Evropi: Rusi zaustavljaju NATO snage upotrebom taktičnih atomskih bombi. U.S.A. odgovaraju strategijskim nuklearnim bombardovanjem ograničenih ciljeva u SSSR-u. Rusi odgovaraju neograničenim ratom. Sve preostale nuklearne rakete svih zemalja, uz nekoliko privatnih, nalaze se u vazduhu, u letu ciljevima, letu koji je stvarno započeo još pre milion godina. Ja sam svoje dugme pritisnuo u 17.30, 6. jula 1999. godine, 7. jul u 17.30 Arnosa više nije bilo.⁴⁷⁷

Banalni sukob Islanda i Velike Britanije oko ribe u Atlantiku dobio je katastrofalne planetarne dimenzije, u okviru kojeg je odlučujući potez trebalo da izvede kapetan raketnih jedinica NATO u nuklearnoj bazi u Engleskoj. Princip neizvesnosti stupio je u dejstvo i umesto da svet

⁴⁷⁷ Borislav Pekić, 1999, str. 302-304.

propadne na dan pomračenja sunca 6. jula 1999, Program se izneverava i kapetan, pod fantastičnim, čudnim uticajem sanjača iz prvog poglavlja i robotske civilizacije, ne otključava sef sa komandom za aktiviranje bombe.

Tragika postojanja zaodenuća je komičnim – Pekićev *smeh kroz suze* još jednom probija u ovom romanu u kojem izobličenja imaju groteskne forme, postaju deo tradicije i, uprkos naučno-fantastičnoj vizuri, poseduju ona formalna i strukturalna obeležja bliska većini dela zapadnoevropske književnosti. Gubljenje obrisa, stopljenost organskog i mehaničkog, oživljene i demonizovane stvari kao izraz otuđenja od materijalnog principa života, u kojem pisac prepoznaje najtragičniji vid našeg postojanja, gde se produkti tehnološkog i naučnog procesa orbitalizuju i postaju fenomen za sebe, opšte otuđenje koje se sa raznih aspekata mitologizuje, predstavljaju onu okosnicu na kojoj je izrastao groteskni nivo romana *1999*.

Epilog

O grotesknom u romanima *Hodočašće Arsenija Njegovana*, *Kako upokojiti vampira* i 1999 može se govoriti kao o aspektima ili slojevima dela, dakle, nikako kao o ostvarenjima koja su u celosti realizovane groteske. Razlike su u načinima ispoljavanja i prisustvu onih obeležja koje teorije grotesknog opisuju, što, naravno, ne ukida sličnosti među ovim romanima.

Roman *Hodočašće Arsenija Njegovana* ostvaren je kao realno-psihološka priča oblikovana oko grotesknog jezgra koje bi se uslovno moglo nazvati groteskni realizam. Kako je u središtu zbivanja glavni junak i njegova povest, oko njega su grupisani karnevalizovani događaji i likovi, a on sam stiže status staroga kralja i boga-totema, uklapajući se u arhetip koji je piscu pogodio da bi se, na jednom simboličkom planu, obračunao sa mitom posedništva i sa starom građanskom klasom u Srbiji, zapravo sa njenim preživelim ostacima. Glavni junak Arsenije Njegovan zamišljen je kao simbol jednog naopakog odnosa prema stvarima, ali i prema ljudima, simbol otuđenog čoveka, što se na planu groteskne stilizacije realizovalo kroz neku vrstu ludila ili izopačenosti. Bizarnost i tragikomičnost su tako osnovna svojstva grotesknog izraza koja su vezana za glavnog junaka. Neraspoznavanje duha vremena i nesnalženje glavnog lika u stvarnosti u kojoj živi predstavlja glavnu matricu za grotesknu stilizaciju, koja je u sebe uključila motive i teme groteskne provenijencije, preplicući se sa brojnim sredstvima komičnog izraza.

Kako upokojiti vampira varira istu temu – ludilo, nastalo usled podvajanja ličnosti zbog griže savesti. Groteskno se u ovom romanu prepoznaje najviše u strukturi, gde manj-

ka čvrsta tačka u smislenom posmatranju stvarnosti, koja se dinamično ukršta sa fantastičnim. Fantastično je tematizovano oko glavnog lika i njegove povesti, odnosno, ono je tematizovano kao ludilo glavnog junaka. Sa formalne tačke gledišta poslužilo je za uvođenje sotijskih mehanizama pripovedanja, koji su postali dominantni u odnosu na realno-psihološke i filozofske. Preispitivanje zapadnoevropske duhovne tradicije i njeno kritičko prevrednovanje predstavlja osnovu za izrugivanje i sotijsko obrtanje perspektive. Groteskno se u delu nalazi u strukturnim i formalnim obeležjima, skoncentrisano najviše u fantastičkoj dimenziji romana, preko koje su motivisani pojava vampira, vaskrsavanje mrtvog i demonizovanje predmeta. Groteskna slikovnost je u službi izvrtanja pretpostavki na kojima se bazira civilizacijsko poverenje u nauku i prosvetćenost, kao i u destrukciji mita o nacizmu i, sa njim u vezi, mita o natčoveku. Morbidnost i hladna groteska su oni kvaliteti koji su osnovni u navedenom nivou romana, dok je komičnost proizvedena najviše uz pomoć jezičkih sredstava, travestijom i kontrastiranjem stilova.

1999 za temu ima "poslednje vreme", smak sveta, a u okviru nje, prema mitskom obrascu, problematizuje opstanak ljudske vrste, odnosno, mogućnosti i izglede koje čovek ima ili zaslužuje da ima u nekoj manje-više izvesnoj budućnosti. Naučno-fantastični okvir romana u sprezi je sa mitskim obrascem smene civilizacija, uz čiju pomoć obnavlja tematiku postanka i nestanka sveta. Sadrži svojevrsni groteskni izraz stilizovan uz pomoć motiva i svojstava karakterističnih za naučno-fantastični (SF) žanr, ali i za religioznu književnost. U prvi plan istupaju motivi tehničke groteske, aktualizujući osnovne ideje romana kao što su pogubnost materijalističkog vida civilizacije i tehnološko-naučni progres. Formalizovan oblik groteskne provenijencije, Ples Smrti, našao je svoje mesto kao simbol upozorenja, ali i znak otuđenja čoveka od sopstvene suštine, od života i od smrti. Usamljenost, nerazumevanje i otuđenost su, kao velike teme groteskne književnosti, i kod Pekića u ovom romanu stekle adekvatno groteskno uobličjenje.

Groteskno jezgro *Hodočašća* sadrži u sebi čitavu lepezu slika i elemenata grotesknog realizma kao što je uzdizanje

i svrgavanje starog kralja, odnosno, karnevalsko premlaćivanje, zatim anatomizacija tela, snižavanje na materijalno-telesno dole, kumulativnost uličnih uzvika i svakovrsna nabranja. Zatim, anatomske fantaziranje i preterivanje vezuje se za grotesknu sliku tela, koje je izobličeno poređenjima (kuka kojom je bogalj povezan sa Arsenijem liči na telefonski stub, demonstrantkinja ima glas kao kamena drobilica i ruke kao rakova klješta) ili sjedinjeno u masi u jednu celinu (nadtelo). Arsenije je ustoličen, a zatim svrgnut batinama što odgovara slikama svrgnuća staroga kralja tj. staroga vremena. Desakralizacija ide u red karnevalskih profanacija: hodočašće postaje tragikomičan krstaški poduhvat staroga kralja koji ne uviđa i ne pristaje na svoju preživjeloost. Ostvaruje se aluzijama i poređenjima profanih stvari i događaja sa elementima religioznog ponašanja i biblijskih motiva.

Sistem slika grotesknog realizma sproveden je i u *Kako upokojiti vampira*. I ovde je kao i u *Hodočašću* prisutno nabranje, zatim snižavanje na materijalno-telesno dole (npr. u igri rečima gde Gustav Frelih postaje Gurav Proliv), kao i zamena sistema što odgovara slikama koje simbolizuju veselo vreme, koje su u romanu ironično osenčene. Parodiranje biblijskih motiva kroz inscenaciju Adamovog pogubljenja (i vaznesenja) takođe spada u desakralizaciju koja je ostvarena putem slika, ali i eksplicitnim razmatranjem postavki srednjovekovnih narodnih formi, smeštenih u Štajnbreherove meditacije. Negaciju grotesknog realizma predstavljaju iskazi u funkciji karakterizacije lika (kada Rutkovski saopštava, opisujući Štajnbrehera, kako ovaj nije imao ništa od renesansne mešavine đavola i sveca) i na nivou aluzivnosti ostaje i u poređenjima državnih praznika i proslave otkrivanja spomenika sa karnevalima na trgovima. Redukcija slika grotesknog realizma uočljiva je u preobražaju Adamovog pogubljenja: bez obzira na zamisao, ono se odvija bez muzike i bez poklika iz mase, ali Adam ostaje u gaćama i sa kišobranom u rukama, koji ga uznosi na nebo.

Zato karnevalsku povorku na ispraćaju poslednjeg čoveka u romanu *1999* prate muzičari u obliku instrumenata, dok je povorka sastavljena od neobuzdano izmešanih mašinskih, robotskih i ljudskih elemenata koji odgovaraju nau-

čno-fantastičnom žanru. Veliki Pan je bio inkarnacija renesansnog lakrdijaša, a muzičari u karnevalskim odeždama pojavljuju se na ekranima. Pekić i u prethodnim romanima koristi pridev "karnevalsko", ostajući, pored razvijenog sistema slika i postupaka, na nivou aluzivnosti. Desakralizacija je u 1999 daleko kompleksnije i složenije sprovedena jer se na njoj zasniva tumačenje robotskog sveta: parodiraju se biblijski motivi nastanka i smaka sveta (*Geneza, Otkrivenje Jovanovo*), stvaranje čoveka, Hristovo rođenje i njegova uloga kao proroka.

Na nivou stilizacije izraza, kao najuočljivije svojstvo, i ujedno najstarije groteskno obeležje, sreće se, u sva tri romana, prepletenost i stopljenost odlika i osobina iz ljudskog, životinjskog, biljnog i predmetnog sveta. Uz pomoć metafora i poređenja iz skoro svih navedenih oblasti opisana je npr. masa demonstranata na beogradskim ulicama, (*Hodočašće*) dobijajući kvalitete monstroznog i karikaturnog, zatim komično-sablasni Adam Trpković sa kišobranom (*Vampir*), kao i ružna krtica na opustošenom i ružnom pašnjaku (1999).

Demonstranti su u *Hodočašću* upoređeni sa elementima mehaničko-predmetnog i životinjskog sveta (žena ima glas kao kamena drobilica, ruke poput rakovih klješta; bogalj ima ruku s kukom koja je poput kožnog patuljastog stuba). Predmetno i životinjsko se stapaju u poređenju Arsenijevih šešira sa pticama. Na ovom principu nastaju simbioze čoveka i predmeta koje simbolički posreduju njegovo postvarenje (Arsenije se redukuje na šešir i durbin) ili grade prizore/simbole kao što je kretanje dresine sa petoro obešenih (*Hodočašće*).

U *Vampiru* je ovaj način stilizovanja izraza najčešće korišćen pri opisu Adama i kišobrana, često lirski intoniran, čime se tematizuje i groteskna simbioza čoveka i predmeta kao i njegovo postvarenje. Slično je izvedeno u simbiozama zatvorenika i radijatora ili u konstrukciji policijskog varijeteta nadrotkopfa sa batinom umesto ruke.

Ovo svojstvo u 1999 pisac koristi pri opisu krtice, pašnjaka i brojnih "pripadnika" tehničke groteske – robotizovanih naprava, robota, mutanata, androida.

Tehnička groteska nije toliko zastupljena u *Hodočašću* koliko u *1999* gde ilustruje prevlast robotskog nad ljudskim svetom. U prvom romanu je naglašena u poređenju ljudi/mase sa mašinama i tehnikom, dok se vozila i mašine porede sa insektima. I u *1999* robotizovane naprave se porede sa insektima. U *Vampiru* se postvarenje ostvaruje poređenjem likova sa mašinama (Rutkovskog sa šinskim vozilom, Štajnbrehera sa kamenom drobilicom). Zanimljivo je kruženje elemenata tehničke groteske kroz romane: npr. na kame-
nu drobilicu liči glas demonstratkinje i Štajnbreher (kroz ime), dok je Prvom robotu kamena drobilica sinonim za glupost.

Postvarenje ličnosti pisac je ostvarivao metaforičko-metonimijskom redukcijom (Arsenija na durbin i šešir, Adama i Rutkovskog na šraf), kroz opis (Štajnbrehera kao pajaca iz kutije) ili je ono fantastički motivisano (Don se opredmećuje u bombi ili u robota kroz Arninu ispovest).

Motiv koji se tesno prepliće i sa tehničkom groteskom i sa postvarenjem jeste oživljeni predmet. U *Hodočašću* ovaj status stiču Arsenijev šešir, crveni barjak i samohodna dresina; u *Vampiru* je kišobran fantastički tematizovan, groteskno stilizovan metaforom i poređenjem, simbolizacijom i stapanjem, uz ponekad kontrastne metafore, sa Adamom.

Oživljavanje neživog je u *Hodočašću* tematizovano poređenjem (Konstantinov leš pojavljuje se kao pajac iz kutije), u *Vampiru* fantastikom (Adam vaskrsava i pojavljuje se kao vampir), a u *1999* kroz groteskni motiv *danse macabre* i oživljene kosture (čoveka, pacova).

Animalizacija čoveka, odnosno, svođenje na životinju prisutno je u prva dva romana: Arsenije se poredi sa kurjacom, masa sa konjima, dok su u *Vampiru* skoro svi likovi upoređeni sa svinjom.

Repertoar motiva i dekorativnih elemenata koji prate groteskno naročito dolazi do izražaja u montaži, gde se disparatnost povećava, stvarajući tako grotesknost (predmeta, lika, situacije, kompozicije). Disparatnost elemenata uočljiva je najpre u grotesknoj stilizaciji pri kojoj se mešaju i stapaju elementi ljudskog, biljnog, životinjskog i predmetnog sveta. Disparatnost je prisutna u situacionoj grotesci (Arse-

nije i demonstranti, Adam u istražnom postupku), parodiji istražnog postupka nad samim sobom (*Hodočašće*), između predmeta sotijskog izrugivanja i okvira (u kompoziciji *Vampira*), između Adama činovnika i Adama vampira, u zameni sistema (astalski rat; istražni postupak kroz rečnik i slike šaha, laboratorijskog eksperimenta sa žabom, Pavlovljevog eksperimenta sa psima, tipografske stilove). Disparatnost dolazi do izražaja između imena i lika Velikog Pana, u osobinama i "sastavu" Arninog lika, robotizaciji istorije i Biblije.

Slojevitost simbola i predmeta u metaforičkoj i znakovnoj upotrebi, ostvaruje različite varijetete grotesknih motiva, često spregnutih između sebe u višestruka značenja.

San je u *Hodočašću* dobio dobar deo grotesknih obeležja: alogičnost, monstroznost, sažimanje disparatnih motiva, preterivanje, omogućavanje nemogućeg i srodnost sa nadrealističkom konstrukcijom. U daleko manjem obimu ove osobine stižu se i kod snova u *Vampiru*, dok je tematizovanje sna u *1999* poslužilo za dve groteskne konstrukcije: prva se priklanja nadrealističkom opisu, a druga dramatizuje oživljenu stvar (hidrogenska bomba).

Ludilo je različito, i kvantitativno i kvalitativno, realizovano u sva tri romana. Kao velika egzistencijalna tema, ono je uslov otuđenosti, ali i opstanka glavnih likova. Uz pomoć njega grotesknost glavnog junaka u *Hodočašću* dobija pravu dimenziju kao i u *Vampiru*. U *1999* je uzgredno spomenuto, kao jedina izvesnost koja čeka prvog čoveka na kraju romana i kroz jedan kraći katalog kolektivnih oblika ludila. Tematizovano kao individualno, porodično ili opšte, postaje nosilac ideja i matrica za druge teme kojima Pekić definiše antropološku suštinu čoveka.

Depatetizacija je svojstvo grotesknog stila koje je pisac takođe koristio u sva tri romana. Uzvišena čuvstva u *Hodočašću* su česta meta agresivne groteske, dok je u *Vampiru* depatetizovan tragični junak, dramatični zaplet, ideološki stav i iznad svega smrt, druga krupna tema Borislava Pekića. Depatetizacija smrti je, kroz intelektualne digresije, nabranja, zamene sistema i slike, dakle, karnevalizacijom određenih postupaka, dosledno sprovedena u romanu

Kako upokojiti vampira, a u nešto manjoj meri i u *1999*, za šta je najkarakterističniji *danse macabre*.

Komičnost je u romanima postignuta slikama grotesknog realizma i drugim sredstvima kao što su ironija, parodija, zatim karikatura, izrugivanje namere, hiperbola, kontrast, alogija, ponavljanje, paradoks, komika razlike kao i jezičkim komičkim sredstvima (fiziologizacija iskaza, psovke, kalamburi, igra rečima, konkretizovana metafora, itd.).

Groteskni stil, između ostalog, odlikuje isprekidanost i preplitanje digresija, postupak zastupljeniji u *Vampiru* nego u *Hodočašću*. Kovanice i nove reči odlikuju stil romana *1999. Vampira* posebno obeležava i narušavanje ozbiljnog tona alogizmom zaključka, efektno komično upotrebljeno u momentima kada se pisac podsmeva velikim filozofskim idejama, kojima suprotstavlja banalne primere ili interpretacije.

Pekićev smeh je smeh kroz suze, smeh sa omčom oko vrata, raznolikih intonacija i dometa, često ciničan i sarkastičan. Njegov smeh traži poznavanje mnogih oblasti i delatnosti, a isto tako i intelektualnu domišljatost i dovitljivost u nalaženju udaljenih veza i odnosa. Stoga je groteskno, sa svim svojim osobenostima i aspektima, u brojnim umetničkoistorijskim određenjima, često na inovativan i originalan način, poslužilo Pekićevim namerama da kritički preispita čovekov položaj u svetu, koji, bez obzira na istorijsku datost, izgleda jednako otuđen i neobuhvatan, jednako strašan i nemilosrdan, bez ikakve utehe i vere u mogućnost u transcendentno. I šta čoveku preostaje u susretu sa strukturama takvog sveta, sem da se smeje jer, ako je umetnost tanatologija, kao što kaže Borislav Pekić, "smeh u njoj je sve to: razumevanje, mirenje, odbacivanje, preinačenje. Jedino nije zaboravljanje."

Literatura

- Ahmetagić, Jasmina: *Antički mit u prozi Borislava Pekića*, Beograd 2001.
- Auerbah, Erih: *Mimesis*, Beograd 1978.
- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, (Prevod: Ivan Šop i Tihomir Vučković), Beograd 1978.
- Bartoš, Otakar: *Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske*, Umjetnost riječi, IX/br. 1 Zagreb 1965.
- Baturan, Radomir: *Romani Borislava Pekića*, Nikšić 1989.
- Bratić, Radoslav: *Čudo u Podgorici*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985.
- Bratić, Radoslav: *Pekićeve klupa*, Beograd 1999.
- Bergson, Henri: *Smijeh – Esej o značenju komičnog*, Zagreb 1987.
- Chevalier, J. i Gheerbrant, A.: *Rečnik simbola*, Zagreb 1987.
- Delić, Jovan: *Prolegomena za Pekićevu poetiku proze*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.
- Delimo, Žan: *Greh i strah: Stvaranje osećanja krivice na zapadu od XIV do XVIII veka I*, Novi Sad 1986.
- Dimić, Milan V.: *Groteskni svet Franca Kafke*, Putevi, br. 7-8, 1960.
- Džunić-Drinjaković, Marija: *Alegorija, groteska i fantastika u delu Radoja Domanovića*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989.
- Egerić, Miroslav: *Čovek sa durbinom u istorijskom procesu*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.
- Ejhenbaum, Boris: *Kako je napisan Gogoljev "Šinjel"*, Letopis Matice srpske, god. 143, knj. 400, sv. 5, Novi Sad 1967.
- Gašparović, Danko: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*, Zagreb 1988.

- Gavrilović, Zoran: *Oko poetike Borislava Pekića*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985.
- Gikić, Radmila: *Iskustva proze: razgovori sa proznim piscima*, Irig-Novi Sad 1993.
- Gluščević, Zoran: *Arhetip, mit i ironija*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985.
- Gluščević, Zoran: *Groteska*, Književne novine, br. 700-701, Beograd 1985.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič: *Revizor, Šinjel* (Prevod: Živojin Boškoy), Sarajevo 1989.
- Ignjatović, Srba: *Proza promene*, Beograd 1981.
- Ivanović, Radomir V.: *Sinkretizam mita, fantastike i realitike ili Traganje za izgubljenim svetom*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.
- Jeremić, Ljubiša: *Proza novog stila*, Beograd 1978.
- Kayser, Wolfgang: *The grotesque in art and literature*, Translated by Ulrich Weisstein, New York 1981.
- Korać, Stanko: *Istorija i pojedinačna svijest*, Savremenik, br. 25, Beograd 1979.
- Lukić, Jasmina: *Utopijski projekti u romanima Borislava Pekića*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989.
- Marić, Sreten: *Zapis o smehu*, u: *Glasnici apokalipse*, Beograd 1968.
- Marinković, Dušan: *Fantastički elementi u Pekićevu romanu "Kako upokojiti vampira"*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989.
- Marković, Milivoje: *Raskršća romana – jugoslovenski roman 1975-1981*, Priština 1982.
- Mihajlović, Borislav: *Portreti*, Beograd 1988.
- Mikić, Radivoje: *Romani Borislava Pekića ili kako upokojiti prošlost*, u: B. Pekić, *Hodočašće Arsenija Njegovana*, Beograd 1981.
- Mikić, Radivoje: *Postupak karnevalizacije*, Beograd 1988.
- Milošević, Nikola: *Književnost i metafizika – zidanica na pesku II*, Beograd 1996.

- Mirković, Čedomir: *Pod okriljem nečastivog*, Beograd 1995.
- Nedeljković, Dragan: *Nikolaj Vasiljevič Gogolj*, u: *Ruska književnost I*, Sarajevo 1976.
- Orvel, Džordž: *1984*, (Prevod: Vlada Stojiljković), Beograd-Zagreb 1984.
- Pantić, Mihajlo: *Aleksandrijski sindrom*, Beograd 1987.
- Pantić, Mihajlo: *Pekićeva sotija, roman "Kako upokojiti vampira" u svetlu autorske oznake i upotrebe žanra*, u: *Srpska fantastika – Natprirodno i nestvarno*, Naučni skupovi knj. XLIV, Odeljenje jezika i književnosti knj. 9, ur. Predrag Palavestra, Beograd 1989.
- Pantić, Mihailo: *Tragički paradoksi Borislava Pekića ili ironički efekti pripovedanja u knjizi "Novi Jerusalim"*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.
- Pekić, Borislav: *Hodočašće Arsenija Njegovana*, Beograd 1970.
- Pekić, Borislav: *Kako upokojiti vampira*, Beograd 1977.
- Pekić, Borislav: *Vreme čuda*, Beograd 1983.
- Pekić, Borislav: *1999*, Ljubljana-Zagreb 1984.
- Pekić, Borislav: *Mit književnosti i mit stvarnosti*, u: *Odabrana dela Borislava Pekića*, knj. 1 (*Uspenje i sunovrat, Odbrana i poslednji dani*), Beograd 1984.
- Pekić, Borislav: *Tamo gde loze plaču*, Beograd 1984.
- Pekić, Borislav: *Atlantida*, I-II, Zagreb 1988.
- Pekić, Borislav: *Argonautika*, Beograd 1989.
- Pekić, Borislav: *Vreme reči*, Beograd 1993.
- Pekić, Borislav: *Odmor od istorije*, Beograd 1993.
- Pekić, Borislav: *Graditelji*, Beograd 1995.
- Petrović, Lena: *U traganju za izgubljenim rajem: paganska tradicija u delima Kucija, Tomasa i Pekića*, Niš 1997.
- Pijanović, Petar: *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd 1991.
- Prop, Vladimir: *Problemi komike i smeha*, Novi Sad 1984.
- Protić, Predrag: *Ispit savesti posle dvadeset godina*, Letopis Matice srpske, god. 155, knj. 423, sv. 1, Novi Sad 1979.
- Rable, Fransoa: *Gargantua i Pantagruel*, I-II, (Prevod: Stanislav Vinaver), Beograd 1989.

- Radin, Ana: *Da li je roman "Kako upokojiti vampira" Borislava Pekića danas posebno aktuelan?*, Letopis Matice srpske, god. 169, knj. 451, sv. 2-3, Novi Sad 1993.
- Rečnik književnih termina*, ur: Zdenko Škreb i dr, Beograd 1986.
- Rister, Višnja: *Groteska/roman*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, Ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984.
- Rister, Višnja: *Ime lika/A. Bjeli*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 4*, Ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1985.
- Slapšak, Svetlana: *Opit sa vremenom: "1999" Borislava Pekića*, Gradina, god. 21, br. 3, Niš 1986.
- Smijeh. Uvod u naučnu studiju o smijehu – ljudskom fenomenu*, Zbornik, Zagreb 1961.
- Stojanović, Milena: *Kritičnost Borislava Pekića*, Sveske, god. X, br. 56, Pančevo 2000.
- Szilárd, Lena: *Karnevalizacija*, u: *Pojmovnik ruske avangarde 1*, ur. A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984.
- Škreb, Zdenko: *Wolfgang Kayser, Groteskni duh i njegov izraz u slikarstvu i pjesništvu*, Umjetnost riječi, I/br. 4, Zagreb 1957.
- Tamarin, G. R.: *Teorija groteske*, Sarajevo 1962.
- Visković, Velimir: *Antropološka proza*, Književnost, br. 5-6, Beograd 1985.
- Vujaklija, Milan: *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd 1980.
- Vojvodić, Rade: *Hodočašće kao propadanje*, Letopis Matice srpske, god. 147, knj. 407, sv. 1, Novi Sad 1971.
- Vuković, Novo: *"Naučni pesimizam" i Pekićeve negativne utopije*, u: *Hommage Danilu Kišu*, Zbornik radova III, Podgorica – Budva 1997.
- Walter, Albert: *Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša*, Umjetnost riječi, XXV/br. 3, Zagreb 1981.
- Zorić, Pavle: *Iskustvo romansijera, Razgovori sa Borislavom Pekićem*, Savremenik, br. 25, Beograd 1979.

Lidija Mustedanagić rođena je 1964. godine u Beogradu.
Bavi se muzeološkim delatnostima.

Iz magistarske teze koju je odbranila na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, proizašla je knjiga *Groteskni brevijar Borislava Pekića*.

Izdavanje knjige pomogao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu, obrazovanje i nauku.

SADRŽAJ

Razlozi posezanja za grotesknim kod Borislava Pekića	5
Etimologija, istorijat i značenje pojma groteska/groteskno	11
Teorije grotesknog	18
Volfgang Kajzer ili "kosmičko-pesimističko" viđenje sveta	18
Mihail Bahtin ili "kosmičko-optimistički" pogled na svet	39
Sinteze modernih shvatanja grotesknog	57
Hodočašće Arsenija Njegovana	66
Karnevalizacija i groteskna stilizacija	74
<i>Ljubav prema kući zvanj Nike</i>	75
27. mart 1941	76
<i>Slučaj Martinović</i>	97
<i>Groteskni san</i>	101
<i>Konstantinova sahrana</i>	103
3. jun 1968	105
Postvarenje i tehnička groteska	110
Grotesknost glavnog junaka	112
Kako upokojiti vampira	115
Groteskni žanr: sotija	122
Ludilo: fantastični vampir i demonski kišobran	124
Groteskna karakterizacija	138
<i>Da li je Adam Trpković izašao iz Gogoljevog "Šinjela"?</i>	146
Depatetizacija smrti	149
Groteskna slikovnost	160
<i>Astalski rat</i>	163
<i>Slova "F" i "D"</i>	166
Osobnosti grotesknog stila	169

1999	175
Groteskno nasleđe Orvelove apokalipse	184
Tehnička groteska i oživljeni predmeti	196
<i>Samoubistvo jedne hidrogenske bombe</i>	202
(Post)apokaliptični <i>danse macabre</i>	206
Groteskna karakterizacija i motiv dvojnika	210
Desakralizacija	217
”Katarza” ili scenario finalnog rata	221
Epilog	225
Literatura	232

Lidija Mustedanagić
GROTESKNI BREVIJAR BORISLAVA PEKIĆA
prvo izdanje

STYLOS DOO, IZDAVAŠTVO
Vase Stajića 9/I Novi Sad
Tel: 021/51 475, 51 367; tel/faks: 021/21 096
e-mail: izdavastvo@stylos.co.yu

Za izdavača:
Rita Špajzer

Urednik:
Franja Petrinović

Recenzenti:
Jovan Delić
Milivoj Nenin

Lektor:
Branka Lugonja

Crtež:
Gordana Šijački

Kompjuterski dizajn korica:
Maja Popović

Slog i prelom:
ing. Vladimir Vatić

Štampa
STYLOS-PRINT, Novi Sad

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матике српске, Нови Сад

886.1.09 Pekić

МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија

Groteskni brevijar Borislava Pekića : (groteskno oblikovanje romana "Hodočašće Arsenija Njegovana", "Kako upokojiti vampira" i "1999") / Lidija Mustedanagić. – [1. izd.]. – Novi Sad : Stylos, 2002. (Novi Sad : Stylos-print). – 240 str. ; 21 cm. – (Biblioteka Parnas ; knj. 8)

Beleška o autoru: str. 236. - Bibliografija: str. 232.

ISBN 86-7473-082-5

а) Пекић, Борислав (1930-1992)