

**Поетика романа
Борислава Пекића**

Петар Пијановић

11 = 13987084

Разумемо ли општу поетику као начин градње књижевног дела, односно имамо ли у виду да она „проучава уметничку функцију (...) поступака“,¹ чини се неопходним, при интерпретацији конкретног књижевног дела или опуса неког писца, ближе одредити релације које постоје у односу поетике и поступака. Ово неће бити одвећ тешко ако знамо да књижевно дело функционише као особита језичка структура у којој су повезане мање структуралне јединице. Интерпретација открива начине изградње књижевног текста односно поступке „спајања књижевне грађе у уметничку целину“.² Пошто су ови поступци „непосредан предмет поетике“,³ то практично значи да истраживање поступака, односно утврђивање њихове делотворности у обликовању појединог књижевног дела или опуса, јесу пролегомена, „попис“ или „инвентар“ поступака, у ствари услов за целовитије „ишчитавање“ (разумевање) уметничког текста одређеног писца.

У случају Борислава Пекића и његовог романа нама ће овај посао бити лакши утолико што је већ, у случају сваког романа понаособ, показан рад и функција поступака у изградњи конкретног књижевног дела. Наравно, ово што следи никако не треба схватити као сумаирање поступака коришћених у појединачним делима, већ као покушај да се сагледа њихова међузависност, динамика њихових међуодноса у сложеном прозном корпусу који чини Пекићев роман. Схватимо ли тај корпус као особиту мрежу текста, онда укрштање поступака и њихов преплет на нивоу књижевног опуса као надструктуре или, једном речи — испитивање заједничких именитеља доминантних поступака може бити од непосредне користи у просуђивању од какве је грађе и каквог је квалитета та мрежа. При томе, не треба заборавити да није довољно само регистровати доминанту, посебно би било погрешно доминанту тумачити њом самом, тј. промишљати је из аспекта који не би подразумевао шири рецепцијски хоризонт тумачења.

Ово значи да тек еволуциони аспект омогућава да се стекне увид у значај и делотворност одређеног поступка, дакле и доминанте у сваком засебном случају. У контексту Пекићевог дела ово се чини утолико нужнијим кад се зна да се у њему уписује/учитава традиција и да тек откривање смисла притајене полемике окошталних образаца певања и мишљења и новог рукописа јесте претпоставка потпунијег интерпретативног ишчитавања његовог романа. Тај плодотворан дијалог имплиците открива, на пример, како су наративне фактуре, наизглед традиционалне, благо пародијски сенчене и како та сенка заправо прикрива освешћену наративност која је у спору са традицијом. Према томе, тек шири контекст може открити функцију

¹ Борис Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд, 1972, стр. 7.

² Б. Томашевски, исто, 7.

³ Б. Томашевски, исто, 7.

поступака, односно њиховог збира израженог у доминантним.

Доминантни поступци у Пекићевом роману у основи су антиканонски. То, међутим, не треба разумети као радикалан отклон од традиције и оних поступака које је афирмисала традиција српске прозе, већ, и пре свега, као настојање да се у познати прозни рукопис уписује дух модерног књижевног сензибилитета. Ту нову прозну осећајност, која израста на подлози деструиране морфологије и семантике традиционалних текстова, не потврђује само репертоар поетичких средстава, међу којима посебно место имају иронија и гротеска, него и Пекићев избор тема, актуализација и инваријантност давно испричаних прича и митова те покушај да властита мисаоно-поетичка реторта продукује нов књижевни квалитет. У свему томе, процес деканонизовања устаљених мисаоних и наративних матрица не води авангардизму, односно потпуној негацији познатих и књижевно продуктивних проседа, већ се темељи на имплицитној модерности, дакле на оном типу прозног рукописа у којем је учитана/уписана свест о традицији као предуслову за нов еволуциони помак.

Овде је реч о обнови књижевног знака или о критичком наслеђовању знаних поетика које у савременом рецепцијском кључу могу имати пуну стваралачку делотворност. У дослуху је са таквим гледањем на могућност реактуелизације књижевног наслеђа и Пекићева списатељска свест која премоделије обрасце „истрошених“ поетика, заправо их прилагођава модерном искуству и чини књижевно актуелним. Та свест притајено подрива и наративну синтаксу која је наизглед прожета традиционалним духом. Зато је читање Пекићевог романа могућност која не искључује грешке „дрвог“ увида, а оне се потискују учитавањем у конкретан прозни рукопис „вишка“ његовог значења.

На тој основи схватиће се да привидо слични поступци који паралелно обитују у Пекићевом и традиционалном роману немају исто естетско изходиште. У тим случајевима измењена је функција поступака, па је читање смисла текста условљено разумевањем разлога због којих долази до деформације узор-модела. Према томе, не дослован морфолошки склоп, односно значење које он примарно производи, већ његов унутрашњи квалитет, сведочи о подривању традиционалног писма, дакле и о путевима који воде правилном разумевању Пекићевог романа. Такав приступ, односно потрага за пуним смислом дела, обавезно подразумева читање тог романа као читање контекста.

Једино такво читање открива ново значење старих, митовских прича, какав је, на пример, случај са „Временом чуда“, „Златним руном“ или у роману „1999“. Ово уједно значи да се смисао понекад налази „изван“ текста или, тачније, у његовој притајеној полемици са старијим књижевним или каквим другим мисаоним предлошком. Способност да се чују ти пригушени гласови у спору и да се разуме суштина тог надгласавања услов је да се препозна прекодирано значење старог текста. Процес откривања прикривених значењских слојева који су *испод* текста, односно способност његова дешифровања, стоје у вези са степеном читаоачевог увида у књижевно или шире духовно наслеђе. Ова отвореност дела „за одређену врсту контекстуалних притисака“⁴ представља једну од кључних одлика Пекићеве поетике.

⁴ Драган Стојановић, *Читање Достојевског и Томаса Мана*, Нолит, Београд, 1983, стр. 95.

Таква позиција Пекићевог романа, којему тек интертекстуалност осигурава потпуни смисао, извор је његове вишезначности. То, међутим, не опредељује само значајски статус тог романа, већ открива и његову обликотворну особеност у развоју српске прозе. Оба та аспекта упућују на повину која је предуслов да одређено књижевно дело изврши помак у еволутивном луку националне књижевности. На ту кореспонденцију или надградњу књижевне традиције указивано је при интерпретацији појединих романа, посебно „Златног руна“, који се тешко могу читати изван свог рецептивног оквира. Са таквом свешћу о контексту у којем се читава Пекићев роман могуће је расправљати о његовој поетици. Но, пошто се поетика изводи из суме поступака, односно из система градње сачинилаца уметничког текста, то значи да се до поетике долази посредно, детекцијом и испитивањем оних значајки романа које се конституишу у доминанте.

Имајући у виду да је интерпретација појединих Пекићевих романа већ открила и покушала да утврди смисао и начин функционисања одређених поступака у процесу градње конкретног књижевног дела, текст што следи могуће је разумети као поетолошки резиме, као синтезу која треба да образложи заједнички именоване разнолике поступке у Пекићевој прози. У тој намери, а идући трагом интерпретације која налази свој коментар у овом резимеу, покушаћемо из тог поетичког вишегласја издвојити оне његове константе што чине специфичну разлику, знак распознавања Пекићевог прозног стваралаштва. Будући да његов књижевни тропос стоји у вези са значајским (тематским) и обликотворним особеностима романа, пут ка поетици управо води кроз постепено сазнавање и књижевно-теоријску елаборацију његових структуралних елемената. Из тих разлога издвајамо оне сачиниоце доминанте који су кључ што отвара тајновити свет Пекићевог романа, а уједно и претпоставка на којој се темељи његова интегрална поетика.

1. Тематика

Недовољно јасно постављена дефиниција теме у теорији прозе, као и намера да се ова проблематика расправља и конкретизује поводом Пекићевог романа, јесу разлози да се ближе одреди значење овога појма. У том смислу преферирамо два веома подударна става који тему виде као „јединство значења појединих састојака дела“⁵, односно „јединствено конкретно предметно значење на које се цело дело, сва његова грађа може свести“⁶. Оба ова става имплиците подразумевају да је тема заправо препознаница садржаја у делу, што, такође, значи и у функцији књижевног именовања пишчевог погледа на свет. То се, дакако, односи и на Пекићево стваралаштво.

Примерице, ако се каже да Пекићево дело узакоњује изнимно обиман тематски потенцијал, онда то значи да овај писац у растегливим димензијама време-простора настоји да истражи и промисли оне антрополошке константе које потенцијално скривају одговор на питање: шта човек јесте, шта му је чинити и какви су му изгледи за сутра. У прегалачкој потрази за тим одговорима који не остављају много наде за човека, Пекић покушава да сво-

јој запитаности осигура књижевни дигнитет. При томе, начин промишљања, односно интерпретација тематског материјала у функцији су особитог пишчевог светоназора. Или, тачније, реч је о настојању да се на живом материјалу историје мисле темељна питања људске судбине. Исходиште тог процеса постулирано је у сазнању да је повест човекове наде заправо историја његових заблуда. То сазнање, до којег се долази критичким пропитивањем мита о човеку и његовим спаситељима, налази свој имплицитан одјек у унутарњем квалитету Пекићевог романа чији су састојци иронија и гротеска. На тој растреситој мисаоно-текстовној подлози осипају се митови, а писац показује како они у ствари идеологизују, осиромашују, дакле испошљају живот. Но, испод тог несвеселог сазнања стоји запитаност о пореклу метафизичке енергије која опредељује логику и макар привидни смисао трајања што чини подношљивим, могуће чак и природним, апсурд човекове позиције у времену.

Ова два контрапунктна тока, односно двозбор *црног* и *златног* руна живота јесу опсесивна тема Пекићевог романа. Та два тока изнедриће повест заблуда или књижевни коментар човековог хода по слепој путањи времена. Идући тим трагом писац се нужно враћа у прошлост, не зато да би расправљао о „старим заблудама из перспективе нових“⁷, већ како би та расправа о једном времену постала „оваплоћење његовог Духа у виду у коме су га осећали савременици, јунаци наше историјске приче“⁸. Вертикални временски рез открива тако слојеве јалових и безнадних цивилизацијских пројеката који заправо чине архесуштину хумане повести. Пекићев роман је у овоме смислу књижевно жив инвентар људских заблуда. Макар је по свом тематско-обликовном квалитету изнимно разуђен и хетероген, овај инвентар разноликих повести приповеда у основи једну причу о човековој мртвој трци за смислом и временом. Једном речју: космогонија зла у којој покушава да обитује човекова слаба нада — темељно је тематско одредиште Пекићевог романа. У том окружју писац преиспитује, у ствари подрива идеје на којима је грађен сан о људском спасењу.

Једна од тих идеја-заблуда тематски је оваплоћена у „Времену чуда“. Реч је о причи која деформише легенду о пророчанско-избавитељској мисији Исуса Христа. Подтекст је, дакле, сасвим препознатљив: тема је библијска, а њен непосредан извор углавном исходи из новозаветне приче. Но, овакав однос протоприче и њене реинтерпретације није само одлика „Времена чуда“. Пекић, наиме, и друге своје романи гради на тематској основи преузетој из познате књижевно-философске баштине. Она је грађа која у Пекићевој поетичкој реторти производи нову књижевну збиљу.

Таква је судбина и библијске тематике у његовој првој књизи. Изворни код је промењен, метафора је добила ново значење. Евокативни контекст тек је основа која ће омогућити да се спозна смисао Пекићевог *кривотворства*. Књига човекове наде изгорела је на плодотворној сумњи у спаситељске моћи Писма и његовог проповедника. Из пепела се рађа нова, апокрифна књига и истина, односно човек као градитељ личне судбине. Мит је нестao у јерети-

⁵ Б. Томашевски, исто, 193.

⁶ Драгиша Живковић, у: *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, 1985, стр. 801.

⁷ Душица Милановић: *Архесуштина хумане повести* (интервју са Б. Пекићем), „Књижевност“, Београд, год. XL, књ. LXXX, св. 5—6, мај-јун 1985, стр. 975.

⁸ Д. Милановић, исто, 976.

чкој ватри која ће сажећи и свог творца. *Што живот даје живот узима*. У тој ватри биће окончана и велика аргонаутичка тема „Златног руна“. Биће у ствари окончан овоземаљски живот Газде Симеона и његованска моћ поседовања. На атомској ватри катаклизматично ће у „1999“ окончати ова наша, материјалистичка цивилизација. Та ватра потенцијално рађа нови мит, новог човека, нову Библију, нове јеретике и апокалипсе.

И тако у круг времена и не-протицања чије су константе мит, историја и смак. Но, док не стигне најављени *краљ терора* да видимо како човек удешава ту своју судбину која се зове историја. Судбина је одређена логиком и духом *једне* књиге која стоји на почетку. Та књига објављује догму као почело и знак једномисли што временом постаје темељна одредница суновраћеног хуманитета.

О томе, такође, приповеда „Успеше и суноврат Икара Губелкијана“. Након што је видео и спознао тоталитарно лице историје, које продукује опет *једна* идеологија, Икар се предаје спаситељској ватри уметности и чини грешку утолико што јој подмеће улогу противну њеној природи. Како било, уместо да буде штит, ватра ће сажећи свог поклоника. Овде се уметност поима као спаситељска игра, игра као привидан смисао, али управо тај привид подгрејава и продужава илузије да је уметност и могућа форма изабавитељског пројекта, што са продуженим дејством значи и начин дотрајавања, па отуд Икар, под крај живота, у мислима увежбава покрете којима жели докучити савршенство а са њим и смисао. У крајњем случају и сама повест о суноврату, повест која исходи из Икаровог уметничког нерва, носи у себи трагове те могућности. Она је заправо вербални знак егзистенције подсвесног.

У тој зони вербално-подсвесног, дакле на рубном простору егзистенције, где се лична исповест прима као некролог који се самоостварује посредством и у затвореном кругу наративног субјекта, налази се и „Одбрана и последњи дани“. На сличност ових двеју проза упућује и чињеница да се оне могу посматрати и као тематски пар. У оба случаја исповести главних јунака, које се примају као особита завештања, покреће настојање да лична прича буде сведочење против оптужбе, у ствари против недоказане кривице. Но, паралелност личних драма учиниће да и Икар Губелкијан и Андрија Гавриловић, ма колико њихов ангажман не стоји с ону страну хуманитета, буду окривљени за колаборацију.

Њихови животи и последњи дани показују трагичну моћ идеологије која функционализује људске судбине. То лице идеологије што стоји у вези са манипулацијом, демаскира *одбрана* Икарова и Андријина, одбрана као заветно писмо и као знак. То је знак суновраћености људи притегнутих омчом политизованог времена. Упркос сличности, *употреба човека* није посве иста у поменутим случајевима. У Икара механизми потискивања изгубљену утакмицу са савршенством преобраћају у гротескно самонегирање — колаборација је сасвим фингирана, она је заправо потврда унутарњег изгнанства које корени у неоствареној намери да се клизачком нумером на леду *упише* знак протеста, а да се при том не доведе у питање сама природа уметничког чина.

Неуспех таквог ангажмана рађа самоубилачку и, још горе, саморугачку вољу за моћ која ће учинити да Икар заврши у кориту од гипса вежбајући у машти своју ледену симфонију. У смешној трагедији Андрије Гавриловића

изгнанство није одређено унутарњим већ релацијама на које субјект драме нема утицаја. Једном речи, у Андријином примеру манипулацију открива Случај који има значај начела. Андрија је, дакле, само објект над којим историја искушава механизме постварања човека. У раљама тоталитарне историје неће боље проћи ни Икар Губелкијан, значи освешћени појединац који изнутра мисли и покушава да мења своју позицију у времену. Резултат је, међутим, у оба случаја трагично подједнак. Тај исход уједно упозорава на моћ идеологије која може да окужи време и историју и да болешћу острвљеног времена инфицира човека. У тој пошлости корени и Андријина и Икарова болест на смрт, болест која поравнава Андријину тужно-смешну клонулоост у резигнацији и неразумевање чињеница живота са Икаровим освешћеним бунтом и потоњим, предсмртним уверењем да је његов бунт и утакмица са немогућим само лице таштине над таштинама.

Зато је њихова исповед кратка историја распадања, повест о растројству воље за живот и губљењу функција личности у депресивном организму времена. Позорница Андријиног и Икаровог страдања је други светски рат, односно поратно време. Оквир је, дакле, подесан за ситуирање проблема колаборације као једног од тематских исходшта „Успеха“ и „Одбране“. Сама квалификација Икарове, а посебно оптужбе која терети Андрију Гавриловића, поставља у први план питање кривице ових Пекићевих јунака. С тим у вези: раније смо, и нимало случајно, устврдили да се њихове исповести могу разумети и као својеврсне *одбране*. Наравно, одбране од оптужбе и као понешто модификована форма сократског говора. У сличној је функцији, али са другачијом наративном артикулацијом, и Пекићев роман „Како упокојити вампира“.

Но, поред одређених сродности тај међуоднос упућује и на значајне разлике: у случају Икара и Андрије кривица је лажна, она је *изван* оптужених, док Конрад Рутковски, мада крив, формално никоме не полаже рачуне осим самоме себи. У томе и јесте његова невоља, јер повратком на место злочина унутарњим гласом пробудене савести буди вампира у себи и доводећи у везу питање кривице са својим укупним „хуманистичким“ ангажманом, истовремено започиње хајку на себе-злочинца, а уједно покушава наћи одбрану и одговор на питања која поставља суд што заседа у њему самом. Дакле, двострани идентитет једно своје „ја“ сучељава оном другом: спор оптужбе и одбране постаје драматичан и преобраћа се у сурову игру живота са смрћу.

Чвор који у наопаком јединству удружује прошлост и садашњост, злочин и лажни компромис као и два лица једне личности, биће разрешен лудилом као привременом алтернативом која је заправо најави трагичног разрешења драме Конрада Рутковског. Та драма је драма кривице и казне. Душевни роман главног јунака, односно писма која га чине, и нису ништа друго него покушај да се признањем као казном ослободи кривице. Но, писма су недовољна за потпун откуп кривице иако се не може порећи њихов посредно „благовотворан“ учинак, јер кроз њих проговара лудило, а оно је, само по себи, безгранично поље слободе. Између кривице и казне, односно између *поручника* Рутковског и *професора* Рутковског или, још боље, у зони његовог чистиштва — стоји *кишобран* као могући спас, а у ствари непоуздани *бог из строја* Конрадовог искупљења.

Фантазмагорично-оптужујућа појава кишобрана у трепутку када се своде рачуни са својом прошлосту, дакле кишобран као знак кривице, одвешће Рутковског из чисти-лишта нечисте савести у пакао лудила, у његову заумну и бескрајну слободу. Но, у простору наступајућег Конрадовога безумља ипак постоји нека логика, рекли бисмо логика инстинкта: пошто кишобран опомиње и оптужује и пошто га овај механички бог не ослобађа кривице, Рутковски ће одлучити да уништи све кишобране и да тим чином уништења утемељи поглед на свет који би могао опрати његову нечисту савест и постати јеванђеље новог човека. Али, ако кишобран и није бог-избавитељ који откупљује грех Конрада Рутковског, он јесте, бар у два смисла, *deus ex machina* Пекићевог романа.

У првом случају, који има у виду наративну равн, а пре свега конструкцију финала, кишобран је надстваран, „спљошн“ мовенс расплета. С друге стране, кишобран је у функцији помирења поручника Рутковског са професором Рутковским. Додуше, реч је о трагичном измирењу у смрти; но, тај чин је посве логичан пошто професору потребује поручников смак. У свему томе, кишобран је техничко средство илити скривени бог који ће уговорити сусрет у смрти два лица једне личности. Кишобран у колима, а затим и у стомаку Конрада Рутковског, управо је знак његове воље. У таквој функцији кишобрана, а она се посебно истиче у финалу, на рубној тачки романа, додирују се и допуњавају два већ поменућа смисла које производи онеобичавање предметног света у тексту.

Таквом функцијом пресеца се трагички чвор Конрадовога живота, приповест се психолошки утемељује, а то у наратолошком смислу значи мотивацијско осмишљавање приче и њен излазак из наизглед затвореног приповедачког круга. Једном речју: и казна је тиме намирила свој дуг од кривице, а професор добио задовољштину од поручника. Расточена личност Конрада Рутковског напакон је у смрти целовљена. Смрт се показала не само као решење, већ и као нужност. О томе нам поуку даје и савремена психијатрија: одређени типови душевне болести могу код подељене личности учинити да једно „ја“ ради другоме о глави. Овде је тај учинак сасвим очигледан — професор је презрео поручника, покушао да очистињем душе пре небрежне физичку ликвидацију свога двојника. Кад му то не пође за руком, јер су механизми кривице расточили одбрамбене механизме личности, у логичкој деструкцији идентитета, уследиће прелаз Рутковског из чистиштва у безумље пакла у којем кишобран као магијски бог из строја казном поништава кривицу, а Конрада ослобађа греха и живота.

У целом процесу деструкције и самоислеђења, кишобран није само знак фатума и оне друге, паралелне стварности, већ је он и значајно наратолошко средство, односно беочуг који целовљује различите сегменте приповедне стварности. Сличан поступак онеобичавања Пекић користи и у роману „Ходочашће Арсенија Његована“ у којем се Арсенијев шепир умешао у причу повезујући различите временске равни и различите догађаје, а нас је, ево, из расправе о кривци одвео до теме поседовања која има изузетан значај у Пекићевој прози, а нарочито у циклусу о Његованима.

Тема поседовања је оквир у којем историја притиска Арсенија, јер његов генетско-социјални корен трују и зарађу слике револуционарних заокрета које прете да униште и његов лични сан о златном руну. Поступајући по

налогу колективно несвесне меморије рода, што чини стално делатним прошлост, породицу и посед, Арсеније је мање жив човек, а више функција, у ствари типични изда-нак породичне митологије, заостао након што је изнад врата његованског дома обешено црно руно родослова. Арсеније не зна за такав исход аргонаутике, он изван време-на живи неку другу, фантомску стварност, па зато и његово *ходочашће* делује гротескно и снохвотно. Но, ова снохвотица у којој Арсеније добро не разазнаје стварност, а посебно је не тумачи добро, ипак чини могућим његов вампирски опстанак. Он рестаурира једно мртво време, храни се његовом крвљу и, не одвајајући се од иминарног поседничког коца, походи места побуна и врења како би могао гађати у само срце револуције.

Једном речју, Арсеније је инструментализована, поства-рена личност, дакле човек који не поседује, него је *посе-дован*. Та околност мора се имати у виду не само као аргумент погодан при карактеризацији Арсенијеве лично-сти, него као и чињеница од пресудног значаја за разуме-вање и тумачење унутарње архитектоники романа. Посед као лично зло и Арсеније као поклоник који је том злу продао и завештао душу, јесте темељни мовенс догађања, угаона тачка мотивације на којој почива судбина јунака, а самим тим и логика књижевног текста или свет романа што одређује Арсенијеву судбину.

Живећи своје мртво време и умирући кроз своје живе успомене, јунак „Ходочашћа“ несвесно гради психолошку перспективу која омогућава да се његов отклон од ствар-ности, односно Арсенијево свеприсутно одсуство из сада-шњег времена дојми посве природно. Његово јаје-град, као микрокосмос који штити свет поседовања, привидно је добар закљок од неподопштине варљивог времена, али кад буде пробијена опна што дели два света и кад добровољна изолација устукне пред жељом да види како су му куће, Арсеније ће спознати залудност колективног и, дабоме, личног сна о поседовању. На то се обично надовезује пу-стош и бесмисао сопствене егзистенције. Мртво време, да-кле није постојало, нешто се са њим и у њему догађало: године нису појели скакавци, него она немају што је подиг-ла главу марта 1941, да би ударила по цивилизацији утеме-љеној на поседу и, на крају, дошла главе Арсенијевим ку-ћама-лепотицама и њему самом. То трагично сазнање кул-минира на крају романа у реторички интонираном пита-њу, у ствари у резигнацији и Арсенијевом признању како се никада није бавио собом него кућама које су ишчезле као и дуговеки његовански сан о златноме руну.

Златно руно је опсена којој се фантазмагорично преда-је његованско крдо што граби кроз маглине митског не-времена, метаморфозом осваја време, дотрајава у исто-рији и на крају циклуса, кроз поништено трајање у вре-мену, поново се враћа свом прасну и кентаурском прао-блику. Кружна путања аргонаутике, односно сан о поседу, уцртани су на књижевној мапи седмотомног „Златног ру-на“ Борислава Пекића. Кренемо ли у тумачење тога сна онда синтагма којом је насловљен роман захтева да се има у виду и оно толковање што каже како златно руно сим-болизује апсолутно стање. У овој формули, коју записује Елијаде, злато је ознака за славу и бесмртност, а златно руно као апсолутно стање постаје „благо“ које, скривено у земљи, чувају змајеви или змије.

Ова бајколика формула златног руна у значајној мери открива изходниште његованског сна, чија лунатична, за-умна путања бива стварносно пројектована на оним тачка-

ма историје које рељефно творе слику породичних успеха и сноврата. Морфологија сна која има своју двоструку, митску и овоземаљску релацију, налази свој корелатив у морфологији Газдине личности. Двојничка природа Газдина показује своја два лица: аркадијско-кентаурско, лице мита и оно друго, лице руноловца који трага за благом. Сама потрага је смисао, али уједно и проклетство које стоји у вези са пракривницом митског сродника. У том смислу је Газдина функција, механизам што делује по налогу програмиране свести и митског сценарија. У њега је уграђен кодни знак праегзистентног стања који стимулише Газдина лунатична лудовања и намеру да се кроз преображену, коњолику форму врати праискону, а с друге стране стоји програм, задата мисија да се златно руно живота покуша наћи на просторима историјског времена. Ова једнородност Газдине двојничке природе чини доста логичном и психолошки исходованом његову метаморфозу у самртном часу: човек-фирма постаје коњ, посед је уништен, али не и златоруно, бесмртни Газдин сан што се наставља с ону страну времена и изван ове наше стварности.

На овој страни остаје покушај да се кроз историју конституише колективни појединац као оличење дуговеке његованске потраге за златним руном. Множина појединачних реализација бића геноса сведена је на заједнички имитељ који проговара језиком Симеона Газде. Зато је гај говор иконичан; поред осталог и стога што у вертикали родослова укршта различите гласове-означитеље који упућују на више смислова породичне аргонаутике. Један од тих смислова стоји у вези са идејом о поседовању, односно поседу као могућности да се открије златоруно путања као исходиште сврхе, моћи и бесмртности. Посед је зато институционализована моћ, а не сврха по себи. То је мост који води преко реке, тамо *иза*, јер су златно руно и сврха увек на *другој* страни. На другој обали живота је смрт, историји претходи и историју продужава мит, аргонаутика продужава стајне тачке егзистенције. Једном речју, рационализација смисла златоруног пловидбе отвара врата бесмртности. На та врата куцају Симеони, па зато, из свог мртвог живота, проговарају умноженим гласом Симеона Газде. Отуд су прошлост, породица и посед свето тројство његованске књиге живота и књиге смрти; отуд и фирма и устројство породичне власти оличене у лику Газде-госпо дара.

Сви ови реквизити династичког државља показују да је породица инструмент идеје о увећавању поседа, а са њом и моћи. Она функционише као особита друштвена микроструктура која подражава и храни се светском историјом. Но, како знамо да је у „Златном руно“ историја иронијска структура, то поменути аналогича упућује на закључак да сличан рецептивни кључ открива и пуно значење Газдине страховладе и привидног подаништва осталих чланова породице. Свесмоћна иронија изнутра разара тај механизам реда и дисциплине. Алузивни контекст у који је стављена тема „Златног руна“, нарочито у седмој књизи, а тај контекст производи пародијски учинак, још више раздешава наизглед јасну улогу Газдине породице у светској револуцији. У оквиру те раздешености уклапа се и финална слика његованског дичног скупа која предочава не само распад поседа и устројство породице, дакле смак вредности којима су Симеони потхрањивали свој златоруно сан, него и најаву времена што ће потврдити погроме и катастрофичност светске историје. Симе-

онима, на срећу, у њиховој бесмртности, златоруној опсени остају као алтернатива Аркадија, нови мит и неко друго време. Смисао и реалност апсолутног стања они ће наставити да траже у тим просторима. А у потрази је смисао, а не у стицању на циљ.

Шта је, гледано из те перспективе, писано човеку који живи изван његованских пројеката? Писано му је „Беснило“ и „1999“, дакле романи који настављају и свде на футуролошке оквири идеју о катастрофичности ове наше цивилизације. Финална сцена „Златног руна“ отворила је просторе „избавитељском“ човековом бегу из времена. Газда Симеон метаморфозом не поништава само историју, већ пробија опну свог, људског време—простора и насељава утопијску Аркадију. Но, тај искорак ипак је у основи митско-библијске провенијенције јер не затвара круг наде, док је апокалиптички узмак човеков у „Беснилу“ и „1999“ знак да ће технолошка цивилизација доћи главе свом творцу.

Но, ма колико год невесело деловала слутња будућности у машинској комедији, стрепња и страх, као продукти нове политичке осећајности, показују да човеков положај у времену још увек отуђују разнородне форме индоктринације. У првоме случају човек је душу продао машини, а у другоме душа је у моћи бавола идеологије. Оба случаја једнака су по томе што упућују на видове манипулације који човекову перспективу засвојују затамњеним хоризонтима негативне утопије. То је реалност романа „1999“. А пре ње, као логичан увод у катаклизму, стоји „Беснило“ са причом о томе како се сан генетике о поправљању света може окончати смаком. Генетички инжењеринг и његови заговорници који би да поправе човекову душу само су један пол онога истог зла нашега времена које продукује инжењеринг људских душа. У том чудном, парадоксалном спрегу науке и идеологије очитује се модерно зло и баво нашега времена. Отуд и приче ова два романа и њихове тематске одреднице о свету гурнутим на руб катаклизматичког понора, јесу стварносно исходоване. Извесна могућност да ова цивилизација направи последњи корак у свом еволутивном „зрењу“ преводи нашу стварност у стварност мита.

ПОЕТИКА РОМАНА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА (II)

Петар Пијановић

2. ДЕКАНОНИЗАЦИЈА

У природи је сваког критичког, па и књижевног мишљења свест о духовном наслеђу, односно свест о историји идеја. Наслеђе, наиме, у мањој или већој мери, мора бити подразумевано и данас, јер прошлост уписује свој делатни дух и у рукописе савременика. Ту врсту наслеђа подразумева и Пекићева књижевна пракса која, како је то експлицирано и у расправи о његовој аутопоезици, разара испошћене и непродуктивне мисаоне обрасце. Реч је о настојању да се процесом деканонизовања разобличи догматско устројство мисаоних система који су обележили историју, како би тим процесом човек постао ослобођен канонизованих заблуда и тиме учинио делатном наду да у границама своје људске моћи сам одлучује о својој судбини. Докидање стереотипних наративно-мисаоних образаца налази смисао у афирмацији нових значења. Отуд је и употреба „цитата из старог писца“¹ и старих текстова у функцији истицања њиховог полемичког диспута са новом осећајношћу. Једном речју, стари текстови су грађа, иницијални полемички материјал који ће, након деформације у контексту, бити уграђен у осавремењене прозне склопове.

На ту врсту деструкције канонизованих форми мишљења упућује повест *Време чуда*, дакле књига којом Пекић улази у српску књижевност. Критика је, углавном добро, разумела и забележила Пекићев наглашен отклон од истине новозаветног канона. Отуд делује и посве очекивано став да се „у *Времену чуда* аутор дефинитивно обрачунао са једном врстом мита који бисмо условно могли назвати „хришћанским“². Митска свест, односно хришћанска митологија доведена је у питање овом повешћу којом Пекић разара „хуманистичку димензију Христове личности“³. Показује се, наиме, да Христово добродетелство не служи човеку него идеји која ствара лажни мит уместо да хуманизује сам живот.

То ново значење древних легенди, дакле значење које рађа полемички спор новог и старог текста, утемељено је на особеном недогматичком духу и покушају да се нађе излаз из затвореног мисаоног круга новозаветне приче. Отуд је *Време чуда* „нека врста коментара и корекције Библије“⁴, чијој схематичности Пекић настоји сучелити животворност праве истине о човеку. Отуд ће у једној прилици аутор утврдити како ова књига представља покушај да се „критици изложи један затворен

идеолошки систем“⁵. Тај њен квалитет уочила је и критика истичући универзални подтекст *Времена чуда* који дозвољава да се ово дело разуме као радикална осуда тоталитарних идеологија — како оних које су стваране у окриљу средњовековне инквизиције тако и савремених облика „догматских система као што су фашизам и сталинизам“⁶. Ту критичку опцију повести која трага за хуманитетом и уједно се пита о смислу човековог посланства, ако оно уопште постоји, нису, међутим, преферирани или је, бар, нису добро разумели неки тумачи *Времена чуда*.

Тај дисонантан глас, уствари неспособност да се види смисао порицања као пута ослобођеном човеку, запажа се, на пример, у запису једног критичара, иначе потоњег писца *Кокошјег слепила*. У том запису аутор са разлогом наглашава да месијанство „запоставља човека и његово трагично биће, а истиче изнад свега дело и жртву избављења“⁷, да би потом, не видећи прави смисао *кривотворства* закључио како Пекић „кривотвори мит“⁸, јер „у оквирима легенде као типа општег усађује своја искуства, своје закључке и своју слику света“⁹. Овај приметни психологизам који редукује, односно сужава просторе и досеге интерпретације, своди Пекићеву повест на изразито личну, своју исповед и сугерише закључак како се то лично докида у универзалном. Та редукована или перспектива *кокошјег слепила* налази свој непосредан израз и у критичаревом суду о вредносним димензијама Пекићеве прозе: „Неделикатан, а изнад свега испуњен унутрашњим незадовољством и подсвесном потребом да негира постојање добра, са недовољно искуства да створи људску драму која ће у нама произвести катарсу, Пекић гомила наказне слике о блудштима, библијски језик меша са језиком улице, без реда комбинuje и старозаветне и новозаветне одломке у циљу да нас изненади, да мистификује, замрачи, да нас онемогући да сазнамо нешто дубље о судбини човека. Пекићев роман је књига без које се може.“¹⁰

Са мало уопштавања и нешто ироније могуће је прихватити ову тврдњу, јер — без неких се текстова уистину може, а посебно се може без текстова који, као ова „добродошлица“ Пекићу на његовом улазу у српску књижевност, кривотворе или не респектују „скривена“ значења књижевног дела. Управо је о том неразумевању и овде реч. Јер, да није тако не би се могло десити да аутор пренебрегне оне квалитете *Времена чуда* по којима се препознаје поезика не само ове него и каснијих Пекићевих књига. Тај квалитет отелотворен је у доминантни која значи деструкцију истрошених мисаоних и формотворних матрица, а уједно и најаву гротескног реализма као темељног обележја Пекићевог стваралаштва.

На трагу тог квалитета је и роман *Како упокојити вампира* који афирмише пишчев покушај да радикалном, интелектуално-апокрифном критичком свешћу разори или бар преврсдише искушане и човеку несклоне митологеме.

⁵ Александар Арсенијевић: „Нисам Јапанац изгубљен у цингли“ (интервју са Б. Пекићем), „Видици“, Београд, год. ХХХII, бр. 230—231, (4/5 1984), стр. 211.

⁶ Ратко Божовић: *Предговор „Времену чуда“*, „Графички завод“, Титоград, 1969, стр. 9.

⁷ Миодраг Рацковић: *Роман као савременост*, „Савременик“, Београд, год. XI књ. ХХХ, новембар-децембар, 1965, стр. 460.

⁸ М. Рацковић, исто, 461.

⁹ М. Рацковић, исто, 461.

¹⁰ М. Рацковић, исто, 461.

¹ Б. Томашевски, исто, 226.

² Никола Милошевић: „Борислав Пекић и његова митологија“, у: *Одабрана дела Борислава Пекића*, „Партизанска књига“, Београд, 1984, књ. I, стр. 6.

³ Н. Милошевић, исто, 7.

⁴ Николај Тимченко: *Истина и прича*, „Савременик“, Београд, год. ХХV, књ. L, св. 7, јул 1979, стр. 53.

У *Вампиру* та митологема стоји у вези са тоталитарним рецидивима фашистичке догме и нацистичке праксе. При том се Пекић не задовољава причом као литерарном илустрацијом тоталитарног духа, дакле не бави се само последицама одређених процеса, већ настоји да том духу потражи корене у мисаоном наслеђу баштињеном из традиције западне цивилизације. У конкретном случају, Конрад Рутковски је идеолошко чедо којег ће изнедрити један од токова те цивилизације, односно дресирани пас који ће у једном тренутку самосазнања безуспешно покушати да се ослободи ланца идеологије чије га стеге и пратила идеолошке игре приморавају да буде њен чувар-кућа.

Повремена противуречност, што се очитују унутар његовог система вредности, није ништа друго до ли знак колебања и тражења компромиса у којима покушава наћи спас и избављење од самога себе. Тај покушај се на крају разара и распрскава на сулуодом рукопису његових последњих писама. Отуд и „избављење“ у овом случају остаје изван граница разума, као што је ослобођење човека о којему приповеда *Време чуда* остало изван граница хуманитета.

Управо у тој тачки додирују се *Време чуда* и *Вампир* као и судбине њихових протагониста — избавитеља: „Рутковски, попут Христа који је нудио избављење од Источног гријеха, нуди избављење од Западног гријеха: разумности, логичности, уздржавања, просјечности, рачуна и компромиса. Одбацује човјека и човјечност јер је за натчовјека и натчовјечност.“¹¹ Показује се да сваки пројекат такве „хуманистичке“ провенијенције који се редовно оглашава у име и за човека води заправо порицању темељних људских вредности.

Када је већ реч о аналогијама двају дела и двају протагониста треба рећи да иза Христа и иза Рутковског стоји њихов зао дух. У Христовом случају зао дух је дух Писма који је отелотворен у Јуди, док је у случају Рутковског реч о духу полицијске логике и његовом проповеднику Штајнбрехеру. И Јуда као медиј Писма и Штајнбрехер као заточеник логике посредно творе сценариј пропасти Исуса Христа, односно Конрада Рутковског. У оба случаја, међутим, зао дух хтео би да искуша статус и могућности једномисли унутар простора у којем се одвија живот Пекићевих јунака. Резултат те кушње посве је погубан за протагонисте *Времена чуда* и *Вампира*, а евентуално избављење могло је бити исходовано њиховим превладавањем једномисли. Али, у том случају не би било ни Писма ни полицијске логике, дакле ни Јуде нити Штајнбрехера, па, разуме се, ни спаситеља Христа нити искушеника Рутковског. Да није тога не би било ни злодуча историје чију дијагнозу читамо у писму које ће рашчињени дипломата Раскољников 1939. упутити Стаљину. У писму, којим се бивши човек од државног поверења обраћа Вођи, стоји: „Лицемерно сте прогласили интелигенцију за „со земље“, а онда сте лишили минимума слободе писце, научнике и сликаре. Под вашом влашћу уметност умире...“¹²

Тај комплекс питања о позицији уметности у тоталитарним системима промишља Пекић у *Успелу и суноврату Икара Губелкијана*. Управо, у том делу реч је о раз-

¹¹ Велимир Висковић: *Семантичко обиље у Пекићевим романима*, „Књижевност“, Београд, год. XXXIV, књ. LXVII, св. 2, фебруар 1979, стр. 283.

¹² Душан Пешић: *Раскољниково писмо Стаљину*, „Политика“, Београд, год. LXXXIV, бр. 26486, 1. јул 1987, стр. 5.

рању мита на којем се темељи свест да је и саму уметност могуће идеологизовати, односно свести је на претпоставке које се противе њеној природи. Таква свест и покушај њене практичне реализације производе злодучу уметности, а у последњем степену и њено умирање о чему даје доказа и писмо дипломате Раскољникова. *Успелу и суноврату* успоставља тако кореспондентан однос не само према облицима идеолошке свести какву памте давни дани и *Време чуда*, већ и према Пекићевим делима, какво је, на пример, антрополошка повест 1999, која значе сећање на будућност.

Путању тог еволутивно-регресивног цивилизацијског хода рељефно бележи седмотомно *Златно руно* драматично истичући злосрећне константе људског духа и његове историје на вертикалној оси времена. У том оквиру, *Успелу и суноврату* само је тренутак заробљене историје, њена стајна тачка у којој се прелама смисао уметности, као и границе њеног бити и чинити. *Икаров лет* реинтерпретира овде древни мит; уствари, у дослуху са њим покушава постати параболан говор о узлету и паду, односно сведочење о достојанству и понижењу човека. На тим размеђама и у новој функцији деструиран је мит, па је и његова инвокација заправо прилика да се из новије цивилизацијске перспективе промисли константе на којима почива дуговека историја бешчашћа. У том смислу *Икаров лет*, кроз гротескну причу о судбини уметника, предочава иконографију модерног времена, хотећи тако да порекне или, бар, да доведе до апсурда идеализам класичног мита.

Сличан стварносни оквир подлога је и Пекићевог дела *Одбрана и последњи дани* које, такође, поставља дијагнозу болесног времена. Поново је реч о другом светском рату, али и поратним годинама, поново је евокативни контекст приче наслонен на класичну традицију, односно на њену гласовиту епизоду о одбрани Сократовој и смрти. Стварносни материјал је, дабоме, нов: у фокус историје игром случаја постављен је припрости Андрија Гавриловић, чији пример показује како је манипулација човеком једнако актуелна данас као и у библијским временима. Кроз Пекићеву причу искрсава лице и налицје нововековне догматике што руши мит о точку историје који наводно осваја нове просторе слободе и људскости.

Имплицитна демитизација коју посредује *Одбрана* показује супротно: под тим точком трагично завршавају жртве једномисли, односно људи неприпремљени да своју личну хуманост прилагоде захтевима нове политичке митологије. Такав антрополошки контекст Гавриловићевог случаја покреће и чини особеним питање његове кривице. Његов људски, као у случају Губелкијановом уметнички ангажман, зависно од идеолошког кључа у којем се читају негативно су конотирани, па ће двојица Пекићевих јунака бити оптужени за колаборацију. Посебно је у овоме смислу занимљива оптужба која терети Гавриловића: два међусобно сучељена идеолошка система не виде у њему човека већ средство које се може употребити у корист ове или оне доктрине. Ова употреба човека, читана у рецептивном хоризонту *Времена чуда* показује како је Андрија Гавриловић модерна варијанта Лазара из Витаније.

Оваква временска вертикала, на којој се уочавају злоћудни трагови једномисли, обележила је и његованску генеологију у *Златноме руно*. Родословна мапа породице Његован показује да ова фирма функционише по логици

идеолошке структуре тоталитарне провенијенције. Темелне одређенице ове идеологије су пород, породица и прошлост, а дуга историја његованске лозе показала је да су са породичних лаба што плове по златно руно нестајали отпадници рода, дакле сви они који су својим животом и делом покушали порећи канонизоване племенске вредности. У потајном сукобу са идеологијом рода паметнијим уротницима преостало је једино да своје кентаурске снове остваре у заумној егзистенцији, односно на митским пашњацима слободе. Но, пошто је код Пекића извесност сваке приче и унутарња чврстина сваке идеологије једнака постојаности зиданице на песку, то у овом случају треба схватити да озрачењем „изван“ текста, уствари прикривеном иронијом, приповедач деформише очигледност (појавну варијанту) породичног мита. Иронична деструкција митске аргонаутике не резултира само разарањем његованског сна о златном руно живота, већ је и прилика да се из изокренуте, личне перспективе Великог хроничаревог ока види и разуме, што значи преобликује, и сама историја.

Превредновање историје као макроструктуре цивилизацијског времена подразумева и деструкцију елемената који чине њену класну топику. Једно од тих општих места историје остварује се кроз мит о поседовању. Настанак тог мита, његов процват и деструкцију, а уствари његову константну корозивност и неотпорност на болести историје које га нагризају, бележи хроничар *Златнога руна* у другом времену — од почетка тринаестог до средине двадесетог века. Кулминативна тачка расапа поклапа се са завршетком породичног циклуса, односно са стајном тачком његованске аргонаутике. Реч је о тачки у којој се укрштају историја и генеалологија, реч је о судару у којем једновремено прскају његовански и чир болесног времена наше епохе.

Тај судар прекинуће недосањани, златоруни породични сан о поседовању и моћи. Злодух поседовања рецидивира и у роману *Ходочашће Арсенија Његована* постварењем личности главног јунака. Но, значењем је Арсенијев мит о поседовању и моћи сведенији од прадревног мита о златном руно. Зато ће Пекић у аутопостичком коментару, указујући на разлоге којима је руковођена реинтерпретација мита, упутити на могућа значења, односно на извор семантичког вишегласја овога појма: „Руно је у истини могло значити оно што су Симеони у њему видели, материјалну моћ и бити златно теле, али могло је бити и оно што су у њему видели антички, митски Аргонаути — божанска мисија која обезбеђује бесмртност, неку врсту паганског *Светог Грала*“.¹³ Није без значаја околност да ће митски поредак Његована — Ноемис у пловидби Арга видети „обичну потрагу за златом“.¹⁴ Златна Ноемисова грозница изродиће се у вољу за моћ која, опет, раба тоталитарну личност или далеког претка будућих деспота што ће историји бешчасћа, која, сво, траје и до наших дана, дати лични печат. У овом светлу виђен, Ноемис је архетип, родоначелник и жрец (проповедник) једномисли коју ће као семе зла, искорачивши из мита у историју, подарити нашој цивилизацији. А она је, треба ли то и помињати, необично плодно тле на којем ће про-

клијати Ноемисова идеја полако постајући злодух историје и њена антрополошка константа.

На овај начин Пекић „кривотвори“ мит; он га, заправо, пародира историјом, при чему је парадокс двосмеран, јер се показује да ће, након искуства са историјом, Газда досађати свој златоруни сан на пределима прамајке Аркадије. Сводећи аргонаутiku на значење које потрази за златним руном даје Ноемис, приповедач на митској епизоди антиципира наук вере што кроз дуго време постаје животни и заветни његовански канон. Све ово показује да Пекићев поступак демитизације не значи само скидање позлате са архетипске основе древних прича, већ, и пре свега, њихово свођење на иронијску структуру у којој се осипа устаљено значење класичног мита, а с њим и смисао његованске златоруне потраге по невремену историје.

Из митских прамаглина преко историје и мртве трке за њеним унутрашњим смислом, Пекић ће учинити делатним апокалиптично сећање на будућност. Управо, делима *Беснило* и 1999 он разара мит о будућности, односно демитизује футуролошке пројекте који у техничком напретку виде могућност коначног овладавања природом, али не и опасност да баш тај наводни напредак добије негативан антрополошки предзнак, то јест да постане нова форма манипулације човеком. Митски демијург који раба живот и поклања га човеку овде је замењен пошастима које тај исти живот уништавају или га своде на синтетичке, андроидске форме. *Беснило* је у том контексту симптом болесног времена, а такође и најава катаклизме која ће уследити у 1999 након што је коначно стигао Велики краљ терора. Његов рад је постепен: у *Беснилу* резултира катастрофом ограничених размера, док ће у роману 1999, пошто је кремирао свеколики живот утемељен у природи, новом човечанству подарити синтетичку прародитељску искру.

Но, у следу догађаја, чији је крајњи исход сумрак ове наше цивилизације, Пекић прокушава човека инфичирајући га вирусом беснила. Ефекат тога кушања је сазнање о стварном човеку који не успева да пружи доказе у прилог своје, наводно високе, хуманистичке свести. Тој, у претпоставци моралној и ољуђеној, опцији сучељен је страх као исконска човекова препознаница. Страх анимализује човека и покреће његов нагонски потенцијал који хуманистички ангажман и бригу за друге преобраћа у тоталитарност јединке. На тој подлози оспорава се јеванђеље модерне антропологије, односно теза о ослобођеној личности добија алтернативу у идеји о бесном човеку као метафори за болесно, синтетичко време. Спас од високотехнологизованих пошаста које продукује генетички инжењеринг и друга катастрофичка „добра“ овога времена, дакле спас или избављење, које се на другачијој, чудотворној основи призива и у *Времену чуда*, налази се, међутим, у повратку човека својој посвећеној изгубљеној природи. Спас је, дакле, у алтернативи која се зове — Габријел.

Али, поливалентност семантичког језгра Пекићевих романа, у чијем је обзору и множина порука различитога смера, разлог је да се буде обазрив у покушају именовања значењских доминанти и у *Беснилу*. Ма колико год бројне семантичке јединице чиниле разубеђеним, идејно богатијим основна значења романа, оне, истовремено, својим опозитивним односима „празне“, неутралишу или преусмеравају наизглед јасно постављене семантичке токове приповедања. Подривеност примарних значења тако-

¹³ Борислав Пекић: *У трагању за Елеусином или грађење Арга*, „Књижевност“, Београд, год. XLII, књ. LXXXIV, св. 5, мај 1987, стр. 665.

¹⁴ Б. Пекић, исто, „Књижевност“, св. 6, јун 1987, стр. 850.

Be je rezultat kontekstualnog ironijskog dejstva, odnosno parodijskih oblikovnih postupaka koji, dakle, igraju značajnu ulogu i u procesu demitizacije sumnjivih vrednosti što čine osnovu antropološke zgrade *novog vrloug sveta*. To se, primeriце, zapaža i u romanu 1999.

Измицање значења на песковитом терену ироније, не доводи, међутим, у питање смисао пишчеве запитаности о путевима и судбини човека на прагу ере робота. Прича о тој судбини потенцијално се нуди и као прича о смаку која би се могла дојмити посве фаталистички и безнадно да јој није контрапунктирана вера у *благу вест*. Отуд, повратак себи, симболичкој кртици и цвету на златном пашњаку јесте алтернатива пред долазећим временима која стоје у знаку коначне катаклизме. У свему томе Пекића не занима само катастрофичан исход привидног људског промакнућа, већ и она зла коб која постепено еволуира да би у катаклизми нашла свој пуни смисао. Узимајући за референцијалну подлогу дела других писаца који су књижевно промишљали превасходно тоталитарна зла, Пекић показује како су прсти краља терора имали значајног удела у дехуманизацији историје, односно њеног трагичног субјекта. Из те перспективе виђена ера роботике јесте цивилизацијски хоризонт човекове наде и стрепње. То је уједно унутрашњи простор романа или поприште „идеолошке репресије и тоталитарне одмазде“¹⁵ што води атомској кремацији живота. Футуролошка пројекција човекове судбине постављена је антиутопијски, а непосредно одређена унутрашњом логиком времена — од мита преко историје до неке нове, а могуће и прошле будућности.

Суштину тог тока и очекивани смак објављује кртица као симбол дуговековости, живота и природе. Но, смисао кртице као симбола, дакле и значај њених откровења, дестабилизује иронијски подтекст којим се ставља у питање пророштво као знак једномисли. Ту дестабилизацију остварује Пекић употребом техничких добара новог врлог света. Наиме, пошто су у њему измешани кодови природних и механичких структура, то ће и мит о кртици-пророку бити доведен до потпуног парадокса у тренутку када постане извесном могућност да је кртица као заточник природе заправо механичка направа. Та чињеница разара сваку извесност, рекомбинује хоризонт очекивања или, једном речи, затамњује пропланке наде и златни пашњак који жељно очекује повратак човека.

Тако се показује да два Пекићева романа фантастичке провенијенције, дакле *Беснило* и 1999, најављују агонију и распад материјалистичке цивилизације расточене свеколиким злом историје.

Ново време побринуло се да живећи свој сан о напретку заправо створи претпоставке за атомско расцветавање човечанства, односно за смешну смрт као логичан исход човековог гурања напред. Иницијални мовенс таквог исходишта дубоко је укорењен у људској природи или, тачније, у човековом генетском беснилу. Ово антиципира смак наше цивилизације, да би у неком, неслућено далеком времену, из космичког сна у којем су стално сукобљени робот и његов скривени бог-човек, поново било рођено ово наше време, а можда са њим и човек. Али, то је већ будући мит, а мит је нада. Отуд и Пекић демитизацијом наизглед темељних, а у основи распадљивих кон-

станти материјалистичке цивилизације, показује колико се човек удаљио од самог себе и своје наде као могућег уточишта пред скори долазак краља терора. Гласовише већ објављују његов поход, али ко зна: можда ће пре њега ипак стићи Габријел.

¹⁵ Милтон И. Бандић: *Схема пропасти и спасења*, „Политика“, 25. мај 1985, стр. 12.

ПОЕТИКА РОМАНА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА
(III)

Петар Пијановић

3. ГРАБА

Разматрање деканонизације, односно тематике као њеног ширег окружја у Пекићевом роману, логично води обавези да се размотри његова граба управо стога јер је тема књижевног дела корелативан појам у односу на стварност из које то исто дело црпи своју грабу. Једном речју, стварност је граба књижевног дела, а књижевност њена нова, преобликована стварност. Но, то је наизглед тачно као и тврдња да је граба „оно што живи ван књижевног дела, што као такво има своје предање и што је у том облику деловало на садржај дела“.¹

У однос грабе и књижевног дела теорија књижевности уграђује и онај посредујући, везивни елеменат који се зове језик. Полазиште таквом ставу садржано је у чињеници која показује да је заправо језик а не стварност граба књижевног дела. Дакле, уместо стварности као грабе од које почиње и дела у којем се завршава стваралачки процес, поменуто становиште средишње место у овом процесу даје језику: „Унутар објашњења начина на који функционира језик „означено“ није збиља, него тек други пол „означавајућег“, оно је психичка предоуба која се односи на целокупно људско искуство, а то искуство није истовјетно са збиљом“.²

Ова дистинкција између људског искуства и психичке предоубе која се на то искуство односи, упућује на разликовање између дела и језика преко којег се граба само-освећује и књижевно артикулише. Иницијални покретач тога процеса је одуговлачење тематски предлогачко што исходи из грабе која у првом степену рачуна на стварност или укупно људско искуство, а у другом на језик који тек на вишем нивоу означавања преобликује стварност у естетску чињеницу. Ако се језик не разуме као граба у дословном смислу те речи, већ као средство њене артикулације, онда би се условно могла прихватити теза да је граба оно што живи ван књижевног дела. Таква редукција поново нас упућује на стварносну подлогу грабе, али она ни у овом случају неће бити сводљива на оно што чини њену појавну форму, него ће подразумевати укупну стварност писца. Тако схваћена стварност, која има изворе у свеколиком културном памћењу наше цивилизације, упућује на разнородност грабе као садржајне основице књижевног дела.

Ову врсту цивилизацијске меморије поседује и Пекићев роман. То значи да његова граба исходи са различитих извора. Помислимо: мит, биографије и аутобиографије, усмена приповедања и личне доживљаје, фантазмагорије и снове, писма, мемоаре, историју и књижевност, хрони-

ке, дневнике, историјске расправе и документе, новинске текстове, научну и филозофску литературу, књижевно-историјске и естетичке расправе, економске доктрине и футуролошке списе. Једном речју, Пекићево дело сабира и промишља све оне чињенице које су од значаја за разумевање унутрашњег смисла или драматике оног еволутивног тока што ову нашу цивилизацију води из митског прастања у историју и из историје у апокалиптичну будућност, дакле у нови мит што се наставља с ону страну наше цивилизације и нашег времена.

Таква стваралачка свест о еволуцији као својеврсном расапу, као осипању времена и смисла историје, могу се у овако постављеном контексту разумети и као чињенице што непосредно указују на драматику човековог трајања. Разуме се, граба у тим романима није само доказни материјал којим се утврђује поузданост теза што обитују у свету идеја књижевног дела. Уствари, граба се може разумети као материјал, али пре свега као материјал који уграђен у повест о човековој нади и стрепњи бива преобликован у нову, уметничку реалност. У овој контексту може се посматрати и функција грабе у Пекићевим романима.

Граба је ознака за ванкњижевни тематско-фабулативни потенцијал којег продукује људско искуство, наслеђује писац што врши одабир грабе и „утапа“ је у књижевном тексту. Унутар стваралачког процеса стварност писца је исходна тачка јер се у њој пројектује и прелама на особен начин свеколико човеково наслеђе, а из те тачке уједно исходи дело као лични пишчев знак којим се пречишћава и одуговлачење граба. Ако граба упућује на чињенице из стварног живота, дакле на тзв. стварност, ипак не треба изгубити из вида да роман „не узима напосто из искуства евоју грабу; он изабире, а избор тако добива значење које мишљење води према питањима о разлогу зашто је нечија судбина, нечији карактер и неки „простор“ изабран као предмет уметничке обраде“.³ Сам чин бирања индицира могући однос између писца и стварности. Но, тек начин интерпретације преузете грабе тај однос целовито дефинише.

Размотримо сада, уважавајући Пекићево поетичко-књижевно искуство, како функционишу исходне тачке на мапи стваралачког процеса који чине стварност, граба, писац и дело. Иницијална тачка овога процеса јесте стварност односно граба. Ево како Пекић размислила о њиховом преобликовању у књижевну стварност: „Моје су књиге, како их ја осећам, покушај рационалне формулације мог метафизичког односа према стварности и њеним привидима, који ми се представљају у двојаком виду: као граба из које узимам теме, „факта“, поводе, и као граба чији сам и сам неотуђива тема, „факат“, повод. Положај који захтева да будем изван нечега што преводим у књижевну стварност, док сам у томе неопозиво и потпуно, унапред онемогућује тзв. објективност и моје писање своди на — лични исказ једне субјективне истине. (...) За мене је, дакле, стварност оно што сам кадар у њој и иза ње, (ако се она узме као привид), да видим или осетим, а затим да кодирам језиком књижевности то на нарочит начин изразим. И тај нарочити начин, ништа друго, моја је књижевност, коју само он разликује од свих других“ (I, 71).

¹ Волфганг Кајзер: „Језичко уметничко дело“ „СКЗ“, Београд, 1973, стр. 59.

² Миљивој Солар: „Идеја и прича“, „Либер“, Загреб, 1974, стр. 39.

³ М. Солар, исто, стр. 164.

Навод упућује на корелативан однос писца и стварности као грабе. Но, тек природа тога односа или начин трансплантације чињеница живота у нов, књижевни организам опредељује исход оперативног захвата, дакле пресудно утиче на живот новоствореног ткива у телу текста. Узмимо као предлог за кратак час анатомије, који треба да покаже шта чини тело текста или како је од грабе зглобљена књижевна стварност, Пекићев дневнички запис из 1968. године. Запис са насловом „Трагом београдског ходочашћа Арсенија Његована“ сабира не само тачке-оријентире са мапе Арсенијевог хода по време-простору свога живота, него и тачке од значаја за разумевање и реконструкцију стваралачког процеса из којег исходи роман о пропасти кућевласника. Зато се може рећи да овај текст логички наставља, односно образлаже наведени поетички фрагмент у којем Пекић објашњава релације између грабе и књижевног текста.

Дневнички запис разумева се, дакле, као исечак стваралачке биографије што стоји на размеђи поетичких уопштавања и књижевне стварности. Тај везивни чинилац теорије и уметничке праксе је рука мајстора која од сирове грабе твори материјал неопходан при конструкцији књижевне грабевине. Њени су елементи делови стварности и из тих елемената својим начином писац обликује нову духовност која је удахнута у тело текста. Овај сложени процес одуховљавања грабе Пекић настоји рационализовати у свом дневничком запису. Издвајамо његов почетак: „Дан провео на улици, тражећи пут којим ће се кретати Арсеније Његован, кад, после двадесет седам година, једног јунског дана 1968, буде изашао из куће на Косанчићевом венцу, да обиђе своје камене љубавнице, и врати се после неколико сати — у смрт“ (XII, 538).

Након што је уцртао перспективе улица и кућа, затим писца како одмара „у парку, на клупи на којој ће седети Арсеније“ (XII, 539). Тај будући роман у којем је утопљена граба из „Дневника“, па и наведени фрагмент, зове се „Ходочашће Арсенија Његована“. Његов јунак тужнога лика, уморен последњим обилазком светиња своје негдашње, а сада фантазмагоричне стварности, односно малаксао од спарине и својих седамдесет седам година, одлучиће да у парку потражи клупу на којој одмара писац који припрема грабу за свој роман. Но, није иста само клупа него и просторна тачка, дакле перспектива из које Арсеније посматра споменик Војводе Вука. Споменик је, како ће то бити рукописно у његовој предсмртној исповести, „доминирао парком. Дубином сам из густог зеленила привукао гвоздену нападачку фигуру:

ВОЈВОДА ВУК 1880—1916.

ЈАДАР

КОНАТИЦА

БЕОГРАД

ВЛАСИНА

КАЈМАКЧАЛАН

СИВА СТЕНА

ГРУНИШТЕ“ (IV, 137).

Разумевање диференцијалног угла под којим исти споменик посматрају писац и његов јунак јесте услов за разумевање начина на који стварност као предлог, уствару као граба, одуховљено улази у књижевно дело. Пишчева визура споменик Вуку узима као део „сирове“ грабе која треба да се књижевно репродукује у роману. Јунакова визура такође полази од споменика као аутентичне стварносне чињенице. Међутим, Арсенијева пројекција те

чињенице битно је другачија од оне коју преферира писац. Фигура Војводе Вука у Арсенијевим очима надраста своју стварносну амбијентацију и значај. Она активира меморисане чињенице кућевласникове прошлости, посебно упризорава слику пандура који је срљао на Арсенија пошто се овај сасвим случајно затекао међу демонстрантима 27. марта 1941. године.

Но, та слика коју раба стварност, а осмишљава је прошло Арсенијево искуство, у јунаковој визури бива сенчена још тамнијим бојама кад се зна да се она уклапа у колорит и атмосферу Арсенијевог *пропадања*. Тај контекст дозвољава да се слика Војводе Вука на платну Арсенијеве стварности чита као иконички знак, као подсвесно-заумна слика у чијем знаку стоје Арсенијева трагичка искуства са историјом, а и његова садашњост. Зато се може рећи да је сусрет са спомеником Војводе Вука живи сусрет са историјом: отуд и Арсенијева рецепција уважава завереничку улогу коју би Војвода Вук могао имати у његовом животу. То је, дакле, тај процес у којем споменик Вуку као иницијални стварносни предлог постаје граба; грабу, као искуствену чињеницу своје потраге за маршрутом Арсенијевог ходочашћа, писац *предаје* јунаку који ту исту грабу повлачи за собом и утапа у књижевном делу.

Писца, дакле, не занима толико појавна форма стварности, већ оно што писац у њој види и осети. У том сложенем процесу, чији крајњи učinak треба да буде уметнички текст, није довољна искреност доживљаја. Зато Пекић и упозорава да је од такве аутентичности до уметничке далек пут: „Пут трагања за формом. Оним како, без кога ни једно *шта* ништа не значи...“ (XII, 541). Управо тај пут превађује овај писац када пишћући „Ходочашће“ настоји да конструкцију свога романа веже за студентске немире из јуна 1968, али стварна прича о Арсенију ипак је резултат пишчевог метафизичког односа према стварности као граби. Драматичку и сложеност тога односа посведочава Пекићев текст „Седам дана који су потресли Београд“. Он је, сам по себи, и граба и сведочење како је писац аутентичне јунске догађаје везао уз животопис главног јунака, односно како је Арсенију упрличио последњи сусрет са историјом те на тај начин осигурао роману потребан драмски конфликт или квалитет који стварност и историју преобраћа у метафизику приповедачког искуства.

Овде смо издвојили само један фрагмент са намером да се покаже особитост Пекићевог преобликовања грабе у књижевну чињеницу. Редукција је учињена и стога што је на однос извора и дела, односно на типологију тих веза указивано при интерпретацији појединих романа овога писца. Но, идентификовати све могуће изворе који се стичу у богатој мatici Пекићевог романа, било би одвећ тешко и недовољно примерено сврси овога рада. Овде се та проблематика поставља и сагледава пре свега са становишта потребе да се у разматрању релација што постоје између грабе и текста установи онај диференцијални знак који би могао бити Пекићев преобликовни тропос. Да није тако вероватно је да истраживач, који би испитивао везу грабе и дела, дакле вршио класификацију и локализовао све Пекићеве изворе, не би боље прошао од Паула Албрехта за којег ће Волфганг Кајзер рећи како је „свој живот посветио задатку да открије све зависности Лесингове (како у погледу грабе, тако и оне мисаоне

и језичке)⁴. Но, такође је за веровати да у таквом „проверавану“ Пекић не би прошао као Лестинг о чијим је зависностима Албрехт написао дело у шест томова.

И Пекићеве зависности су многобројне и разноврсне. Зато је приметак његових романа могуће наћи у различитим формама људског духа: у историји, искуству, идејама и, наравно, у књигама које чувају меморију наше цивилизације. Облици употребе меморисане грабе веома су разноврсни, а редовно и примерени функцији коју им поставља нови контекст. На сложеност тих веза посебно упућује она врста зависности која има у виду однос Пекићевих романа и литературе у којој они налазе свој изметак. Та веза нужно произилази из већ изречене тврдње по којој укупна стварност писца, кроз коју се прелама и културно, што значи књижевно, филозофско и свако друго духовно памћење, налази непосредан одјек у искуству, сазнању и свести писца који се записује, што значи оставља свој духовни отисак у књижевном тексту. Књижевност, једном речи, не може да пренебрегне искуство и утицаје раније настале књижевне и шире културне баштине. Зато и појка да се књиге хране књигама треба да буде схваћена без конотације која на овај тип зависности гледа са подозрењем. Наравно, под условом да се у сваком засебном случају одреде границе до којих зависност може досезати и бити легитимна.

У тај контекст стављамо и однос књижевно-филозофског наслеђа као грабе и Пекићевог романа који се њоме храни. Темељна логика тог односа јесте логика разградње, односно логика преобликовне деструкције литерарног предлошка. Ова чињеница опредељује и однос књижевног дела као грабе и Пекићевог романа који према тој граби успоставља евокативан однос на тај начин што је реинтерпретира кроз тематику, парафразу или цитат. На сличну околност, односно на сличан поступак упућује и Шкловски у књизи „Граба и стил у Толстојевом роману „Рат и мир““. Руски теоретичар при том има у виду „деформациону моћ уметничке форме“⁵ која прекраја грабу узету из мемоара и писама, књижевних и историјских дела. Но, ова Толстојева зависност другачија је по типу од оне коју подразумева Пекићев начин употребе писане грабе. Толстој као реалиста настоји да зависност његовог романа од књига које му служе као подлога буде миметичке природе, дакле у функцији испицања оног квалитета у којем се историјска стварност удваја и препознаје.

Тај квалитет наликовања није примарно обележје Пекићеве зависности од других књига. Напротив, преузимање грабе пре је у функцији назначења мисаоних и идејних образаца који не наликују онима што их посредује Пекићево дело. Познати текст као граба маркира тему, упућује на извор, али је кључ у којем се позната тема мисли посве другачије од онога у чијем знаку стоји стари текст. Стара, дакле позната духовност у новоме кључу уствари је знак препознавања Пекићеве књижевности. Ова врста интертекстуалности такође значи ступање у полемичан однос са познатим предлошком или, једном речју, значи његову надградњу и реинтерпретацију. О томе поуздано сведочи и Пекићева „Одбрана и последњи дани“. Пошто је дело већ тумачено, потребно је у овој контексту само указати на његову разликујућу сличност

⁴ В. Кајзер, исто, 60

⁵ Виктор Шкловски: „Граба и стил у Толстојевом роману „Рат и мир“, „Нолит“, Београд, 1984, стр. 86

са „Одбраном Сократовом“ од Платона. Пекић и насловом, као и честим цитатима из класичног извора упућује на везу двају текстова: „Тим захватом присиљава читаоца да судбину Андрије Гавриловића, заклетог спасиоца давленика, мотри на фону њена кореспонденција с класичном темом, чиме се не само формално отежава дискусии стил“ који писац примењује у овој књизи, већ се и значења усложњавају“⁶.

Реч је, дакле, о поступку онеобичавања старог текста који се функционално мења и изнова дочитава у новом наративно-семантичком окружју. Ова врста интертекстуалности поред свог благотворног дејства може у појединим случајевима да има неповољан утицај на естетски квалитет новостворене духовности. Ова друга могућност налази се у примерима који упућују на недовољно осмишљену употребу грабе у књижевном делу. Ту врсту приговора упућивали су Толстојеви савременици његовом „Рату и миру“ истичући како је „ово дело притиснуло граба“⁷ и како услед тога „романески механизам шкрипи“⁸. Но, Пекићев пример, а то показује случај и „Одбрана“ и већине осталих његових дела, афирмише ону врсту интертекстуалности која на уравнотеженији начин поставља и решава питање грабе као предлошка и њеног ситуирања у новој мрежи текста.

Критика је, додуше повремено запажала и истицала презасићеност Пекићеве приче изванкњижевним, посебно филозофским садржајем. Оваква запажања указују на околност да су поменути садржаји имали превелик утицај на обликовање књижевног лика, Икара Губелкијана на пример, или, како се понекад истиче поводом „Златнога руна“, производе схематичност „у случајевима у којима приповедање не освоји замисао“⁹. Али, у правилу, граба у Пекићевим романима не надјачава сижу. Пошто фабула припада граби, а „сижу припада стилу“¹⁰, то значи да је Пекићева поетичка доминанта примерена оном моделу у којем, како доказује Шкловски, „сижејни склопови, будући да у себе селективно примају одређене фабулативне ситуације, деформишу грабу“¹¹. То за последицу има естетизацију грабе, што значи да се уметничким поступком „дематеријализује“ граба и стилизацијом утапа у књижевном делу.

Међутим, ситуација је сродна овој чак и у случајевима када је граба Пекићевог романа преузета из уметничког текста каквог другог аутора. И у тим случајевима деформише се преузета естетичка чињеница и прилагођава новој сврси. На ову врсту зависности упућује однос Пекићевог романа „Беснило“ према Камјејевој „Куги“, што, другим речима, значи да овај пример открива Пекићеве трагове који воде ка француском романсијеру о чему непосредног доказа даје и писан „Беснило“ у „Епилогу“ своје књиге. Но, и без тога „подметнутог“ трага посве је евидентно да је „Куга“ врста литерарног предлошка, односно граба коју усложњава и деформише Пекићево „Беснило“.

⁶ Владимир Визевић: „Антрополошка проза“, „Књижевност“, Београд, год. XL, књ. LXXX, св. 5—6, мај—јуни 1985, стр. 894

⁷ В. Шкловски, исто, 287

⁸ В. Шкловски, исто, 287

⁹ Александар Илић: „Златно руно“ Борислава Пекића“, „Трећи програм“, јесен 1982, стр. 229

¹⁰ В. Шкловски, исто, 285

¹¹ В. Шкловски, исто, 285

Напоредан увид у топику двају романа, уствари напоредна анализа кључних наративних тачака у морфологији њихове приче, показује да међу овим делима постоји специфична сродност. Она се огледа у тематици, начину грађења приче која је уоквирена затвореним простором догађања, карактеризацији и типологији јунака унутар окупљеног града-јајета и затвореног аеродрома, стању кризе и њеном превладавању и, на крају, та специфична сродност огледа се у типу епилога. Придодајемо томе и сродност која се тиче финансираног ауторства што стоји у вези са писањем „Куге“ и „Беснила“.

На почетку свог романа Ками бележи како причу о смртној епидемији у Орану казује приповедач „умешан у све оно што жели да исприча“.¹² Тајна привидног ауторства овим је само назначена, што значи и задржана све до завршног поглавља које садржи епилог приче и решење тајне везане за њено ауторство: „Ова се хроника ближи крају. Време је да доктор Бернар Рије призна да је њен аутор“.¹³ Али, овим признањем се питање ауторства коначно не решава: напоре, унутар приповедног прстена којег наводно описује Рије, налазе се и забелешке извесног Жана Таруа. Њему приповедач намењује улогу *другог сведока*, а његове забелешке „у сваком случају, и саме су нека врста хронике овог тешког периода“.¹⁴ Реч је овде о удвајању приче, дакле о истом оном поступку о којем на крају романа расправља и приповедач „Беснила“: „Књига коју читалац има у рукама није документарна реконструкција беснила на аеродрому Haetrow, премда се на фактима заснива. Она је особеном визијом проширени дневник очевица и жртве трагедије, мог пријатеља Daniela Leverquina, писца“.¹⁵ Додамо ли овоме Леверкиново признање, односно намеру да овековечи стварност аеродромске трагедије и да је претвори „у фикцију приступачну и онима који је нису доживели“,¹⁶ постаје још јасније да су Таруове и Леверкинове забелешке заправо паралелна историја епидемије која ће послужити као грађа за роман.

Наративна схема оба романа показује да њихова структура наликује морфологији затвореног круга којег чине следеће наративне деонице (мотиви): симптоми епидемије — објава зла — збуњеност — страх — паника — утученост — узбуна — покушај бегства — потрага за серумом — прилагођавање — задах смрти — заточеништво — размисљање о новом животу — карантин — експерименти — свештеникова проповед — раздражљивост и утученост — знаци спонтаног оптимизма — општа радост ослобођења — увод у нови (стари) живот. Ови мотиви који се, готово без остатка, уливају у наративну матрицу оба романа упућују на структуралну сродност „Куге“ и „Беснила“. На то упућују и закључни наративни параграфи ових дела, односно околност да Пекић из „Куге“ преузима финале којим привремено одјављује свој роман: „Јер знам, као и Camus, *оно што весела руља није знала, и што се у књигама може наћи — да бацил куге никада не умире и никад не нестаје, да може десетинама година да спава у наметају и рубљу, да стрпљиво чека по собама, подрумима, сандуцима, марамицама и старим хартијама, и да ће, може бити, доћи дан, кад ће, на несрећу људи и њима на*

науку, куга поново пробудити своје пацове и послати их да угушу у неком срећном граду“.¹⁷ (Да подсетимо: курзив је овде Пекићев и он графички издваја и обележава Камијев текст који је трансплатиран на књижевно ткиво „Беснила“).

Ови наводи показују како књижевно дело, каталогизовано у универзалној библиотеци, може бити врста предлошка, дакле и грађа за нову духовност. Али зависност једног у односу на друго дело никако не сме бити механичка већ реинтерпретативна. Ту релацију успоставља „Беснило“ према „Куги“, што дозвољава Пекићу да од привидно истог или сличног материјала који користи Ками подигне књижевну грађевину знатно другачије, рекли бисмо — сложеније и значењем разубењеније архитектонику. Та прерада која зависност преображава у креацију нови је квалитет и пишчев стваралачки знак. У том знаку стоји и „Беснило“ које се, на извесан начин, боље разумева у евокативном контексту Пекићевог „Чуда у Јабнелу“.

Тематска матрица у оба случаја условно је митска, односно библијска. „Чудо у Јабнелу“ налази свој потицај у „Јеванђељу по Матеју“ које приповеда о губавом човеку и његовом исцељењу што потврђује Христову спаситељску моћ. Сродност се очитује и у начину на који је представљен однос оновремене, библијске стварности и мита у рабању, као и карактеризацији личности чији су поступци у мноштву одређени психологијом карантина. Та релација (мит — стварност) једнако је присутна у „Куги“ и у „Беснилу“, без обзира на околност да је митопоетика у овим романима, у поређењу са својим архетипским моделом, превасходно одређена пошастима ове наше, рекли бисмо, високотехничке цивилизације. Пацови у „Куги“ и пак у „Беснилу“, рођени и однеговани у крилу овога времена, гризу живо месо те цивилизације, пуштају њену болесну крв која капље у бунар времена и нестаје у миту где ће скончати и сама историја.

Међутим, „Беснило“ се не храни само грађом коју налази у „Куги“ — парадоксално је али тачно да приповедач у савременој науци тражи аргументе који недвојбено показују да је пропаст неминовна. Коначна конвенција те неминовности исходована је у роману „1999“ који показује како је историја заправо несрећни искорак човека у времену, искорак којему претходи мит постања, а следи мит постатомског доба. „Беснило“ најављује митологију последњег времена, вешто спајајући чињенице препознатљиве стварности са фикционалним, научнофантастичним предлошком којег продукује могућа, паралелна реалност.

Настојећи да учини уверљивом овакву футуристичку опцију, приповедач посеже за аргументацијом коју проналази у модерној науци. У овоме контексту, наука је заправо форма грађе која се књижевним осмишљавањем „меша“ у судбине Пекићевих јунака и тако прерађена улиће у мрежу „Беснила“. Кад се та мрежа из замишљене просторне тачке баци у ово наше време, постаје извесно да ће је из овога времена извући нека наднаравна сила оличена у андронду из „1999“ и у њој пронаћи човека — по свој прилици онога задњег Адама којег у апокалиптичној слутњи најављује и мрачни геније Силвија Страхимира Крањчевића. *Беснило* је, зато, као уосталом и *куга*, метафора која се чита на подлози удвојене повести о злодуху материјалистичке цивилизације. Природу тог удвајања објаснили смо на примеру аналогije што постоји из

¹² Албер Ками: „Куга“, „Просвета“, Београд, 1966, стр. 10

¹³ А. Ками, исто, 261

¹⁴ А. Ками, исто, 25

¹⁵ Борислав Пекић: „Беснило“, „БИГЗ“, Београд, 1985, стр. 603

¹⁶ Б. Пекић, исто, 279

¹⁷ Б. Пекић, исто, 605

међу „Беснила“ и „Куге“. Тој аналогiji, која упућује на прожимање дневничке и приповедачке нарације, прибрајамо и Жидове „Коваче лажног новца“, јер се и овај роман наративно реализује употребом удвостручене тачке гледишта на приповедачком плану.

Али, кад смо већ на теми књижевног дела као грађе на којој се подиже нова текстовна архитектура, биће корисно навести и податак да је свака од антрополошких повести у роману „1999“ у вези са делом писца чије име стоји у посвети (Бредбери, Солжењичин, Сима, Асимов и Хаксли). Дода ли се томе да је овај Пекићев роман посвећен Орвеловом делу „1984“, постаје извесно да је реч о писцима чија су имена парадигматична за расправу о књижевном промишљању будућности новог врлог света. Но, овде није реч о наизглед која би само формалним навођењем пишчевог имена постигла одговарајући евокативни учинак. Аналогije се, пре свега, тичу сродности текстова и њиховог подударног семантичког дејства. То значи да текстовно-семантичка поља исходе из једне матрице, али се та поља релативно осамостаљују творећи сопствено приповедачко окружење унутар којег битише свет без наде и без будућности. Када је реч о Пекићевом роману, његов је евокативни контекст превасходно у Орвеловом делу након модула „1999“ прелеће хоризонт очекивања којег трагична суморна, али реалности ближе постављена „1984“. Тај прелет сликовито представља однос матрице антиутопијског романа и њених књижевних изведеница.

Наглашено полемички однос према класичним филозофским и књижевним текстовима као особитом предлошку и, коначно, као грађи, успостављају неки други Пекићев романи. У овој оквиру од значаја је поменути „Време чуда“, „Како упокојити вампира“ и „Златно руно“. „Време чуда“ налази свој изворник у библијској митологији, али деформацијом њене грађе и канонизованих постулата, Пекић покушава да догми претпостави човека којему није писана судбина него је управо човек њен творац. Али, не огледа се само у томе јеретичко-апокрифни дух „Времена чуда“. Полемика са Библијом жестока је и по томе што се жели оспорити догматичан систем мишљења, али не само онај што стоји у вези са Христом и његовим наводним спаситељством, већ и други облици посланства који човека и његову слободну мисао желе ставити у кворге. У том смислу је полемички тон „Времена чуда“ парадигматичан — утолико више кад се зна да ауторски глас у спору, ма колико био сучељен идеји која се критички мисли и обеснажује, у својој коначности не заговара модел мишљења који би претендовао на општост. Напротив: темељна је ознака таквог вида промишљања филозофских, идеолошких и хуманистичких митологема у томе да се не проверава само истина у спору, него се проверава и ауторска полемичка позиција, дакле истина сопственог дела. Резултат такве провере води у спознају да је непоузданост истине могуће упоредити са непостојањем зида на неску. Пошто Библија гради и покушава грађом да инаугурише своју истину, јасно је зашто ће ова књига бити „подметнута“, заправо се користи само као грађа којом ће се послужити један глас у притајеном сократском говору, док други преиспитује и настоји да оповргне новозаветну догматику.

У сличној функцији, дакле као богата ризница истина/идеја за расправу или као њен предлошак, појављују се у роману „Како упокојити вампира“ кључна дела европске филозофске традиције. Та дела и овде су врста грађе

која ће књижевном трансмисијом, односно незнатном именом примарног значењског кода, до чега долази услед логичке рекомбинације, показати сву корозивност такозваних апсолутних истина. У том процесу прекомбиновања, стимулсаног злоћудним механизмима логичких конструкција, и европска филозофска традиција може постати алиби за тоталитарну свест која има сасвим видљиве трагове у новијој историји. У функцији такве трансмисије, која би требало да из паралелне стварности уклони друго, двојничко лице професора Конрада Рутковског, појављују се дела на којима Рутковски покушава утемељити одбрану или, бар, да пристајање на злочин прикаже као нужан компромис.

Та његова намера, уствари игра двоструког подметања, објашњава привидну противуречност Конрадове позиције: Рутковски „са правом“ (III, 2) истиче како је органски део европске интелектуалне традиције, али му то не смета да са том традицијом заподене жучну полемику. У овој околности приређивач професорових писама и види разлог да свако од њих повеже „са једним од европских духовних система“ (III, 2), при чему не пропушта да помене како „негде бчигледно а негде тек посредно“ (III, 2) наслови одабраних дела „кореспондирају са радњом писма“ (III, 2). У том оквиру наведена дела су грађа из које се црпи аргументација за полемику и одбрану, дакле та су дела подлога на којој се боље чита и разумева ментални рукопис растаченог човека: („Медитације“ из Првог писма припадају М. Аурелијусу; „Материја и меморија“ Другог А. Бергсону; „Тако је говорио Заратустра“ Трећег Nietzsche; „Принципи природе и милости“ Четвртог Leibnitz; „Расправа о методи“ Петог R. Descartes; „Увод у психоанализу“ Шестог S. Freud; „Свет као воља и представља“ Седмог Schopenhauer; „Значење историје“ Осмог Бергајева; „Феноменологија духа“ Деветог Hegel; „Ессе Homo“ Десетог опет Nietzsche; „Огледи о људском разуму“ Једанаестог J. Locke; „Пропаст Запада“ Дванаестог O. Spengler; „Федон или о души“ Тринаестог Платону; „Логичка истраживања“ Четрнаестог E. Husserl; „Похвала људости“ Петнаестог Еразму; „Апологија“ Шеснаестог још једном Платону; „Расправа о људској природи“ Седамнаестог D. Hume; „Sic et non“ Осамнаестог Абеларду; „Разум и егзистенција“ Деветнаестог Јасперсу; „Биће и време“ Двадесетог M. Heidegger; „Биће и ништавило“ Двадесет првог J. P. Sartre; „Стваралачка еволуција“ Двадесет другог још једном А. Бергсону; „Civitates dei“ Двадесет трећег C. Augustin; „Побуњени човек“ Двадесет четвртог A. Camus; „Беда филозофије“ Двадесет петог K. Marx; „С ону страну добра и зла“ Двадесет шестог последњег пут Nietzsche; „Критика чистог ума“ Првог Post scriptum Канту и „Tractatus logico-philosophicus“ Другог Post scriptum L. Wittgensteinу (III, 2—3).

Но, према приређивачевом наводу, поменути дела помоћу којих Рутковски остварује манипулацију идејама хотећи тиме да кривотвори европску духовну традицију и на тај начин је окриви за личну несрећу, ниуколико ни су коначан списак књига уграђених у овај роман. *Index librorum* условно је проширен на студије чији су аутори помогли приређивачу „да уђе у проблеме третиране у писмима Конрада Рутковског и да их пропрати примедбама“ (III, 4), односно да боље упозна Рутковског и Штајнбрехера. Навођењем „кратке“ библиографије од шездесетак наслова који се превасходно баве питањима тираније и историјом идеја које су биле њена моћна заштита и по-

тицај, приређивач жели пружити читаоцу могућност „да провери исправност закључака проф. Рутковског“ (III, 4). На тај начин и читалац улази у имплицитан диспут са европским духовним наслеђем преузимајући улогу истражитеља у процесу који ће завршити помрачењем свести главног јунака и његовом необичном али искупитељском смрти.

Читалац је, дакле, унутар процеса који Рутковски води сам са собом и против себе. С једне је стране његова могуће аутентична личност која анимира пробудену савест, а на другој је његов двојник, поручник-интелектуалац као отелотворење европске духовности. Ако се тај процес жели исказати употребом симеонско-аргонаутичке језичке матрице, онда се може рећи да је овде освешћени субјект у којем заседа колективни појединац у спору са Европским утварним судом или, како рекосмо, у сукобу са самим собом. Симеони су тај некијско-утварни спор решавали тако што су респектовали мудрост колективног памћења, док се Рутковски руководи погрешним инстинктом и уверењем да ће манипулација идејама спор са судом преокренути у његову корист.

Одступање од прокушане његованске логике увод је у изгубљену парницу која се окончава помрачењем ума и смрћу. Шта је у свему томе наведена библиографија на којој је грађен роман „Како упокојити вампира“? Пре свега нека врста анатомског атласа европске духовности који може да буде од користи као zgodna приручна литература при обдукцији и дијагностицирању узрока смрти поручника и професора Рутковског. Он, у свему томе, личну одбрану као самооптужбу реализује на разноликим језицима европског интелектуалног наслеђа које уписује у своја писма. Писма су, отуд, полиграфична, што значи да су у њима, различитим типовима монтаже, оставили свој прави или кривотворени рукописни траг аутори наведених дела из окриља европске књижевне-филозофске баштине.

У релативно истом рецепцијском кључу чита се и сведена полиграфија „Одбране и последњих дана“. Разлика је у томе што је ово дело у полемичком сагласју искључиво са једном мисаоном матрицом коју читалац памти из Платонове „Одбране Сократове“. Пошто је већ у интерпретацији Пекићевог дела указано на паралелизам старе књижевне матрице и новог одливка, односно на околност да је Платонов текст овде грађа, а Пекићев новостворена духовност темељена на дискусији са узор-штвом, чини се потребним указати на закономерност и смисао тих релација. Ман, видели смо, тај однос именује *вишим преписивањем*, док се, рецимо, „Предговор приређивача“ уз роман „Како упокојити вампира“ понекад разумева као покушај демистиковања стваралачког поступка или као основа за тврдњу како тај роман осведочава „поступак преписивања“ и билежења романескне истине о рабању тоталитарне свијести.¹⁸

Но, ова тврдња о смислу веза што постоје између предтекста и текста не дефинише само природу интертекстуалности у „Вампиру“ и „Одбрани“, него у ширем поетичком обзору именује начин на који историја људске културе, па и књижевности, моделује оновремене духовне супстрате. Исходиште таквог промишљања јесте у сазнању да филозофија и уметност „не могу да заборављају“, јер би у забораву обневидјеле и порекле логику свог писма.¹⁹ Јед-

¹⁸ Касим Прохић: „Како Енгелески без муке постаје Белава невачница“, „Трећи програм“, Београд, 39—IV—1978, стр. 90

¹⁹ К. Прохић, исто, 91

ном речи, „Одбрана и последњи дани“ памти Платона, као што „Успење и сунуврат Икара Губелкијана“ кроз повест о страдању човека, који посредством уметности покушава пронаћи излаз из лавиринта заробљеног живота, васкрсава и осавременује мит о првом летачу.

О ресинтерпретацији митске грађе нужно је расправљати и поводом „Златног руна“. У овоме смислу није амблематичан само наслов овог романа, већ, и превасходно, његови значењски слојеви у којима је укрштено митско са историјским временом, да би у некој фантазмагоричној пројекцији произвели неку будућу прошлост. То прожимање уједно открива моделативну природу архетипа јер га закономерно репродукује и умножава сама историја. Мит је у том контексту прастварност, дакле реалност с оне стране времена, а ово наше време је његова поновљена, што значи неаутентична слика. Из тога исходи темпорална линија у стварности романа која није линеарна, већ је, иконички изражавајући логику обнављања архетипа, спирално окружена. Тако се обликује бунар времена из којег израњају долазеће генерације Симеона у свом походу на историју и златно руно, да би, по завршетку златоруне пловидбе, смирај нашли спуштањем низ конопца времена у онострано-архетипску стварност. Та вертикала је и композициони стожер романа око којег су у полемичком дискурсу концентрисани наративни обрасци и личности из митологије.

Разумевање тог дијалога може бити потпомогнуто и аутопоетичким коментарима из расправе „У трагању за Елеусином или грађење Арга“ којим Пекић настоји да изврши реконструкцију седме књиге „Златног руна“. Са том намером наводи како је у њеној основи „Аргонаутика“ Апологија Робанина, „допуњена или измењена другим изворима, али пре свега — мојим књижевним потребама, које ће бити диктиране захтевима симеонске историјске Аргонаутике, односно књигама „Руна“ од I до VI...“²⁰ Ова рекомбинација мита не тиче се, дакле, само Пекићевог покушаја да раздешавањем митских темеља саме приче открије прародитељски грех Симеона и кличу њихове златоруне фантазмагорије, већ се она функционализује и утолико што у иронијској деструкцији те идеје налази модел којим ће се одређивати смисао и коначин учинак његованског тумарања по историји.

Исходиште тог пројекта потврђује паралелно искуство пошто је историја мит у огледалу времена. Ту напоредост има у виду Пекић када Апологију „Аргонаутику“ уграђује у своје дело. Истовремено, перспектива удвајања раба опасност „од двоструке артифицијелности“²¹ која је готово редовно примерена „изведеној повести, причи двоструког живота — свог и туђег — и двоструког циља — свог и туђег“²² Отклон од артифицијелности евентуално може да буде садржан у покушају да се већ написано полемичком деструира и да се на темељу привидно избрисаног текста надгради нова знаковност. Елементи старе структуре тако се могу распознавати у новој, при чему се потискује „туђи“ живот изворишне приче. Она је рекомбинована и почиње свој други живот у новом наративном окружју.

²⁰ Борислав Пекић: „У трагању за Елеусином или грађење Арга“, „Књижевност“, Београд, год. XLII, књ. LXXXIV, св. 6, јун 1987, стр. 851

²¹ Б. Пекић, исто, 857

²² Б. Пекић, исто, стр. 857

На те прераде, односно прилагођавања упозориће аутор и поводом „Илијаде“ која је такође уграђена у његову аргонаутику. Но, могућности прераде нису велике пошто су старе приче окамењене у људском памћењу. Баш зато, а то Пекић показује на примеру избора Аргонаута за поход, тежи се прилагођавању „њихових митских одлика (моћи) и њихових херојских карактера њиховој садржини старе приче.“²³ Тако се ствара прилика да митска аргонаутика „предестинира симеонску пловидбу за Златним руном. Аполонијев спев је калуј њихове животне приче“.²⁴ То је тако без обзира колико се чинило да нека композиционо-техничка решења романа дозвољавају и могућност генетичке прогресије његованског рода као процеса који је противан логици хронолошког тока времена. Дакле, историја као модел није закономерна миту већ обрнуто: мит производи историју и Његоване.

Будући је већ речено како је историја мит у огледалу времена, онда постављена теза логично намеће закључак да ће се у истом огледалу митски НОЕМИС одразити као историјски СИМЕОН и у томе се огледа смисао двоструке (двозначне) амблематике имена колективног појединца, односно главног јунака „Златнога руна“.

У томе се и огледа смисао премоделовања меморисаних (познатих) прича које нису само грађа, већ превасходно продуктиван наративни предлогак за нове текстове у које се читава/уписује симултано делатна књижевна традиција. Такав контекст у расправи о Пекићевим романима нужно захтева да се имају у виду не само поменути ствараоци и њихова дела, него и шири обзор европске хуманистичке баштине. Наравно, пре свега је реч о књижевним утицајима и конотацијама, што практично значи да темељна читавања формално-значењских особености Пекићева дела и нису могућа без преферирања оне духовне подлоге која је у његовим романима имплиците уграђена. У овоме смислу парадигматичне су релације које Пекићево дело има спрам стваралаштва Томаса Мана и Франца Кафке или, рецимо, Мирослава Крлеже. Реч је о писцима који човекову ситуацију мотре из шире антрополошке перспективе коју омогућава критичка објекција историје, а наполе хуманистичке менталности нашега века. И у једном и у другом случају та објекција, употребом универзалних константи што опредељују наводни смисао саме историје, стоји у знаку својеврсне идеологије кризе што замагљује хоризонте човекове наде. Тако Пекићев роман своја значења остварује интертекстуалним преплетима, укрштањем и умножавањем смислова чији извор није само у пишчевој машти, већ подједнако и у његовој ерудицији.

ПОЕТИКА РОМАНА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА (IV)

Петар Пијановић

1 = 13406820

4. ДОКУМЕНТ

У оквиру разматрања грађе као специфичног сачиниоца Пекићевог романа посебну пажњу треба обратити на документ под којим разумевамо различите облике писаних извора (новинске вести, писма, историјске расправе, дневници и други евокативни записи), чија је примарна функција у сведочењу о неком времену, одређеним догађајима и личностима. Овај контекст преферира и имплицитну документарност, а она се односи на случајеве када се у књижевни текст инкорпорира какав одсечак митске или историјске стварности, при чему се у његовом литерарном обликовању није користио конкретан писани извор, него се та, стварносно исходована прича, тема или мотив књижевно моделује подразумевањем суме укупних или општих знања везаних за одређени приповедни предлогак. Оба типа референцијалних односа, које раба сусрет документа и књижевности, изузетно су чести и у Пекићевом делу. Разумевање евокативног контекста, односно идентификација документа утопљеног у књижевни текст услов је да се схвати поступак којим се гради нова, жива стварност романа.

Поменуте форме документарности ниуколико нису сводљиве на опште модалитете, већ, унутар два назначена типа веза, подразумевају различите, по свему особите, видове трансформације документа у књижевну реалију. Доследно теоријско рапчлањавање и именовање предложених релација, што није превасходни циљ овога разматрања, водило би могућој типологији која би на теоријски језик превела и спецификовала различите начине укрштања документа и уметничког текста. Бројност тих могућности посебно дозвољава први од два поменута типа веза.

На њих не упућује само Пекићево дело, јер се може рећи да један од главних токова модерне српске прозе чини легитимним документаристички поступак. На то посебно упућује прозна пракса Данила Киша, односно његов *Час анатомије* у којем се промишља и теоријски слаборира корелативност документа и књижевног текста. На сличним је позицијама и уметничко искуство Мирка Ковача образложено у посланици *Европска трулеж*, као и у другим поетичким расправама. У једној од тих расправа Ковач ће, образлажући учинак *ванестетског материјала* у кратком роману *Малвина* устврдити како су инкорпорацијом тог материјала „сиромашни инсерти обогатили језичку целину, они су се претворили у фикцију, а фиктивни пасуси у стварност“.¹ Генезу тог крпљења текста закрпама стварности и документа открива следећи Ковачев запис: „Још као ученик у књижевној клупи показивао сам склоност према отпацима. У детињству сам

²³ Б. Пекић, исто, св. 10, октобар, 1987, стр. 1650

²⁴ Б. Пекић, исто, стр. 1651

¹ Мирко Ковач: *Европска трулеж*, Просвета, Београд, 1986, стр. 54.

био тавански пацов. Све што је старо, истрошено и буђаво привлачило ме је неодољивим садржајем неког прохујалог доба. Старе фотографије, уређени албуми, породични документи, писма, купусаре — све то за мене имаше чар књижевности.²

Овде није крај Ковачевог текста; но, допустимо да тему настави или, можда, понови Пекић: „Одвек ме је привлачила чар давно обрнутих пожутелих листова живота, старих новина с прашњавим мирисом таванкута историје и трагом мишјих зуба времена по ивицама. Волео сам да прелиставам породичне албуме изумрлих геноса, судска документа заборављених случајева, тајна акта политичких пречица и странпутица о којима наши претходници, премда су им она одређивала судбину, ништа нису знали, кореспонденцију великих и малих покојника, дирљиво помпезне прогласе и објаве власти које су већ давно изгубиле право и моћ да управљају. Годишњаке изчезлих година, алманахе несталих установа и друштава, каталоге фирми којих више нема на тржишту и рецепте за обичаје већ столетима замењене новим, а нарочито тзв. *шматизме*, званичне државне билансе, по којима нам је, изгледа, увек ишло боље него што се то народу чинило“ (XII, 247—8).

Оба текста, и Ковачев и Пекићев, упућују на смисао документаристичког поступка. Ковач, видели смо, њиме објашњава „унутарње обасјање“³ рукописа *Малвине*. Пекић у тексту са насловом „Црноберзијанци“ или како сам дознао да је грађански сталеж напала плесан“ иде у још темељнију теоријску елаборацију монтаже документа. У овоме смислу текст о којем је реч није значајан само по томе што образлаже везу између пишчевих личних склоности према отпаду са таванкута прохујалих времена и његовог књижевног дела, већ превасходно по валидности начина на који је та веза као предлог теоријски уопштена. Тај предлог је, дакле, само материјал уграђен у једну могућу теоријску поетику документаристичке прозе.

Но, управо због значаја, односно мере у којој образлаже Пекићеву поетику, чини се неопходним указати на исходништа овога текста. У конкретном поводу Пекић разликује „два вида истог проблема:

1 — на који се начин, по коме моделу, документ (...) инкорпорира у прозно ткиво романа;

2 — у ком се облику, изворном или измењеном, симбиоза документа и прозног ткива врши“ (XII, 255).

Први вид поставља границу између *екстерног*, *екстерно-интерног* и *интерног* модела инкорпорирања документа у роман. Екстерни тип односа подразумева случај где се грађа уноси у „роман тако да је веза са извором јасно видљива“ (XII, 255). У екстерно-интерни модел спадају случајеви где се грађа на први поглед „не препознаје као документарна и прима се као оригинална, али је веза са извором на неки начин још увек очувана“ (XII, 257), а у интерни тип односа случајеви где се „веза са извором сасвим изгубила, односно за читаоца постала невидљива“ (XII, 258).

Међутим, границе између поменутих модела нису увек сасвим јасне, а осим тога однос документа и прозног ткива „компликује се даље и на плану облика тих односа“ (XII, 258), пошто је поље међусобне интерференције факта

историје и факта уметничке имажинације „практично бесконачно“ (XII, 259). Ово значи да предложена типологија модела само збраја и именује могуће везе документа и текста, али не говори довољно о унутарњој природи тога односа. Зато се у даљој расправи истиче значај начина којим писац ставља документ у „кореспонденцију са читаоцем“ (XII, 256). Тај значај изводи се и из чињенице која показује да се документ, зависно од функције у делу, контекстуално деформише. Отуд и расправа о делотворности сваког од поменутих модела може бити од користи једино ако се примери захтевима конкретне аналитичке приступа књижевном уметничком делу. Пекићевом тексту, међутим, не мањкају ни ти аспекти, јер је реч о комплексном теоријско-интерпретативном поступку који у значајној мери афирмише пишчев увид у све фазе настајања документа-прозе.

То показује и ова расправа која аналитички промишља функцију документа у хроници „Црноберзијанци“. За тај контекст занимљива је и Пекићева аутобиографско-поетичка белешка у којој аутор истиче како нарочито новине васкрсавају „аутентичан дух минувалих времена“ (XII, 248), па је отуд разумљива напомена у којој се истиче како је у „Црноберзијанцима“ „једини извор (...) Ново време“ и „Борба“, дакле штампа“ (XII, 254). Мада постоји разлика у употреби документа када се упоређи *Златно руно* са *Црноберзијанцима*, ипак је документаристички поступак у ова два романа у одређеној мери сродан.

Посезање за документом који садржи извесну количину историје, односно историје која се оживотворава из нарочите перспективе, исходниште је таквога поступка. Тако преломљен, виђен из особито ауторског ракурса, документ губи свој дословни смисао и постаје интегрални део књижевног текста. Са том функцијом, на почетку романа рецимо, документ који се јавља у свом *екстерном* виду постаје врста прелудија или декор историјске позорнице на којој се одвија драма Пекићевог јунака. У оваквим случајевима документ „као помоћно средство за постизање специфичне атмосфере и извесне историјске димензије“ (XII, 252) користи се „искључиво изван литерарног рукописа“ (XII, 252). Други случај рачуна са поступком који документ инкорпорира „у прозну структуру“ (XII, 253).

Размотримо оба ова случаја на примерима из *Златног руна*. Први је везан за изводе из „Времена“ од 1. до 6. јануара 1941, односно изводе из „Новог времена“ од 16. маја до 22. јуна исте године. О чему је реч? Реч је о уводном, односно одјавном тексту *Златног руна* који чине оквир са јасно истакнутом моделативном функцијом у роману. Уводни, иницијални део оквира чини завесу романа која се полако диже декоришући и откривајући сцену на којој се налазе протагонисти његованске драме. Шта је логичније него у том прелудијуму чути новогодишњу посланицу вође Рајха преузету из новинског чланка „Хитлер изјављује да ће 1941. година донети коначну победу Немачкој“ („Време“, Београд, година XXI, број 6804 од 1. 1. 1941, стр. 1 и 2).

Разуме се, новински текст је непосредан извор, дакле документ који ће бити инкорпориран у *Златно руно* по правилима игре какве одређује екстерни модел. Веза је сасвим очигледна, али је изворни предлог прилагођен сврси коју одређује нови, књижевни контекст. Са том функцијом стоји у вези незнатна прејнака осталих текстова преузетих из „Времена“. Њих је могуће типолошки

² М. Ковач, исто, 53.

³ М. Ковач, исто, 53.

гласисати на: вести са ратишта, чланке политичке садржине, репортаже у славу фашистичке најезде, војна саопштења, извештаје о животу у мирнодопским условима (прослава Нове године, стање на берзи, мали огласи, судска хроника, нови прописи, комеморативне академије, поруке свештених и војних угледника, најновије спортске вести).

Богатство новинских жанрова сведочи о различитим аспектима ратне, односно поратне југословенске стварности, чијој аутентичности додатно иде у прилог чињеница да она у оквирном тексту није представљена фикционално него документарно. На ту околност упућује и писац релативно прецизном назнаком извора оквирне документ-прозе, што је могуће утврдити сравнивањем извора и фрагмената који чине необичан предговор *Златног руна*. У том смислу наводимо наслове само неких извода и њихове новинске изворе у „Времену“: „Енглески лист за борбу против комуниста“ — „Време“, XXI, 6805, 2. 1. 1941, стр. 3; „Офанзива кинеских трупа у Шансију“ — 4. 1. 1941, стр. 4; „Нови председник Швајцарске позива народ на жртве“ — 2. 1. 1941, стр. 3; „Рат у Албанији“ — 2. 1. 1941, стр. 3; „Божифна посланица Њ. Св. патриарха и Светог Архиепископског синода“ — 5. 1. 1941, стр. 5; „Београђани по обичају весело дочекали Нову годину“ — 2. 1. 1941, стр. 11; „Београдска берза на дан 1. јануара 1941. године“ — 1. 1. 1941, стр. 6; „Правилник о принудном откуп кукуруза и кукурузног брашна“ — 2. 1. 1941, стр. 6; „Божих Њ. В. краља Петра II“ — 6, 7, 8, 9. 1. 1941, стр. 2; „Порука армијског генерала Александра Стојановића југословенској омладини на почетку Нове године“ — 2. 1. 1941, стр. 7 и „Јунаци стива“ — 3. 1. 1941, стр. 10.

Основно питање које подразумева компаративан увид у изворни предлог и његову литерарну, новом контексту прилагођену варијанту, може се поставити на следећи начин: да ли је основано говорити о историчности функција практично једног текста у два особита комуникацијска окружја и шта, евентуално, чини његову специфичну разлику при незнатној деформацији контекста у који се изворник ситуира. Исти одговор потребује питање о смислу и функцији новинских текстова из „Новог времена“ којима се, као каквом завесом сатканом од суновратног времена и лажне златоручне наде, одјављује сага о Његованима.

Пошто је већ раније, поводом расправе о оквиру, размотрана улога уводног и закључног текста као моделујуће структуре, за ову прилику треба рећи само то да логику цикличне композиције родослова и романа прати и логика иницијалног и финалног наративног круга што, делујући као одзив-дозив структура, затвара време његованске приче. У тој логици, а са намером да се да одговор на питање о функцији инкорпорирања живог, документарног материјала у роман, пратимо и наводимо укрштање новинских вести за период од 16. маја до 22. јуна 1941. године и поговора шесте књиге *Златног руна*.

Дакле, у већ предложеном поступку упућујемо на везу изворника и његове књижевне рекапитулације. Зато наводимо следеће примере Пекићеве обраде новинских текстова: „Говор г. фон Рибентропа на дан објаве рата“ — „Ново време“, Београд, година I, број 1 од 16. 5. 1941, стр. 3 и 4; „После тродневне борбе немачки војни брод „Бизмарк“ потопљен је од огромно надмоћних непријатељских снага“ — 28. 5. 1941, стр. 1; „Састанак вође Рајха и Дучеа на Бренеру“ — 3. 6. 1941, стр. 1; „Успеси немачке

војске у овој години“ — 13. 6. 1941, стр. 1, 3 и 4; „Нова Србија“ — 16. 5. 1941, стр. 1; „Место у ширину, у дубину“ — 18. 5. 1941, стр. 1; „Два рата“ — 24. 5. 1941, стр. 1; „Авала“. Премијера „Јача од љубави“ — 20. 5. 1941, стр. 7; „Евакуисање Срба и Јевреја из северног дела Загреба“ — 17. 5. 1941, стр. 5; „Прва послератна утакмица „Југо-славија“ — БСК. Црвени су победили јуче своје вечите ривале са 4:3“ — 19. 5. 1941, стр. 6; „Становништву Београда“ — 23. 5. 1941, стр. 1 (поновљено и у наредних неколико бројева), „Живе ли на месецу препотопне животиње“ — 20. 5. 1941, стр. 6; „Уредбе о слушању страних радио-емисија, о Јеврејима, Циганима...“ — 3. 6. 1941, стр. 2; „Немачко-руски рат почео је јуче. Италија, Румунија и Финска на страни Рајха. Улога Совјета у београдском пучу. Проглас вође Рајха немачком народу“ — 23. 6. 1941, стр. 1—4.

Напоредан увид у односе који постоје између документарног новинског предлога и његове литерарне варијанте у *Златном руни* упућује на различитост функција ових текстова. Новински чланак обично подразумева комуникацију са читаоцем која се углавном задовољава тачним и благовременим извештајем о догађајима и личностима. Но, такав захтев често уводи новинског извештача у замке једностране, површне и непотпуне, једном речју — неадекватне информације. Ту манкавост често додатно стимулишу и захтеви дневне политике у чијој је власти и дневна новинска вест. У таквом најамном односу извештавање кривотвори слику, ствара код читалаца погрешну представу о каквом догађају, што значи да фалсификује историју и сам живот.

На ту врсту фалсификата упућују изводи из „Времена“ и „Новог времена“ које Пекић користи за оквирни текст прве и шесте књиге *Златног руна*. При томе, сам избор текстова, фрагменти који се преносе и нарочито поредак, односно контекст у који су изводи стављени, код читалаца романа формирају сасвим нову, не више „објективну“ новинску представу, већ прилично суморну и гротескну слику ратне 1941. године. Несклад између стварног и писаног, спаривање неспојивих елемената предратне-ратне-„поратне“ стварности што служи као подлога за гротеску, може се, рецимо, уочити и у једном „програмском“ тексту штампаном у првом броју тек покренутог „Новог времена“. Непотписани аутор мисију новопокренутог листа овако одређује: „Свест о корисности, у истини нужности, да српска јавност у садашњим приликама добије свој лист који ће јој верно тумачити све потребе нове стварности и уједно бити одани тумач њених потреба у тој стварности, била је одлучујућа по покретање листа и биће одлучујућа и у његовом вођењу“ (16. 5. 1941, стр. 2).

Пекић не наводи овај текст у својим изводима али управо овакав програмски смер „Новог времена“ који најављује да ће лист *верно* тумачити историју и стварност, судара се са самом истином која се назире између специфичне Пекићеве обраде истог новинског материјала. Нови контекст деформише примарни и дословни смисао тог материјала обогатујући га гротескно-иронијским конотацијама и тако привидну документарност преводи у нови естетички квалитет.

Имајући у виду ту врсту Пекићеве монтаже која се отелотворује у новој и другачијој истини романа, односно у посредовању гротескне слике времена што опомиње Симеона Газду да се примакао крај његове аргонаутике, неће бити нимало случајно што Пекић прву књигу *Злат-*

ног руна отвара новогодишњом посланицом воће Рајка, а шесту затвара Хитлеровим прогласом немачком народу пошто је почео немачко-руски рат. Ове две тачке имају пресудан значај и на мапи његованске пловидбе по невремену историје, јер затварају њена уска врата што ће значити крај једног породичног циклуса и превођење Симеона Газде у форму коња, односно његов прелазак из историјске Градичине у митску Аркадију. Дакле, и то је имплицитна функција извода из „Времена“ и „Новог времена“. Овоме треба прибродити и чињеницу да Пекић кривотворењем ауторства појединих уводника у поменутих листовима, укрштајући документарност новинског текста и списатељску имажинацију писца, једног јунака из *Златног руна* означава аутором неких чланака који су нашли места и у „Изводима“.

Фингирани аутор је Максимилијан Његован, а уводници су „Место у ширину, у дубину“ и „Два рата“, објављени у „Новом времену“. Први уводник у листу је непотписан, а други потписује не Максимилијан Његован, како код Пекића стоји, него др Лазар Прокић. Но, кривотворство није без приповедачког ефекта. Увођење Максимилијана Његована из неограничених простора списатељске имажинације у *стварне* новине и његово касније појављивање у роману, обезбеђује *Златноме руну* наглашен привид аутентичности. На тај начин књижевни лик постаје беоцуг у којем су укрштена два различита света — свет стварности и свет романа. Документ је тако померен из свог стварног лежишта и утапа се у просторима књижевне реалности. Али, ово је само једна форма претворбе, трансмисије нефикционалног садржаја у уметнички.

На неке друге, везане за оквир романа, упућује и сам писац, истичући како документ у таквим случајевима служи као „историјски импулс за књижевни текст“ (XII, 255). Случај који разматрамо показује одређене сродности са примером инкорпорирања који експлицира Пекић покушавајући да објасни смисао навођења чланка-прогласа са насловом „Становништву Београда“ који је објављен 24. маја 1941. у „Новом времену“. Пример је из *Црноберзијанаца*, али је занимљив за предложени контекст утолико што је нашао места и у *поговору Златнога руна*. У *Црноберзијанцима* тај чланак-документ отвориће један одломак, па му је функција у вези са потребом да се „већ првим пасусом одреди *тонски кључ*“ (XII, 261). У *Златном руни* контекст одређује да исти документ буде један од *тонских кључева* који, сви заједно, хватају везу са историјом и стварношћу, чинећи прелудијум који најављује његованску драму, а она ће бити окончана у супротном финалу шестог тома романа.

Међутим, пре коначног смака његованске цивилизације темељене на поседу, у тој истој, шестој књизи, велико, треће око његованске аргонаутике по невремену овога света, угледаће и упризорити догађаје из орписке историје скраја тринаестог века. Реч је о години у којој се обавља дипломатска мисија која ће претходити свадбеним свечаностима поводом женидбе краља Милутина са Симонидом. О том догађају извештава поверљивим писмом, уствари посланицом Симеон Нагос Адријанопољски Великог логотета Ромејског царства Никифора Химноса (ЗР VI, 240—270).

Ово писмо, којим отпочиње Парница пета, има значај не само зато што омогућава да се предочи занимљива улога једног од Симеона на српском двору крајем тринаестог века, већ превасходно по томе што допушта сагле-

давање функције документа унутар текста романа и то инкорпорираног у текст по моделу којег Пекић означава *екстерно-интерним*. Подсећамо да је овде реч о прелазном типу односа између документа и рукописа: документ је „тек отпочео да тоне у ткиво романа, али је — за познаваоца материје нарочито — још увек видљив“ (XII, 257). Тај моменат видљивости управо дозвољава да се поменуто писмо Симеона Нагоса доведе и у везу са списом Теодора Метохита са насловом „Посланица о дипломатском путу у Србији поводом женидбе краља Милутина са Симонидом године 1298“. У каквој су заправо вези ова два документа?

Да би се та вишеструка веза могла сагледати потребне су неколике претходне напомене, пре свега о аутору и његовој „Посланици“. Теодор Метохит, једна од најученијих византијских личности свога времена, наћи ће се крајем тринаестог века у Србији, пошто му је цар Андроник поверио да води преговоре око удаје Андроникове кћери за краља Милутина. Извештај са тог пута, односно дипломатско писмо упутиће Метохит „тадашњем државном канцелару Никифору Хумну“⁴ којег ће, после Никифорове смрти, на високом државном положају заменити сам Метохит. За нашу расправу значајне су три ствари: (1) да је Метохит аутор поменутог извештаја, (2) да је његова „Посланица“ један од извора Нагосовог писма Химносу и (3) да се у „кривотвореном“ Химносовом писму помиње Метохит, односно да се преко писма успоставља занимљива, другачија од историји познате, релација између њега и његовог претходника на положају државног канцелара. Разуме се, сви ови односи посматрају се са становишта функције коју имају у обликовању *документ-прозе*.

Кренимо од Нагосовог писма Химносу. Поверљиво обавештавајући свог заштитника о стању у Србији под Милутином и о свадбеним свечаностима у којима значајну улогу игра и Кир-Теодор Метохит, Симеон Адријанопољски приказује царског изасланика прилично неповољно, односно на начин који би код Химноса могао изазвати презир или, бар, неповерење према Метохиту. Јер, ако је веровати аутору извешћа, његова расејаност могла би да буде у вези са Метохитовим плановима „како да те на Твом високом положају замени“ (XII, 252). У другој прилици, након што се пантомимом нарутао домаћину и за алегорију био бурно и са одобравањем поздрављен од гледалишта, Нагос неће пропустити да на Метохитовом лицу прочита завист и да, наизглед нехајно, дода како се овај једном „онако ружно о нашем Преузвишеном Цару Андронику изражавао“ (XII, 266). Нескривених, а неповољних алузија на Метохита има још у писму; но, у овој прилици за нас је од значаја податак да о својој тајној мисији, дакле као учесник у преговорима и свадбеним свечаностима, Симеон Адријанопољски пише и шаље Химносу извештај користећи добре услуге кнеза Дукатиса.

Исте услуге има у виду и Метохит када у својој посланици доживотног канцелару Никифору Хумну пише: „Но зашто да ти ово све причам и говор да растежем, кад си све ово у појединостима морао чути од Дукатиса, који је раније отпутовао одавде к вама?“⁵ Личност кнеза Ду-

⁴ Теодора Метохита: *Посланица о дипломатском путу у Србији поводом женидбе краља Милутина са Симонидом године 1298*, Нови Сад, 1902, стр. 33.

⁵ Т. Метохит, исто, 21.

катиса са истом мисијом у оба извештаја повезује Метохитову изворну (документарну) и Нагосову, привидно аутентичну (књижевну) посланицу. Разуме се, сродност извора и његове књижевне трансмисије не може се доказивати једино функцијом поменути личности. Сродност или однос документа и његове књижевне надградње треба доказивати другим типовима веза.

У тој намери напореда приказујемо неколико фрагмената из двеју посланица који упућују на формалну сродност Метохитовог и Пекићевог текста:

Метохит — „Није тако, драги мој, одговоримо; такав обичај код нас не постоји; царска милост и дарожљивост довољна је како свакоме тако и свима страним изасланицима...“;⁶

Пекић — „Благо га известих да код Ромеја такав обичај не влада, него се о великодостојницима стара Царска милост...“ (ЗР, VI, 234);

Метохит — „Но тек што сам ушао у манастир, кад ал' од седа се зачу нека дрека“;⁷

Пекић — „Нисам се честито ни распојасао — а умотан бејаш колико ми је шкртост Твог ризничара допустила — кад се из манастирске дворнице зачу дрека...“ (ЗР, VI, 243);

Метохит — „Он је наике одредио, да му се донесу чак и неке излишне ствари, па је чак тражио и тичје млеко“;⁸

Пекић — „Он је, наике, између свега што калуђери немају, искао да послужен буде дитичјим млеком“ (ЗР, VI, 244);

Метохит — „Он је дотле изгледао равнодушан према зимском времену, изгледао је као да је навикнут да га поднесе и да се ослања на своју телесну снагу, која га ставља у стање да поднесе сваку сметњу и невољу. Тако се он није много бринуо о себи и о своме телу: за главу се није никако старао, јер је носио само малу капу, према њихову обичају“;⁹

Пекић — „Изгледало је да му чудесна телесна снага допустила да с лакоћом подноси свако невреме. За тело ни најмање није хајао. Не само што је лако, за пролеће одевен био, већ је према њиховом обичају на глави носио плитку капу...“ (ЗР, VI, 244);

Метохит — „Дуго је време, несретник, стајао под небом, лако одевен и гологлав, као статуа кишом бијен и снегом покривен, као земља снегом покривена“ што Омир каже“;¹⁰

Пекић — „Капицу је као од беде подносио (...), а чим би сјахао, скидао би је остајући на кијамету гологлав, налик статуи кишом бијеној, Омир како пева, као земља снегом покривена“ (ЗР, VI, 244);

Метохит — „И сам краљ беше веома лепо украшен накитима. Око себе имао је више накита од скупоценог камена и бисера, колико је год могло да стане и сав је треперио у злату“;¹¹

⁶ Т. Метохит, исто, 5.

⁷ Т. Метохит, исто, 5.

⁸ Т. Метохит, исто, 6.

⁹ Т. Метохит, исто, 8.

¹⁰ Т. Метохит, исто, 8/9.

¹¹ Т. Метохит, исто, 18.

Пекић — „Е па, Милутин је Херакло, само није го и лављом кожом заогрнут, већ, са жалосну морам известити, оденут у најплеменитије свите што сам их икада видео, уколико сам их уопште иза злата и драгуља могао разабрати“ (ЗР, VI, 248).

Напоредан увид у наведене примере упућује на очигледну сродност Метохитовог и Пекићевог текста. Међутим, раније изречена напомена у којој је истакнуто да је та сличност формална, обавезује да се типови веза покушају целовитије сагледати. Такав приступ нужно упућује на закључак како би било погрешно на основу формалне сродности тврдити да Пекићев текст дословно иде трагом Метохитове „Посланице“. Тачнија би била тврдња да је Метохитов текст само извор, односно предложак којег Пекић прерађује на начин примерен захтевима једног особитог контекста и начина књижевног обликовања српске прошлости.

За разлику од Метохита који дипломатски уздржано и реториком какву подразумева природа посланице извештава о фазама женидбених преговора те узгред и углавном са поштовањем приповеда о људима са српског двора, а нарочито краљу Милутину, дотле Пекић, односно његов Симеон Нагос Адријанопољски, ту исту мисију и њене протагонисте ставља у раван комедије која ће по још неафирмисаног протамајстора пантомиме имати трагичне последице. Једном речју, његово извешће је функционализовано и подређено ефекту који треба да произведе, а тај ефекат стоји у вези са мимичаревом жељом да задобије наклоност угледног државника и тако оствари нужне услове за задовољење своје уметничке таштине.

У том смислу, и по садржају а и по тону, Пекићев текст, којем се, да поменемо, не наводи извор, стоји у извесном спору са Метохитовом „Посланицом“. Управо је та специфична различитост односа између изворника и његове књижевне трансмисије, односно немогућност да се та различитост каталогизује његовим свођењем на строго одређене и диференциране моделе, разлог за тврдњу да истицање екстерно-интерног типа односа документа и рукописа приликом упоредбе Метохитове „Посланице“ и Пекићевог писма, не значи да, рецимо, у том контексту треба искључити расправу о интерном моделу. Томе у теоријској равни иде на руку Пекићев став да границе „између поменутих типова нису, разуме се, увек јасно извучене“ (ХП, 258) и да постоје случајеви „кад се током пасуса мешају њихове варијанте“ (ХП, 258). Толико о теорији, а за прозну праксу која ће потврдити поменуто наводе такође се побринуо Пекић пишући, за љубав Симеона Нагоса Адријанопољског, писмо великом логотету Ромејског царства. При томе се, наравно, не искључује питање: у којој је мери то писмо мимичарев знак и његов духовни отисак, а колико његову претпостављену аутентичност доводи у питање Пекићев ауторски тропос, колико је, дакле, писац одмогао убедљивости глумчевог рукописа.

Но, вратимо се напомени у којој је истакнуто да се Нагосовим писмом успоставља занимљива, другачија од историји познате, релација између Метохита и Химноса. Ово кривотворење историјског факта, дакле непоузданост књижевног текста спрам чињеница историје, додатно упозорава на обазривост када се настоји историјску личност

изједначити са њеном књижевном пројекцијом. Ту дистинкцију уочава теорија књижевности када терминолошки и суштински разликује лик од личности. Лик, разуме се, може имати свој стварносни предлогачак у личности из историје, при чему је књижевно обликовање лика у извесној мери независно од његових стварносних претпоставки.

Књижевни лик превасходно је самерљив унутарњим релацијама књижевне, а не изванкњижевне збиље. Једино таква теоријска позиција може наћи оправдање за Пекићев поступак којим се у писму Симеона Адријанопољског кривотвори историјска личност Теодора Метохита. Приказујући ученог Ромеја и Андронику оданог дипломате као цара и, још је важније, Химносовог, притајеног противника, Симеон описује Метохита на начин који тај опис чини психолошки уверљивим утолико што искривљена Метохитова слика погодује Симеоновој намери да, откривајући непознату и наводно негативну страну Метохитове личности, задобије наклоност великог логотета.

Према томе, за овај контекст кривотворење историјског Метохита је разумљиво и књижевно оправдано, без обзира на чињеницу да постоји значајна разлика између стварносног предлога, значи историјске личности, и његове књижевне трансформације у форми књижевног лика Теодора Метохита. Док личност налази своје параметре у историји и животу дотле лик „припада одређеној књижевној збиљи која има своје онтолошке, социолошке и психолошке релације“.¹² Модел: личност-лик може бити илустративан и за неке шире аналогije на плану односа стварносне и књижевне структуре. Разумевање те аналогije могуће је довести у везу са логиком низа који, пратећи фазе преобликовања животне приче у текст, чине историјски, мемоарски и књижевни дискурс.

Сва три дискурса могу документовати збиљску реалност, али су им форме документовања неједнаке. Књижевни дискурс, без обзира на самосвојност и релативну независност од структуре саме стварности, „дужно изазива асоцијације, намеће поредбе изванкњижевне збиље“.¹³ Једном речи, овај дискурс на особит начин, дакле унутар-текстовним реалијама, документује чињенице живота и историје. Количина и квалитет асоцијација које из текста иду ка историји, могу утицати на стварање предоубе о њеним протагонистима, као и о току и смислу саме историје. Пекићев роман обилује тим асоцијацијама које имају извориште у онеобиченим тачкама гледишта из којих се историја мотри и мисли. Поступак онеобичавања историјског предлога чини да се *изнутра* види унутарњи, празан ход историје, и да се у иронијској перспективи забележи примисао да би то кретање у месту могло значити искорак из празног времена историје. У тој намери, документ је само доказни материјал који чини посебно делотворним иронију повесне збиље.

¹² Гајо Пелеш: „Лик и личност: или о односу књижевне и изванкњижевне збиље“, у: „Модерна теорија романа“, Нолит, Београд, 1979, стр. 348.

¹³ Г. Пелеш, исто, 350.

Петар Пијановић

5. ВРЕМЕ—ПРОСТОР

Хајдмо сад у простор и време Пекићевог романа. Смисао таквога пројекта треба потражити понајпре у чињеници да време-простор опредељује исходниште потраге Пекићевих јунака за златним руном живота, а, с друге стране, време-простор је конституент уметничке структуре, дакле сачињилац приповедне збиље или *морфолошки означитељ* у којем је уписан траг аргонаутике. Пекићев роман притом најчешће фиксира драматичну тачку тога пута: она је обично постављена у ону перспективу из које се види пређени пут и залудност мукотрпног човековог прегнућа.

Једном речју — то су оне ситуације у којима је мислени субјект историје забасао на слепе путеве слутње да је излаз могуће пронаћи. Но, сазнање је у том тренутку управљено на другу страну наде, јер је човек степњен временом, а простор, како би рекао Башлар, постаје његово „страшно споља-изнутра“.¹ Време је ту судија и извршитељ, а простор сцена на којој се нада преображава у стрепњу, а стрепња постаје најава да се улази у последњи круг, у мртви угао аргонаутике, смисла и живота. У таквом координативном систему трајања, време и простор јесу метафизичке константе у неумитној завери против човека. Пекић, рекосмо, бележи финале те дуговеке завере, односно тренутак у којем се погледом уназад врши реконструкција и објављује своја истина о мисији. Управо стога што Пекићева прозна остварења фиксирају исходништу тачку егзистенције у којој се измиче простор и осипа време трагичног субјекта историје, постаје логично што су ти романи — имајући у виду њихову тачку гледишта на време-просторном плану рекапитулације, а по својој садржајној суштини исповеди („Ходочашће“, „Успоне и сноврат“, „Одбрана и последњи дани“, „Златно руно“, па и „Вампир“).

Оваквим постављањем проблема иницирана је расправа о видовима времена у роману која није од значаја само за терминолошка разграничења, већ и за потпуније разумевање односа између тзв. објективног или повесног времена, које омеђује живот какве личности, и унутарњег времена романа које повесну збиљу трансформише у књижевну. Разлоге за укрштање тих двеју координата налазимо у чињеници да личности (јунаци) „стварају“ догађаје а „догађаји стварају вријеме“² односно — „како се мотиви везују уз догађаје, а завршетак уз престанак догађања, структура приче открива се заправо као структура испуњеног времена“.³

¹ Гастон Башлар: *Поетика простора*, „Култура“, Београд, 1969, стр. 272.

² М. Солар, исто, 110.

³ Исто.

Да би се целовитије разумела перспектива времена у роману, односно функционални склад времена и простора, чине се нужним одређена разграничења унутар ових сачинилаца књижевне структуре. У том смислу нужно је разликовати следеће видове времена:

- (1) Објективно (хронолошко, историјско) време;
- (2) Метавреме (безвремено време мита или митовреме, будуће време);
- (3) Унутарње (психолошко, субјективно) време романа које може подразумевати време радње (фабуле), а оно је књижевна трансмисија секвенци повесног времена и приповедно време које сегментира и композиционо конституише време наративних деоница сходно захтевима сјајне линије у роману.

Ови се видови времена налазе у међусобном преплету што је од утицаја на формирање унутартекстовних особености књижевног дела. Управо, те особености чине диференцијалну разлику једног у односу на друго дело, а та је различитост особини, знак, рукописни тропос свакога писца. Ово заправо значи да различите форме интерпретације објективног, односно метавремена (1 и 2) нужно претпостављају његову редукцију и преобразбу (3), што опредељује пишчев стваралачки поступак.

Време романа ретко може да прати хронолошку сукцесију објективног времена, а посебно је то случај са модерним романом који настоји да у једној жижи, егзистенцијалној тачки прелама искуство појединца, народа или, чак, цивилизације. Та тачка обично је пројектована у сада-време, дакле у тренутак из којег потиче ток свести, како би приповедач у ретроспекцији учинио *сада*-делатним секвенце прошлог. У таквој концепцији времена романа једносмерна линеарност добија замену у згушњавању или обртању времена. То омогућава да се селекцијом животних чворишта обликује драматична и напрегнута структура у којој време не тече монотono, из дана у дан, већ, услед наглашеног згушњавања, експлодира. Тај тренутак пренабијеног, „тесног“ времена у Пекићевим романима обично се поклапа са суженим егзистенцијалним простором јунака што је логичан предтекст тренутку у којем он губи упоришта у животу.

Композиција романа која прати логику поменутих видова времена, у ствари њихову конкретизацију у делу, размешта и контекстуално ситуира, једном речи — обликује периоде јунакове стварности. Зато и вертикала рукописа у коју је уписано објективно време има иконичко обележје, што се посредно може схватити и као тврдња да у оваквим случајевима форма производи значења. На овај начин успоставља се и корелативан однос времена према простору у Пекићевом роману. Тај однос којег карактерише међусобно функционалан склад, показује да је Пекићев јунак у тренутку када пише своју исповед насукан на пустом острву живота, дакле острвљен и усамљен. Таква његова позиција проистиче из дијалектике времена која уводи простор у заверу против човека. Простор је издвојено острво трајања што истискује из историје њеног творца. То острво или замак као последње гнездо на путу у непојамне време-просторе судбински је знак острвљене егзистенције. Последња постаја може се учинити као прибежиште, али се показује да је то станица на којој путник сабира утиске са дуга животног пута, да би закључио како није вредело ни путовати јер се стиже у ону тачку из које се кренуло. Оно између је таштина —

како рече Икар Губелкијан који у свом гнезду, кориту од гипса, очекује долазак Непознатог.

Своја наводна прибежишта наћи ће у својим гнездима и друти Пекићеве јунаци: Андрија Гавриловић у затвору, Арсеније Његован у кући-замку на Косанчићевом венцу, Симеон Газда у запаљеном његованском дворцу са којим догорева и Газдино историјско време, заточ(е)ници *прогреса*, дакле јунаци „Беснила“, на аеродрому Хитроу, а људи из „1999“ у очекивању да их апокалипса избаци из атомског гнезда, где би друго него на — земљи. Овај распон микро-макропростора, од писаног корита до земаљског шара, показује да је човек у сталној потрази за својим збиљско-метафизичким гнездом. Размишљајући на ту тему Виктор Иго ће, поводом свог Квазимода, закључити како је његовом јунаку катедрала узастопце била „јаје, гнездо, кућа, отаџбина, свемир“.⁴ Он је за катедралу „био на неки начин везан као корњача за свој оклоп. Рапава катедрала била је његова љуштура“.⁵ Гнездо-оклоп у који се увлаче Пекићеве јунаци оклоп је и од простора и од времена. Тај оклоп није само од твари, корито од гипса, на пример, већ он, у Христовом случају рећимо, може бити метавреме, односно Јуда-Писмо из којег се у „Времену чуда“ не-субена жртва-спаситељ привремено изабавља неизвршењем божје воље и подметањем случајника.

У једном ширем контексту прибежиште неких Пекићевих јунака, какав је случај са већ поменутиим колективним појединцем Симеоном Газдом, јесте историја, а то у још дословнијем смислу упућује на функционалан склад и могуће јединство простора и времена. Историја као време овде је заправо простор. Тумачење тих сачинилаца романа у „Златном руну“ показује како се структура Симеоновог времена реперкутује у вертикали његованског родослова као и у обликовању композиционе структуре „Златног руна“. Логика те структуре да се уочити разма-трањем значења амблематике породичног имено-родослова: НОЕМИС — СИМЕОН. Притом треба подсетити на две околности: (1) према концепцији времена овог романа историја је мит у огледалу; (2) време свој имплицитан иконички знак налази у композиционом обликовању његованске саге, а њен изокренути време-простор циклично је централизован. Симеон је вертикална оса родослова ситуираног у историји. Међутим, седма књига „Златног руна“ дефинитивно открива да је тај амблем само одраз породичног праимена које исходи из мита и има облик Ноемис. Историјско схватање времена тражило би од аутора да седму књигу, односно њен први део у којем се приповеда о митском претку стави на почетак седмотоминог романа. Овако изгледа да је темељна подлога која је укопана у земљу (мит) заправо кров књижевне грађевине. Но, седма књига садржи и темељ (салдо: 1 — 12) и кров (салдо 12) и тек њено читање у ретровизији омогућује конституисање тријадног циклуса са изходштима: НОЕМИС ва: НОЕМИС — СИМЕОН. При том треба подсетити на две којем Ноемис (мит) раба-одсликава Симеона (историја), а Симеон се кроз ватру изнова преображава у Ноемиса (мит). Зато седма књига „Златног руна“ јесте *уводни филале* романа, односно пред-будућа књига његованског родослова.

Из овога се види да је схватање времена имало непосредног удела у конципирању композиције романа. На то

⁴ Г. Башлар, исто, 128.

⁵ Г. Башлар, исто, 129.

упућује и једна аутопоетичка напомена: „(Да је роман, као што је могао, да сам се одрекао неисторијског схватања времена, VII књигом почео, уместо што се завршио, она би била садржај стављен на почетку, сумаријум из кога би се као нацрт видело све шта ће се у другом облику кроз шест наредних књига прочитати.) Тек са подизањем мита из уметничко-историјске сфере у мисаоно-онтолошку, схватањем митова као „прастварности“ генетичког кода историје, VII књига постала је неопходна и битна. Описујући оно што се у њој догађа, она не објашњава како се догодило оно што смо у осталих шест видели (или што ће се тек догодити, како се хоће), него показује зашто се догодило баш тако како се догодило...“⁶ Ово је утолико јасније кад се зна да је „кључ времена — у миту“⁷ и да све цикличне теорије цивилизације „подразумевају вечитост мита као стално присутне и неизменљиве праструктуре историје...“⁸ То једновремено-безвременно понављање у простору мита, односно кружење по хоризонту оног што се већ догодило и што се у узастопном обнављању наслана на своју архетипску матрицу, познаје унеколико и еп: „Еп’не познаје будућност као оно што је нужно неизвесно и постоји, сада само у могућности него му је будућност као циљ већ унапријед позната јер се на неки начин, редовно преко митског догађаја који се обрађује већ одиграла у прошлости, прошлости која је вјечна митска садашњост а не историја“.⁹

Први навод је Пекићев аутопоетички коментар, а други Соларова теоријска експликација. Обе тврдње, једна на подлози прозног, а друга на основи књижевнотеоријског искуства, упућују заправо на исти закључак: вјечна садашњост одредница је митске свести и митског времена. Како је мит праслика историје, то је и логично што ће митска Ноемисова аргонаутика бити узор-модел његованске пловидбе по невремени историје. Циклуси његованског рода и његованске повести управо упућују на закључак да је све једна пловидба и да је крманош породичне лађе уствари један човек или ти колективни појединац Симеон. Али, та пловидба, бар у Газдином случају, исходи задобијањем златног руна вечности које ће бити освојено чином Газдине метаморфозе у црног коња.

Оваквим поимањем темпоралности релативизује се и линеарност историјског времена у *Златном руно*. Тој релативизацији погодују и формално-композиционе одлике романа, односно његова тачка гледишта на временском плану која у истовремености збира различите одсечке времена. И управо у таквом схватању времена што омогућује да се све види *одједном*, у тој једновремености која експлодира у ништа/све, Газда доживљава тренутак вечности, односно вечност тренутка. У тој жижи тој тачки постојања пројектовани су и измешани митски корени и родословно стабло које се развијало у историји да би свој плод пребацило с оне стране времена.

Таква концепција кружења егзистенцијалних појавности чини благородним Газдин предсмртни тренутак. То

⁶ Борислав Пекић: „У трагању за Елеусијом или праћење Арга“, *„Књижевност“*, Београд, год. XLII, књ. LXXXIV, св. 3—4, март-април 1987, стр. 457.

⁷ Б. Пекић, исто, 454.

⁸ Б. Пекић, исто, 458.

⁹ Миливој Солар: „Питање времена у модерном роману“, *„Разлог“*, Загреб, год. VI — Нова серија — бр. 2, 3 и 4, стр. 159.

није тренутак стрепње или смирености у резигнацији и сазнању да је све таштина, што ће на самом крају живота осетити Губелкијан, Андрија Гавриловић, Арсеније Његован, па и Конрад Рутковски или неки други Пекићев јунаци, већ је то предсмртна утвара која уводи Газаду у метавреме заправо га уводи у време-простор наде. Прихватимо ли Пекићев концепт времена у *Златном руно*, односно кружну путању у еволуцији Његована или ти кружну цикличност, дакле ако се разликује: (1) протомит (не/време) — Црни коњ (Арнон) — Аркадија од (2) мита (свевремена) — Ноемиса — Аргонатутике и (3) историје (времена) — Симеона, онда то значи да је пламеном метаморфозом Газада безнадну земаљску пловидбу заменио аркадијско-безвременним бивством. У таквој концепцији његованске генеалогije историја је само епизода, а *Златно руно* роман који проблем времена третира другачије од класичног историјског романа. Због истих разлога *Златно руно* је *наопако* испричана прича о Србији и Србима. Исто је и са сагом о Цинцарима, па зато онај ко би хтео да прочита на ноге постављену повест о овом етносу нека прочита књигу *О Цинцарима* Душана Ј. Поповића (Београд, 1937.).

Објективно време је у Пекићевом роману дакле деструктурирано: то није одлика само *Златног руна*, већ и осталих дела овога писца. За разлику од класичне наративности, која се обликује постепеним низањем приповедних секвенци, модерно приповедање сукцесију своди на симултаност. У подлози тако схваћене темпоралности може да буде објективно, хронолошко време, али се та његова постепеност разара згушњавањем у свести јунака, односно активирањем оних секвенци које траже збиљски и приповедни контекст. У том смислу је Газада Симеон *господар сећања* у којем се репродукује историја рода и уједно *господар приче* која то сећање преводи у уметничку реалност. Он оживљава и репродукује времена у полима своје евокативне свести. Газдиним обнављањем, подмлађивањем времена материјализује се само једна од три перспективе које активирају делатни време-простор сећања. У њему је тренутак све време, а микропростор је цео космос. Дакле, осим перспективе наративног субјекта (Газдини монолози и унутарњи дијалози) треба разликовати време-просторну перспективу драмских деонича, односно гласова Његован-Турјашких и перспективу свезнајућег приповедача.

Реч је о три концентрична време-просторна круга романа који подражавају цикличност историје (времена). Другим речима: објективно време, неисторијски схваћено, налази свој формални знак у унутарњем времену *Златног руна*. Ова глобална назнака перспектива не искључује, да боме, бројност становишта, дакле издвојених микрореализација које космификују позицију појединачних субјеката историје и мита. Удруживањем тих тачака у вертикали родослова формира се синтетички производ геноса са ликом Симеона Газде. Хранилиште је његове мозаичне повеснице митологија, историја и фантазија. Свака понаособ извор је наративног повесма које господар памћења и приче или ти медији приповедач утврђује у бајколично предивно његованске саге. А та сага говори разлисталим језиком мношине заупокојених и живих гласова рода што стижу из актуелне историјске садашњице, али и са оне стране времена.

Газдин предсмртни монолози јесте једна врста предсказања и објаве нове форме не-постојања као и утварно

стање душе која проговара пламеним језиком новог живота. То убијање времена, историје и цивилизације у распаду, које је обојено експресивно-симболичким пожаром што гута челника последње његованске вечере, обнавља наду да вечно враћање, односно унутарња дијалектика времена одводи Његоване прамајки Аркадији. И оно што посебно задивљује у сценарију последње вечере јесте чињеница да је у свега неколико часова ситуирано време од памтивека до будуће прошлости, односно да је бесконачни пут аргонаутике упризорио у делатном простору Газдине предсмртне свести, да би последњи чин његованске драме био нужно одигран на породичној сцени Бадње вечери 1941. године. Кулминативна тачка драме јесте разоран пожар у којем прска његовански чир, дакле тренутак у којем експлодира време-простор Газдиног тумарања по бесциљним путевима историје.

У свему томе, а то није одлика само *Златног руна* већ и осталих Пекићевих романа, аутор настоји да *осадавши* празну вечност разбијеног свемира, односно његових појединачних микрокосмоса. Пекић притом настоји да од крхотина декомпонованог време-простора, њиховом монтажом, створи нови свет — свет романа. Тај демијуршки пројекат увек исходи из Ја-реалитета који се овде исказује у форми наративног субјекта. Али, то прво лице, дакле једно лице, најчешће чини да процес грађења света (романа) делује једнолично. На то упозорава и Пекић тврђом да књиге „писане из првог лица делују увек помало монотонно, уколико се писац — као што се махом и ради — не постара да из ње најури сваку мисао која се непосредно не тиче актуелне радње“ (XII, 42). Разуме се, није реч о увек и дословно актуелној радњи, него и о радњи која, пренета из неког другог времена, може у рукопису, у књижевној збиљи да се осадавши. Тиме се пориче временитост објективног времена и гради ново, субјективно време романа.

Технологизација коју тај процес подразумева може се и другачије изразити. Та друга поетичка формула показује да Пекићево дело познаје мноштво тачака гледишта на време-просторном плану. Оне су, у *истовременој сукцесији*, сабране у једној централној тачки гледишта која у себи удружује синхрону и ретроспективну наративу. Из те централне тачке дозива се, у њој се упризорава и сажима расути простор чија је четврта димензија време. Једном речју: „спољњи“, објективни време-простор налази своју унутарњу слику у хронотопу романа. Такву функцију хронотопа има у виду теорија књижевности када га дефинише као „суштинску узајамност временских и просторних односа уметнички остварених у књижевности“.¹⁰

Ако се покушају уз помоћ ове дефиниције теоријски именовати поменути технолошки процеси преснимавања време-простора који је само предложак и пре писања извантекстовна реалност, онда је то могуће тврђом да та реалност у Пекићевом роману налази свој референцијални, књижевноморфолошки отисак. Али то је већ нови лик хронотопа који је уписан у реалност текста правилма игре другачијим од оних што опредељују логику и квалитет постојања објективног времена и простора. Но, аналогично се свакако подразумева и може сагледати на примеру *Златног руна*. Објективни време-простор у који је ситуирана његованска сага димензиониран је релацијама

¹⁰ Михаил М. Бахтин: „Литературно-критические статьи“, „Художественная литература“, Москва, 1968, стр. 121.

што показују његов изузетан обим. Том обиму наизглед је корелативан хронотоп у роману.

Другачије би се могло рећи: кружни годови дутовитог његованског родослова, по правилима игре каква подразумева књижевно обликовање, налази свој аналогон у морфолошким годовима *Златног руна*. Међутим, чини се да је реконструкција генеалогског стабла могла да се изведе и то, вероватно, не на штету унутарњег квалитета нове слике, да је у композиционој структури романа изостао понеки морфолошки год. Дакле, и без једног броја наративних пршљенова, односно прича (епизода) о понеком челнику рода, што значи редукцијом приповедног материјала и згушњавањем времена, централна фабула (кичма родослова) не би знатније изгубила на садржајности и цикличном континуитету у праћењу аргонаутике, а заузврат би била памтљивија и ефектнија. А знамо да не пропада оно што се памти. Доказе о томе управо дају Пекићеве романи.