

*Као дан јучерашњи кад мене
и као стража ноћна*

Да је посао критичарев по много чему незахвалан у то, нажалост, не би требало никога посебно уверавати. Прете-жан број појмова и термина којима књижевни критичари и теоретичари прибегавају, изабран је, ако се тако може рећи, за невољу, тј. у недостатку неких других, предмету књижевне анализе примеренијих појмова и термина.

Писац ових редова склон је да незахвалну ситуацију критичареву представи уз помоћ једног једноставног по-ређења. Ваља замислити неког истраживача који је наумио да се пробије кроз какав тешко проходан крај и који се у ту сврху испомаже мапом. Колико год та мапа била прецизна, њоме се овај тешко проходни предео не да чак ни приближно приказати у свој својој животној пуноћи. Ни најбоља мапа не може обезбедити истраживача од оних великих и драматич-них изненађења које сваки додир са стварношћу неизбежно подразумева.

У сличном положају налази се и човек који је прегао да макар у најосновнијим цртама прикаже оно што је по њего-вој оцени битно за књижевни опус једног писца. Највише што такав човек може себи дозволити јесте да својим чита-оцима понуди неку врсту књижевно-критичарске мапе, у коју су убележене макар неке кључне тачке уметничког предела о коме је реч.

Наравно, у зависности од субјективних могућности критичаревих као и од труда који је он у свој посао уложио, мапа

ће бити мање или више исцрпна, мање или више прецизна, али све и да критичару неким чудом пође за руком да досегне максимум обухватности и прецизности у послу којег се латио остаје и даље она непрелазна међа сваког таквог подухвата, преко које би могао ваљда само Бог.

Са оваквим једним помало горким сазнањем о узалудности свеколиког критичарског напора и са свешћу о сопственим ограничењима како оним субјективним тако оним објективним, приступа писац овога рада анализи необично разгранатог и сложеног опуса Борислава Пекића, опуса који - да одмах то кажемо - има сасвим изузетно и, када реч не би звучала сувише патетично, рекли бисмо и почасно место у новијој српској прози.

У жељи да једним изразом обухватимо већ у наслову оно што чини најопштије обележје Пекићевог књижевног подухвата прибегли смо и ми једном од оних термина којима се за невољу у критичарским и књижевно-теоријским пословима мора прибегавати. Кованица „митомахија“, саздана по аналогiji са изразом „гигантомахија“, требало би да послужи да њоме означимо Пекићев најопштији уметнички став према свету, или, простије речено, оно што чини суштину његове књижевне поруке.

Разуме се, овај израз „за невољу“ захтева и нека додатна објашњења, без којих би оно што се њиме хтело рећи не само остало непотпуно него би могло бити и погрешно схваћено. Књижевни подухват Пекићев назвали смо „митомахијом“ померајући овај термин у извесној мери из његовог „природног“ језичког лежишта, зато што нам се учинило да овај подухват, без обзира на све друге његове одлике, стоји у знаку једне сасвим особене борбе против митске свести. На нишану Пекићеве уметничке критике налази се увек један облик митског виђења света који овај непоштедни критичар разо-бличава без икаквог компромиса.

Термин „митомахија“ учинио нам се погодним и зато што се њиме могу обухватити извесне специфичне црте овог похода на митску свест. „Митомах“ је у овом случају - као и „гигантомах“, уосталом - неко ко се ухватио у коштац са сво-

јим противником у једној борби на живот и смрт у којој се по природи ствари иде до краја.

Борислав Пекић управо је један такав књижевни борац. У својој „митомахији“ не оставља он ни камен на камену од митских конструкција чијег се разобличавања латио.

Осим тога, термин „митомахија“ указује и на готово исполинске размере Пекићевог уметничког подухвата. По томе како је замишљен, као и по томе како је реализован, спада овај подухват међу најдалекосежније у својој врсти.

Додуше, реч „исполински“ има и неке слабе стране. Њо-ме се указује, пре свега, на обим Пекићевог уметничког наума и његове реализације, па би се могло помислити да се о евентуалној истанчаности и сложености тог наума и његове реализације не изјашњавамо, било зато што држимо да ова његова димензија није вредна пажње, било зато што можда не бисмо хтели да аутора повреди неки наш евентуално неповољан суд. Стога, да би се избегли било какви неспоразуми, желимо да нагласимо да се „митомахија“ Борислава Пекића у једном погледу битно разликује од било које „гигантомахије“. „Борилачка“ вештина Пекићева далеко је од сваке грубости и једноставности минулих или садашњих времена. Она има у себи нешто префињено и истанчано. Позлату са митова отклања Пекић суптилним и рафинованим потезима. Грубо директни, „варварски“ манир „гигантомахије“ овом писцу дубоко је стран.

Овај импозантни књижевни поход на утврде митске свести отпочео је Пекић још својом књигом *Време чуда*. Мало је писаца са тако блиставим и тако сигурним почетком. *Време чуда* је књига изузетне уметничке зрелости, без икаквог трага од оног што се назива почетништвом. Да ли је овом Пекићевом роману претходио неки нама непознати, у тишини обављени уметнички рад или је тај роман, можда, након дугог „подземног“ зрења, нагло избио на светлост дана попут каквог гејзира - нема много значаја. Оно што је значајно то је крајњи исход оваквих подухвата, а путеви којима се до тог исхода долази од споредне су важности. Како је да је, тек *Време чуда* делује као супериорна, коначно уобличена про-

зна творевина, којој се ништа битно не би могло ни додати ни одузети.

На уметничкој архитектоници ове књижевне творевине јасно су видљиве неке карактеристичне црте целокупног ка-снијег Пекићевог књижевног стваралаштва. Те црте не би, међутим, требало тражити у неком тематском опредељењу овог писца. Тематски круг своје прве књиге оставио је Пекић далеко за собом и мало је вероватно да ће му се икада врати-ти. Говорећи опет у терминима извесне „митомахије" могло би се казати да се у *Времену чуда* аутор дефинитивно обрачу-нао са једном врстом мита који бисмо условно могли назвати „хришћанским".

Природу и метод овог „обрачуна" покушаћемо да предочимо у најопштијим потезима, осврћући се на две по нашој оцени посебно карактеристичне уметничке целине, под насловом „Чудо у Јабнелу" и „Чудо у Витанији".

У оба случаја на нишану Пекићеве уметничке критике нашла се легенда о Христу чудотворцу. Да би се како ваља разумела сва сложеност и рафинованост критике о којој је реч, морамо најпре имати на уму да се Пекић обара на хуманистичку димензију Христове доктрине, димензију уосталом примарну у изворном учењу хришћанства. Истичемо ову околност зато што је обрачун са моралистичким доктринама подухват на свој начин лакши и једноставнији. Једноставније је и лакше, рецимо, указати на неоспорну колизију између моралних и хуманих захтева. Моралист је наиме онај који осуђује, хуманист је онај који оправдава. Моралист је строг и искључив, хуманист је, насупрот томе, благ и пун разуме-вања.

Пекић, међутим, није изабрао удобнију и једноставнију стазу хуманистичког дисквалификовања моралистичких захтева. Његова аксиолошка критика много је далекосежнија. Он жели да докаже да је сам хуманистички приступ, већ у начелу, услед своје апстрактности осуђен да се претвори у сопствену супротност. Парадоксално али тачно, у *Времену чуда* писац дисквалификује Христову хуманистичка мерила полазећи у извесном смислу од тих мерила самих.

Управо о томе и говори судбина његове јунакиње Егле у повести која се зове „Чудо у Јабнелу“.

Истина, Христово становиште доводи се у питање у овој повести и из извесне субјективне перспективе. Мотиви који-ма се Христос руководи, притичући у помоћ губавој Егли, нису нимало божански. Пекић и експлицитно указује на ову мотивацијску подлогу Христових порива, називајући његов споразум са Еглом „поштенom разменом добротинастава“.¹

И док тако Егла овим исцељењем поново стиче изгубљено здравље, дотле Христос додаје „својој уображеној све-моћи“ још један чин којим се она потврђује. Стога Егла, када јој син божји каже „покушаћу да ти помогнем“ логично пита: „Ко ме да помогнеш? Мени или себи?“² Егла занима, дакле, Христа само као оруђе које може да допринесе његовој бо-жанској слави, односно моћи, а не као људско биће чију нево-љу ваља отклонити зарад среће и здравља самог тог бића.

На ову мотивацијску подлогу Христовог чина указује нам писац и завршном сценом повести о излеченој губавици. Кад после неколико година Христос прође крај Еглине сиромашне кућице од камена, он је већ заборавио да је ова жена икада била на његовом божанском путу. Знак више да га је чин искупљења занимао само утолико уколико је био чин његове божанске моћи.

Међутим, акценат Пекићевог приповедања није пре свега на унутрашњој, психолошкој димензији Христовог чудотворства, већ на практичним последицама што их ово чудотворство за собом повлачи. Могли бисмо мирне душе отписати субјективне побуде Христовог милосрђа, или тачније, могли бисмо замислити Христа, што се његових побуда тиче, као најузвишенијег, најчистијег човекољупца а да крајњи исход његовог човекољубља остане у основи исти. Јер, оно чиме се у Пекићевим очима коначно дисквалификује Христово хуманистичко становиште, то су оне практичне последице које такво становиште за собом нужно повлачи. Све и да је Христос помогао Егли из најплеменитијих побуда, исход тог његовог хуманог чина био би по једној неминовној

¹ *Време чуда*, Београд, Просвета, 1965, стр. 46. ² *Ibid.*

логици ствари овога света, сасвим супротан тим побудама. Исцеливши Еглу, Христос не само што није овој мученици учинио никакву услугу него је, напротив, њену несрећу учинио још већом. Док је боловала од губе Егла је, ако ништа друго, имала неко какво-такво уточиште у свету губаваца, под окриљем свог другог мужа, „припростог и кротког дива“ Урије. Међутим, онога часа када је излечена, бива она изопштена чак и из туробног света губавих, који јој је пружао макар неку заштиту и макар неки кров над главом. После исцељења, Еглу, као што знамо, више нико неће - они који нису губави зато што је једном била губава, они који су губави зато што се од губе излечила.

Призори Еглиног страдања услед изопштености из оба табора делују веома ефектно и уверљиво, а исто тако ефектно и уверљиво делује и крајњи исход њеног потуцања. Егла је принуђена, каже писац, да бежи по неравном дну корита Јабтеле, засипана каменицама са обе стране, да би затим, кад се од каменовања мало опорави, саградила себи кућицу од тог истог камења, у којој се потом стално настањује, „хра-нећи се копривом, стрвинама и змијским јајима“.³

Тако је, ето, Христова исцелитељска мисија уродила горким и наизглед неочекиваним плодовима. Објективно радикално хумани чин Христов, потпомогнут његовим натприродним моћима, водио је последицама које никако не бисмо могли назвати хуманим. А чиме ћемо ако не последицама мерити степен хуманости једне акције? Најзад, није ли и у самој *Библији* речено: „По плодовима ћете их познати?“

Прилика је то да истакнемо још једну значајну одлику Пекићевог уметничког стваралаштва која је дошла до израза већ у првој његовој књизи. Рушећи један мит Пекић и не помишља на то да га замени неким другим митом. У својој „ми-томахији“ он, као што је већ речено, не зна за компромисе и ако је у *Времену чуда* срушио неке илузије хришћанског мита, није то учинио зато да би на његовим рушевинама саздао некакав „противмит“. Пекићева критика митске свести је универзална. Страдање недужне Егле није само последица

³ Ibid., стр. 80.

непромишљеног чудотворства Христовог него и последица нетрпељивости људске, испољене у неким идеолошким видовима веома блиским митској свести. Подељени у два супрот-на, међусобно љуто завађена табора, Еглини суграђани не желе да прихвате излечену губавицу зато што се она не може укључити ни у један од табора о којима је реч. Једино што је овим зараћеним странама заједничко то је управо та њихова искључивост. У том смислу Пекићева јунакиња и долази до закључка да се **„приликом линча нечисти и чисти, ма колико им је стало до разликовања и раздвајања, увек служе истим камењем”**.⁴

Тако су се, мада индиректно, под ударом Пекићеве уметничке критике нашли и неки други митови, чије се присуство и у овом нашем модерном времену и те како осећа. Подела на идеолошке групације, при чему би у једној треба-ло да буду „чисти”, а у другој „нечисти” није ни данас много изгубила на својој актуелности, као што на актуелности није много изгубио ни суморни закључак Пекићеве јунакиње да се приликом линча и чисти и нечисти служе истим камењем.

Сва ова обележја Пекићевог уметничког виђења света налазимо и у повести о Лазаревом васкрсењу која носи наслов „Чудо у Витанији”. Сложеношћу и дубином захвата, ова повест спада међу најбоља остварења новије српске про-зе. Мотив чуда као претпоставка извесних добротинитељ-ских амбиција Исусових присутан је и овде иако су актери ра-дње различити. Мрежа значења и у овој Пекићевој повести остала је у најопштијим цртама иста, али је зато распоред филозофских акцената нешто друкчији.

И овога пута Христова добротинитељска мисија дисквалификује се из обе значењске перспективе, како оне субјективне тако и оне објективне. Христос, на пример, враћа Лазара у живот, али не зато што му је нарочито стало до Лазара самог, већ зато да би његово васкрсење искористио у идеолошком обрачуна са присталицама садукејске странке. Сам Галилејац у Пекићевој књизи каже како је „Лазарево

⁴Ibid., стр.79.

васкрсење његова лична победа над садужејима, који нису веровали ни у чуда ни у загробни живот.."⁵

Међутим, привидно хумани и племенити Христов чин разобличује се и у овој повести из једне особене објективне перспективе. Наизглед, нема већег добра од оног што га је Христос Лазару учинио. Али управо из овог, рекло би се највећег могућег добра, проистичу за Пекићевог јунака највеће могуће невоље. Толике невоље да Лазару чак и сама смрт изгледа као спас и опет бисмо могли мирне душе зами-слити у Сину божјем најплеменитије побуде што га наводе на добротинство о коме је реч, а да тиме погубне последице тог добротинства не буду ни најмање доведене у питање.

Ваља, међутим, рећи да је у „Чуду из Витаније“ субјективна перспектива, перспектива Христових побуда, као и по-буда његових противника, нешто јаче наглашена него у „Чу-ду у Јабнелу“. Док је у претходном случају страдалник неко ко Христову пажњу побуђује само привремено, дотле убоги Лазар представља трајну преокупацију Сина божјег. Колико год пута садужеји били вољни да сахране убогог Лазара толи-ко пута је Христос вољан да га поново васкрсне.

Социјално-психолошки механизми овог прегањања из-међу Сина божјег и присталица садужејске странке тако су замишљени да превазилазе оквири критике извесне само хришћанске митске свести. И овде је пред нама призор вечи-те идеолошке нетрпељивости и загрижености двају супрот-них табора. Лазар је, каже писац, „само случајно оруђе у рату који су водили хришћани и њихови непријатељи“.⁶

Тако из једне специфичне, објективне перспективе мо-тив идеолошке поларизације, захваљујући универзалном до-машају Пекићевог начина уметничког обликовања, зрачи својом поруком све до данашњих дана.

Универзалност Пекићеве поруке добија у „Чуду из Витаније“ и једну другу димензију. Пекићев Лазар није само пуко оруђе идеолошког обрачуна у коме је оно специфично људ-ско сасвим безначајно и споредно, него је и неко ко доброво-љно пристаје да одигра улогу пуког оруђа, руковођен тако-

/ш. ⁵

1

III., стр. 203.

⁶III., стр. 209.

званим „вишим интересима“, или тачније, тренутним интересима садужејске странке, чији је он следбеник. Призори Лазаревог испитивања на суду могли би се, уз неке измене у историјском декору, слободно пренети и у столеће у коме живимо. Тај исти Лазар који на сва питања својих судија даје „одрешите, увек покајничке, потврдне одговоре“, тако да се има утисак „да се са судијама утркује у копању сопственог гроба“, неодољиво подсећа на историјске јунаке знаменитих московских процеса, као што идеологија садужејске странке подсећа на неке нама добро знане идеологије модерних времена.

У овом последњем погледу особито је индикативно становиште садужејског лидера Никодима, који од Лазара захтева да прими на себе непостојећу кривицу како би тиме удовољео дневним потребама садужејске политике, с тим што у замену за ову услугу смртна казна над њим неће бити извршена. Да паралела са неким политичким токовима модерног доба буде потпуна, обећање Никодимово неће бити испуњено и убоги Лазар ће опет пасти као недужна жртва.

Тако драма Лазарева постаје драма за сва времена.

Не бисмо, међутим, на основу тога смели закључити да су Пекићеве варијације на тему хришћанског мита само пуки уметнички вео испод кога се скрива извесна универзална порука филозофског карактера.

Истина је, додуше, да бисмо Борислава Пекића могли у извесном смислу назвати филозофом међу српским романијерима. По својој учености и по очитој способности за филозофска уопштавања он то на неки начин, свакако, јесте. Међутим, ако би то значило да су његови романи проста илустрација извесних унапред припремљених филозофских теза, онда би ово додељивање почасног звања филозофа представљало прилично сумњив и проблематичан комплимент. Књижевно дело које је подешено тако да се њиме илуструју извесне филозофске визије света није нити може бити уметнички успешно.

Ако се, дакле, за Борислава Пекића може казати - а заиста може - да је у извесном смислу највећи филозоф међу српским писцима, онда само утолико уколико је он филозоф

на један специфично уметнички начин, односно утолико уколико је он творац извесне особене уметничке прозе у којој филозофска порука има превасходно уметничку намену.

У немогућности да се овде упустимо у шира теоријска разматрања, задовољићемо се само напоменом да аутентична филозофска димензија једне књижевне творевине није ни неко чисто формално обележје, како би то хтели загрижени формалисти, а ни нека шаролика, кићена одежа под којом се кријумчари извесна универзална порука, могућа и у некој филозофској расправи. У том погледу „Чудо у Витанији“ представља и уметничко остварење од великог теоријског значаја, будући да је у њему на примерен начин постигнута она деликатна књижевна равнотежа без које се литерарна творевина претвара или у какву формалну игрицу или у обичан отисак какве мање или више учено интониране филозофије.

Широк је и импресиван спектар уметничких средстава коришћених у овој Пекићевој повести. Индивидуализацију ликова писац је са великим успехом обавио чак и тамо где је реч о специфично историјској боји књижевног казивања. Ево, рецимо, шта све носи са собом Лазарев слуга, кад крене да обиђе свог господара који се налази у затвору. У његовој котарици је и колут овчијег сира и коленица испечена на же-равици и десетак хлебчића од белог брашна, прегршт смока-ва, нарова, урми и лимуна, један запечаћени ћуп вина старог десет година, а уз то и два ланена убруса и један сунђер за прање.⁷

А док се погребна поворка креће према озлоглашеној долини Хином, грбаве улице града одјекују од „заглушу-јућег тутња ковачница, једноликог зујања тоцила, звучних удараца казанцијских чекића, храпавог шума цепања ткани-не којом су трговали турско-сидонски досељеници, цилика-вог звука из радионица дувача стакла, чији су још мокри и нестинути стаклени мехури сажимали дан у сунчане контуре разноврсног облика, боје и величине, а изнад свега и у свему

⁷/Ш., стр. 185.

чуо се онај неразговорни крклџанац базара, као жубор плиме, кроз неједначене и несталне гласове морског жала".⁸

Пекићева Јудеја није, дакле, нека беживотна и сива апстракција већ опипљива и упечатљива књижевна визија по-моћу које Лазарева страдања добијају и сасвим одређену историјску боју.

Да би читалац стекао потпунију представу о ширини Пекићевог уметничког дијапазона, ваља рећи да је овај писац показао већ у својој првој књизи колико је вичан коришћењу и неких других уметничких ефеката, а првенствено оних лирских. У том погледу чини нам се особито карактеристичним онај сан у коме се Марији појављује Исус. Марија сања језеро „хлађено гајем пинија и маслињацима, лозом и дрхта-вим сликама градова". У луку тог језера пристаје једна тра-бакула, „терана левкастим веслима веслача, чија су лица се-вала као тек исковани златници", а на прамцу њеном стајао је човек чије лице Марија није могла видети „јер беше умотано у светлу маглу као у мекан ланени убрус".⁹

Свака од ових црта брижљиво је и танано извучена нит једног финог лирског ткања које можда најефектније делује негде пред крај повести о чуду у Витанији. Кад слуга Лазарев ужеже ломачу на којој ће изгорети тело његовог госпо-дара „из змијског шуштања дима и палацања самртног ог-њишта излеће једна голуждрава птичица". Хамрија каже да је била очерупана као и убоги му господар око кога су се бориле две закрвљене и непомирљиве странке. Посматра-јући ту очерупану птичицу како излеће из пламена, слуга помишља да је то можда Лазарева суморна душа која жури ка небу.¹⁰

Овај лирски мотив зазвучаће још једном на самом крају повести о Лазару из Витаније. Док слуга Хамрија пушта да ветар разнесе на све четири стране света прах Лазарев „горе на малој већ потамнелој висини, још увек је кружила голуж-драва птичица, одсев Лазареве душе, као да јој није доста земаљских мука и као да за њима жали".¹¹

⁸ *ЧШ*, стр. 224.

⁹ *ЧШ*, стр. 193.

¹⁰ *ЉИ*, стр. 233.

» *ПШ*, стр.

234.

Оваквим понављањем овај лирски мотив добија неку особену, префињену уметничку драж којој нарочито доприноси једна суптилна градација. У првој варијацији на исту лирску тему слуга Хамрија каже да је „голуждрава птичица“ можда суморна душа Лазарева, док у другој „завршној“ верзији птица дефинитивно постаје одсев Лазареве душе.

Додајмо свему томе и један особени, хумористички рафинман Пекићевог казивања, па ће нам се ширина и обухватност уметничког репертоара овог писца приказати у свој својој разноврсности.

Поменућемо још само једну особеност Пекићевог књижевног поступка која је већ у овом првом роману дошла до свог пуног израза. Пекић уме да се користи мотом на уметнички ретко функционалан начин. На почетку његовог романа стоји један одломак из *Књиге Проповедникове*, који се завршава оним познатим и често навођеним речима: „Што је било то ће бити, што се чинило, то ће се чинити и нема ништа ново под сунцем.”

Наизглед, има нечег необичног у томе што један ради-калан критичар хришћанског мита узима мото из свете књиге. Међутим, Пекић је једноставно издвојио из *Библије* један њен скептични и „антимитски“ сегмент, помоћу кога подвлачи универзални карактер своје уметничке поруке.

Реч је заправо о извесном скривитом мигу којим се читаоцу ставља до знања да оно о чему се казује у *Времену чу-да* није нека локална, историјски пролазна **драма већ драма за сва времена**. Упозорење је то да на рушевинама хришћанског мита не треба градити неки „противмит“ и да је **логика митске свести свагда иста, те да и у овом погледу нема ничег новог под сунцем**.

Равно десет година касније, у својој новели *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, вратиће се Пекић опет *Књизи Проповедниковој*, само што ће овога пута за мото изабрати једно друго место из овог библијског списка.

То место појавиће се у Пекићевој новели у три маха. Најпре као мото: „Јер што бива синовима људским то бива и стоци, једнако им бива: како гине она тако гину и они, и сви

имају исти дух; и човјек није ништа бољи од стоке, јер је све таштина."¹²

Исти мотив, али сада у друкчијој оркестрацији, зазвучаће одмах затим у краткој уводној ауторској напомени великог лирског интензитета, да би се затим појавио још једном у претпоследњем пасусу Губелкијанове исповести као особена парафраза библијског текста: „Каква је корист човеку од свега труда његова, којим се труди под сунцем, јер што бива сино-вима људским бива и стоци, једнако им бива, како умире она, умиру и они, и све је таштина. Таштина над таштинама."¹³

Овако варирајући мотив *Књиге Проповедникове* писац је очито и овога пута имао намеру да истакне универзални карактер своје поруке. Повест о Икару Губелкијану повест је о људској таштини, а људска таштина стара је колико и сам свет. Управо тако је Пекић протумачио легенду о Ика-ру - као казивање о једној трагедији таштине која се из сто-лећа у столеће понавља.

У истом духу ваља разумети и оно што Пекићев јунак Арним фон Саксендорф каже Губелкијану о његовом грчком имењаку. Пошто је најпре констатовао да је Икар „грчки надмен“, Саксендорф додаје: „Зашто грчки? Могло би се исто тако рећи, германски, англосаксонски, славенски? Надмен као Кинез или Бушман. Сви смо ми деца таштине."¹⁴

Да се, међутим, писац ограничио само на то да стари мит испуњава новом садржином, легенда о Икару Губелкија-ну не би била наставак оног великог уметничког похода за који смо овде употребили израз „митомахија“. У ствари, са поменутом новелом Пекићева митомахија само је добила нов облик. Испуњавајући грчки мит извесном модерном садржином, Пекић разара оквире мита. Јер „садржина“ за коју се писац определио снижава и пародира патетику митске свести и на тај начин је такорећи „изнутра“ разара.

Техника „депатетизовања“ мита којом се Пекић служи, веома је сложена. Јунак *Успења* хтео би да буде нека врста Икара који се буни. Уместо лакомисленог, непромишљеног

¹² *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, Београд, Слово љубве, стр. 9. «/Ш., стр. 84. ¹⁴/Ш., стр. 49.

младића какав је његов антички имењак, Икар Губелкијан жели да се овенча венцем побуњеника - такмаца богова. Гу-белкијанов лет према сунцу треба да буде последица једног промишљеног одмеравања са божанством, смишљени поку-шај да се прекораче границе досућене свему људском.

Иронија Губелкијанове ситуације састоји се, међутим, у томе што је овај модерни Икарус у ствари све време на коленима. Побуна о којој је реч постоји само у његовој машти. За разлику од свог античког претка, он се није одважио на иза-зов боговима чак ни у једном тренутку непромишљености. Упола Јеврејин, син мајке коју су нацисти ликвидирали и оца који се, како Губелкијан слуту, због тога утопио у Дунаву, Пекићев јунак забавља својом клизачком вештином окупа-цијску публику, а у њој и већ поменутог протектора Арнима фон Саксендорфа.

Налазећи се у овако понижавајућим околностима, Губелкијан гради неку врсту одбрамбеног мита о побуни, настојећи да макар фиктивно претвори свој пораз у победу. Тачку у програму под насловом *Икаров лет*, покушава он да представи као један вид протеста, као позив на бунт против нацизма, чија је оштрина и снага требало да буде утолико већа, уколико се тај бунт одвија пред очима самог протекто-ра фон Саксендорфа.

Разуме се, објективно нема ничег од ових Губелкијано-вих компензаторних сањарија. Осим њега самог нико у *Ика-ровом лету* није видео нити је могао видети чин бунта.

Да иронија буде већа, управо изводећи ову представу своје имагинарне побуне Губелкијан пада. Његов пад изази-ва код публике громогласан смех и тако се фамозни *Икаров лет*, уместо да буде израз протеста, претвара у обичну лакр-дију. Штавише, Икар Губелкијан добровољно прихвата улогу лакрдијаша и то - врхунац ироније - на подстицај никог дру-гог до самог Арнима фон Саксендорфа.

У томе и јесте сва дубина његовог пада. И пре тога Губелкијан је себе понижавао играјући пред виновницима смр-ти сопствених родитеља, а сада пред тим истим људима поврх свега постаје још и лакрдијаш.

Међутим, за тренутак изгледа да ће се Губелкијан ипак подићи са дна. После гледања филма који су нацисти о њему снимили, овај модерни Икар одлучује се најзад на нешто што је могло доиста бити чин побуне. У једном тренутку, изводећи своју тачку, он почиње намерно избегавати комичне ефекте.

Међутим, реч је о једној само пролазној и краткотрајној епизоди, коју је писац смислио зато да би „суноврат” његовог јунака био још већи и поразнији. У одлучујућем часу, Губелкијан опет губи равнотежу, изазивајући смех код публике, и да све буде још трагичније, ломи кичму, тако да остаје трајно везан за своје болесничко корито.

Овакав исход мотивисао је Пекић на један изузетно духовит начин. Незгода која се Губелкијану догодила, уследила је као природна последица уклањања суспензорија, којима се Пекићев јунак дотле штитио од евентуалних падова.

Сам тај чин аутор је образложио Губелкијановом жељом да се ратосиља симбола сопствене понижености. Заштитник га је, наиме, непрестано подсећао на положај лакрдијаша коме се приклонио на Саксендорфов подстицај.

Одбацујући суспензориј, Губелкијан се заносио мишљу да ће га тај чин ослободити лакрдијашке ситуације у коју је доспео.

Догађа се, међутим, обрнуто. Према Пекићевој замисли управо тај једини стварни чин побуне води највећем могућем понижењу и то у двоструком смислу те речи. Губелкијан поново постаје лакрдијаш али уједно престаје да буде играч на леду, остајући заувек везан за своје гипсано корито.

Врхунску тачку у компликованој мотивацијској мрежи повести о Икару Губелкијану, представљају завршни пасуси новеле из којих сазнајемо да Пекићев јунак, чак и тако заувек непокретан, сања како успешно изводи свој Икаров лет, свестан истовремено да је и то таштина, као што је таштина и све друго што се са њим у животу збива.

Овим завршним мотивацијским потезом, Пекић дефинитивно разара оквире грчког предања. У улози модерног Икара појављује се коначно и неопозиво једна трагична фигура, лишена сваке патетике, изгубљена у лавиринту самоза-

варавања, према којој митски јунак делује попут нестварне и идиличне конструкције.

А управо у томе и јесте сврха овог новог вида Пекићеве „митомахије” - да се на позадини једног на свој начин суро-вог и потресног призора људске беде, прикаже сва илузор-ност митске свести.

Са овом Пекићевом новелом постаје сасвим видљива и једна друга црта његовог уметничког подухвата за коју смо у једној ранијој прилици, користећи познату Ничеову дихото-мију, употребили израз „аполонска”.

По много чему, Пекићева проза стоји у знаку Аполона. Својом сложенем „филозофском” архитектоником, продубљеном психолошком мотивацијом и мермерно чистим линијама приповедања, овај писац је већ сада наш најизразити-ји и најбољи заточник аполонске уметности.

Све битне карактеристике Пекићевог аполонског начи-на уметничког казивања испољиће се и у једној другој „мито-махији” овог аутора, роману *Како упокојити вампира*.

Већ сам наслов упућује индиректно на мотив самозава-равања, присутан и у повести о Икару Губелкијану. Размиш-љања Конрада Рутковског представљају, како сам писац каже, „џиновски покушај немирне савести да са властитом прошлошћу нађе неки *modus vivendi*, било шта што ће се она искупити било упокојити”.¹⁵

Прошлост је, дакле, онај вампир који се у наслову по-миње. Још једна додирна тачка између Рутковског и Губел-кијана.

Разлика је, међутим, не само у неким кључним елемен-тима биографије Пекићевих јунака него пре свега у томе што се мотивацијска подлога компензаторског напора Кон-рада Рутковског у циљу ослобађања од сопствене прошлости гради на једном много обухватнијем плану и уз помоћ број-них филозофских реминисценција.

Из мноштва мотивацијских линија од којих се ова под-лога тка, две се могу издвојити као кључне.

¹⁵ *Како упокојити вампира*, Издање удружених београдских издавача, Бео-град, 1977, стр. 9.

За прву писац користи израз „самоманипулација“. У ауторској примедби с краја књиге читамо да је самоманипулација најчешћи облик прилагођавања свету, а „сврха Примедбе да докаже како је бивши Oberschurmfuhrer SS, а потоњи професор историје на Универзитету Хајделберг, др Конрад Рутковски, жртва једне такве самоманипулације, самоиндо-ктринације која је узрок његовом душевном поремећају“.¹⁶

И доиста, у једној својој битној димензији исповест Конрада Рутковског није ништа друго до изванредно компликовани и уметничко-психолошки испрени уобличени процес самоманипулације.

Не можемо овде пратити све мене поменутог процеса. Рећи ћемо само то да, грубо узевши, покушај Рутковског да манипулише сопственом личношћу, пролази кроз два стадијума. У првом и уједно најдуготрајнијем, немирна савест Конрада Рутковског, оличена у његовој нацистичкој прошлости, појављује се на многе начине као проблем првог реда. У последњој, знатно краћој фази ове психолошке еволуције, Пекићев јунак прихвата најзад своју прошлост, доспевајући тако у неку врсту екстазе, која је психички еквивалент за једну нацистичку визију света.

Механизам самозаваравања најзад је уродио плодом. Конраду Рутковском полази за руком да себе обмане и да се на тај начин помири са оним што је иначе тако дуго одбацивао.

Међутим, ова линија мотивације није у контексту Пекићеве књиге сама себи циљ. Она је само моћно психолошко оруђе у рукама пишчеве „митомахије“. Њоме се поткопава и руши нацистички мит двадесетог века. Идеологија натчовека приказана је у Пекићевом роману као логичан продукт извесне самоманипулације иза које стоји немоћ да се на неки адекватнији и здравији начин реши један психолошки проблем. Мит силе и моћи, мит двадесетог века има слабост за своју психичку подлогу.

Пекић се, међутим, не ограничава на то да разобличи само један вид у коме се испољава савремена митска свест.

¹⁶/Ш., стр. 387.

Иако је у његовом роману на удару, пре свега нацистичка верзија модерног мита, из неких ауторских напомена јасно се види да писац ове књиге нема никаквих илузија ни о другим митовима нашег времена. Већ у својој уводној белешци ста-вља он читаоцу до знања да идеолошка еволуција професора Рутковског успорено приказује раћање тоталитарне свести и да она, та еволуција, „треба да укаже на један од путева ко-јим се фашизам или неки други сродан облик тоталитарног насиља још може наћи пред нашим вратима и овог пута ко-начно све воде над нама склопити".¹⁷

Пекић је, дакле, потпуно свестан чињенице да је наци-зам само један од више могућих видова тоталитарне свести и да ово наше време зна и за неке друге, нацизму по много че-му блиске облике тоталитаризма, најпотпуније реализоване под Стаљиновом владавином.

Другу битну црту психолошке и идеолошке еволуције Конрада Рутковског описао је писац у примедби под бројем четрдесет. Пошто је најпре навео Пемсово мишљење према коме се мржње, бриге, страха и очајања можемо ослободити било тако што ће нас савладати јачи или супротан афекат, било тако што ће нас стална борба против тих осећања толи-ко исцрпсти да ћемо дићи руке од отпора, Пекић помиње јед-ну циничну тврдњу Олдоса Хакслија. Хаксли, наиме, тврди да би и „најеминентнији философи са најбољег универзите-та, затворени извесно време са бубњевима и мароканским дервишима или хаићанским voodoo плесачима у трансу, убрзо и сами почели да урлају око ватре. И утолико брже, уколико би се свесније опирали. Са стене падају пре они који се стара-ју да не падну, него они који се концентришу на пењање".¹⁸

Одмах пошто је ово констатовао, Пекић примењује по-мену Хакслијеву тезу на случај Конрада Рутковског. „Рут-ковски је - вели Пекић - непрестано налазио извињења за поступке у време рата; он је стрпљиво покушавао да рацио-нализује издају, тражећи све компликованије изговоре. Он се дивље опирао сугестијама пуковника Штајнбрехера. Све је то истина. Али, уколико се више опирао, све више је о њему

¹⁷/Ш., стр. 12. ¹⁸/Ш., стр. 390.

мислио. Прва писма су готово у целини посвећена пуковнику и његовим сатанским доктринама. Добија се утисак да их са уживањем препричава. Мада још невидљиво, професор је већ почео да игра уз хипнотичку музику нацистичког дер-виша."¹⁹

Тако је аутор осветлио, служећи се асоцијацијама на Џемса и Хакслија, још једну битну димензију психолошког и идеолошког преображаја Конрада Рутковског, рушећи ус-пут онај мит новијег доба који бисмо могли назвати просветитељским. У просветитељској традицији траје наине, још од античких времена једно такорећи митско поверење у моћ и снагу оног рационалног у нама, па отуда уједно, и илузија о способности разума да се одупре навали интереса и страсти.

Међутим, управо повест о Конраду Рутковском, професору средњовековне историје на универзитету у Хајделбергу, разоткрива наличје ове просветитељске заблуде. Са свом својом ученошћу и интелектуалном сложеностју, није професор Рутковски могао одолети бубњевима модерног дер-виша, пуковника Штајнбрехера.

Да би механизам самоманипулације могао да функционише како ваља, неопходан је и подстицај са стране, а идеалан подстицај за тако нешто представљају призори дервишких трансва минулих и модерних времена. Такви призори нуде интелектуалцу паћенику, оном кога су опхрвали брига, страх и очајање, онај јачи и уједно супротни афекат о коме говори Виљем Џемс.

Тако психолошки сасвим логично, Конрад Рутковски постаје лак плен нацистичке идеологије, као што је, у начелу исто тако лако могао постати, под неким другим друштвеним околностима, и плен неке друге тоталитарне мисли новијег доба.

Просветитељски мит разобличује Пекић и на неке друге начине, а посебно духовито тамо где се пракса пуковника Штајнбрехера доводи у везу са логичким радикализмом извесних новијих филозофа. Мада идеологија тоталитаризма

»џм.

не мора имати, а у случају нацизма није ни имала, неку рационалистичку фасаду, она се практично заснива на претпоставци да свет чини чврсту, строго повезану целину, претпоставци на којој се темељи уверење тоталитарних идеолога да иза сваког па и најбезначајнијег, било интелектуалног било практичног, чина вребају големе друштвене опасности оличене у тобож смишљеној, разорној делатности наводних спољашњих и унутрашњих непријатеља.

Ову панлогичку саблазан тоталитализма извргао је у својој књизи, Пекић руглу, не ризикујући, међутим, ни тренутка да прихвати једну другу крајност и да мит панлогизма замени неким, условно говорећи, панемоционалистичким митом.

Из неоспорне чињенице да стварност увек тријумфује над логиком Пекић није извео закључак да треба митологи-зовати ту исту стварност са свим оним што је у њој ирационално и у вредносном погледу ниско постављено. Тако је и овде на делу она иста духовна еластичност и ширина која Пекића чини безбедним од оног иначе толико честог искушења коме су многи интелектуалци подложни - да се на рушевина-ма једног мита сагради неки „противмит“.

За овај поступак елиминације евентуалних противмита, који се по правилу одвија на споредном плану уметничког казивања, карактеристичан је онај ток радње у чијем средишту се налази фигура Адама Трпковића.

Кулминативну тачку овог тока радње представља дијалог Конрада Рутковског са председником општине. Поента дијалога је у томе што Рутковском не полази за руком да разубери председника у то да Адам Трпковић, коме су подигли споменик није никакав херој већ обичан достављач, а разлог председникове недоступности аргументима у томе је што се и он налази у власти просветитељског мита логике. Председник полази од тога да је нелогично да Адам буде издајник, онај исти човек који је обешен пред очима целог града, после суровог мучења. Далеко је логичније да достављач буде онај председник из времена окупације који је уживао у сопственој шпијунској делатности и састављању инкриминисаног списка и који је од почетка сарађивао са окупатором, оставши на

том положају све до ослобођења и „задуживши народ са још неколико сличних свињарија”.²⁰

Поенту овог тока Пекићевог уметничког казивања не треба, међутим, тражити само у настојању да се још једном и на неком споредном попршту доведе у питање просвети-тељски мит логике. Иако је ово настојање и овога пута присутно, Пекићева уметничка интенција била је више окре-нута последицама неголи узроцима мита о коме је реч. Јер, последица која је у овом случају кључна јесте управо то што посмртна слава и посмртне почести иду на погрешну ад-ресу, то што се на постољу споменика уздиже фигура издај-ника, уместо оног правог хероја који никада није издао.

Све, дакле, и овога пута само на таштини почива.

Истом или сличном тематском кругу Пекићевог уметничког стваралаштва припада и новела *Одбрана и последњи дани*, ремек-дело своје врсте, новела са којом је овај писац досегао један од својих врхунских домета.

По нечем - али само по нечем - схема митомахије у овој књизи подсећа на *Успење и суноврат Икара Губелкијана*.

И овога пута Пекић за своје полазиште бира једну ле-генду из грчке старине - легенду о Сократу која, додуше, не-ма класично обележје мита и припада новијем добу, али која по нечем ипак има извесна обележја митске свести.

Легенда Пекићу превасходно служи за то да би се на њеној патетичној и узвишеној подлози јаче и суморније изви-јала прозаична повест о заклетом спасиоцу Андрији Гаври-ловићу. На овом контрасту природно се темељи онај ефекат који смо, у недостатку бољег израза назвали „депатетизаци-јом”. Из перспективе Гавриловићевог тривијалног и банал-ног случаја, случај Сократов делује као утопија, чија права природа тек приликом поређења са прозаичном овоземаљ-ском стварношћу долази до свог пуног израза.

И друга једна, у Пекићевим књигама радо коришћена, схема значења оживљава на извешан начин у повести о Ан-дрији Гавриловићу. Као што је убоги Лазар био само сред-ство за одмеравање снага двају љуто зараћених табора, тако

²⁰/Ш., стр. 215.

је и законити спасилац дављеника Гавриловић само оруђе у једној врсти идеолошког рата.

Није, међутим, реч о простом понављању извесних књижевних образаца - Борислав Пекић као мало који наш писац уме да избегне замке рутине и монотоније. Схема митомахије из његових ранијих дела модификује се у овој новели у то-ликој мери да бисмо лако могли доћи у искушење да поми-слимо како је пред нама један сасвим друкчији писац.

Најпре пада у очи да је јунак *Одбране и последњих дана* замишљен као неко ко се битно разликује по свом интелектуалном и социјалном профилу од свих јунака претходно анализованих Пекићевих дела. Лик Андрије Гавриловића лик је крајње припросте, у интелектуалном и образовном погледу сасвим једноставне особе.

Борислав Пекић показао је, међутим, да и са оваквим једним књижевним репертоаром који је мимо неких главних токова његове прозе, суверено влада. Његов Андрија Гавриловић у психолошком и језичком погледу крајње је оригинална и упечатљива фигура која испуњава и оне највише захтеве уметничке индивидуализације, освенчена уз то извесним финим хумором коме не налазимо - ствар већ сасвим необична - ништа макар приближно налик у другим Пекићевим књигама.

Основне мотивацијске линије Гавриловићевог лика беспрекорно су изведене. Пекић нас зналачки и постепено припрема за пресудни догађај у књижевној радњи - спасавање пуковника Ериха фон Рихтера.

Био је то значајан датум у животу Андрије Гавриловића, те иначе у сопственој професији и породичном животу крајње неуспешне особе, из службе избачене због тога што је у свом пословању потпуно и нечувено подбацила. Прими-мо стога као нешто психолошки сасвим разумљиво и логично кад управо тај исти Гавриловић, без своје жеље и кривице, постаје у очима света у коме живи нека врста колаборанта, само зато што му судбина шаље управо пуковника Рихтера као његов први и једини случај успешне спасилачке интервенције.

И све оно што се после тога збива, мотивисао је Пекић на начин коме нема приговора. Под психолошким и историј-ским околностима у које је писац ставио свог јунака, Гаври-ловићеви даљи поступци делују као нешто неминовно. И ње-гов одлазак у емиграцију и његово поновно запошљавање код тог истог, сада већ бившег, пуковника Рихтера и најзад његова одлука да прими на себе одговорност за послодавче-ву случајну смрт - све то делује као израз некаквог фатума за који грешни закleti спасаца, по природи ствари, не сноси никакву одговорност.

Наравно, ово рафиновано мотивацијско ткање није само себи циљ. Оно Пекићу служи за то да нас дискретно, скровито упуту на главну поруку новеле која се иза свих тих перипе-тија Гавриловићевих слуги.

Андрија Гавриловић замишљен је као жртва, не само из угла извесног субјективног и објективног стицаја околности, већ пре свега као жртва извесних идеолошких предрасуда, у чијим дубинама тиња митска свест. У природи је сваке иде-ологије тенденција да се свет види као строго подељен на два табора потпуно неједнаке вредности, при чему један стоји у знаку Ормузда, а други у знаку Аримана, сасвим у духу ста-роперсијских митских подела. Ускогрудост и нехумани кара-ктер оваквих митолошких дихотомија демистификује Пекић кроз судбину свог припростог јунака Андрије Гавриловића.

У Гавриловићевом идеолошком мартирijуму могу се разликовати две фазе, обе, међутим, по њега самог подједна-ко неповољне. У првој фази јавно мњење средине у којој жи-ви жигосе заклетог спасиоца без довољно добрих разлога као издајника и пришипетљу окупатора, сасвим у духу дело-вања оног психичког механизма који се зове „хало ефекат“. Сама чињеница да је Андрија Гавриловић спасао из воде не-мачког пуковника узима се као доказ његове сарадње са оку-патором, без обзира на то што спасаца, из разумљивих раз-лога, није могао знати да је човек кога спасава високи војни функционер окупацијског режима.

Таква је, уосталом, логика сваког хало ефекта. Довољ-на је нека, макар незнатна, додирна тачка са оним што мрзи-мо па да таласи наше антипатије запљусну и оно што није ни

у каквој доиста блиској вези са објектом наше мржње. Залуд Гавриловић доказује да није знао кога спасава и да је у ствари спасавао човека а не пуковника и да тамо на обали није био Србин него спасилац, као што ни његов пуковник није био Немац већ давленик²¹ - све то ни најмање не делује на његове сународнике. У поједностављеној митској подели све-та, заклети спасилац Гавриловић неопозиво је сврстан међу присталице бога таме.

Упоредо с тим, Гавриловић постаје жртва и друге за-раћене стране. Пуковник који му дугује живот понаша се према њему као према погодном средству које може добро да послужи у пропагандне сврхе.

И за немачког пуковника не постоје давленик и спасилац, односно човек који се дави и човек који га спасава. Било која универзална, хуманистичка схема не може се искористити за ствар нацизма. Пуковнику је стога стало да чин спасавања прикаже из перспективе успостављања сарадње између окупатора и оних који су окупирани, дајући тиме Гавриловићевом поступку изразито политичку боју.

Тако и немачка страна доприноси да Гавриловић у очима својих суграђана буде обележен као сарадник окупационих власти што наравно пресудно утиче на његову каснију судбину.

Митску искључивост и ограниченост идеолошких перспектива, магистрално је приказао Пекић у другој фази Гавриловићевог мартинијума. Кад негдашњи заклети спасилац доспе у затвор, његова судбина, као и судбина Лазара из Витаније, одлучује се на попришту на коме укрштају копља за-раћене стране, желећи да овог савременог Лазара искористе у своје идеолошке сврхе.

Свака од тих страна има при том сопствену рачуницу и свака тражи од Андрије Гавриловића да обмањује и лаже. Тако друг Озрен, иначе једна од антологијских уметничких фигура у Пекићевом књижевном репертоару, захтева да заклети спасилац изјави како је убио бившег пуковника у наступу гнева, због ратних злочина што их је овај за време окупације починио.

²¹ *Одбрана и последњи дани*, Београд, Слово љубве, 1978, стр. 45.

Државни тужилац са своје стране такође захтева од Гавриловића да обмањује, али овога пута, наравно, у интере-су оптужбе. Гавриловић би, наиме, требало да „призна“ како су га тобоже „комунисти наговорили“ и упутили да убије Ерика фон Рихтера.

У једном су, међутим, заточници опречних идеолошких табора једнаки - ником од њих није стало до правих побуда Андрије Гавриловића нити до његове личне судбине.

Он је само пион на шаховској идеолошко-политичкој плочи, пион чија је судбина релевантна једино утолико уколико може бити од користи у извесним мање или више сложеним политичким комбинацијама. Из перспективе идеолошке свести, те легитимне модерне наследнице мита, поје-динац је, са свим оним што је у њему особено, само пуко оруђе извесних геометријски упрошћених обрачуна.

Грубу поједностављеност идеолошких схема осветлио је Пекић на изванредан начин и из једног другог угла. Његов јунак Андрија Гавриловић одлучује да крене својим сопственим путем, независно од постојећих политичких подела. Определивши се да узме на себе одговорност за убиство бившег пуковника, заклети спасилац није удовољио ни одбрани ни оптужби, а ни феноменалном другу Озрену, већ некој сопственој жудњи за искупљењем.

Међутим, чак и у том, рекло би се, најзад, самосталном чину, Гавриловић је и нехотично спутан извесном идеолош-ком схемом. Он, у ствари, испашта кривицу која не постоји. Жиг радикалних идеолошких подела, жиг хало ефекта, дубо-ко је утиснут у његову душу и премда Гавриловић покушава да се одупре агресији идеолошке свести, ипак му то не пола-зи за руком, па тако и он сам прелази на страну оних који су га за време окупације осудили.

Није ли онда можда и овде посреди нека врста самоманипулације, нека врста тајног, невидљивог психичког меха-низма којим се човек добровољно ставља на милост и неми-лост митским силама?

У погледу свог крајњег исхода, судбина Андрије Гавриловића ипак има, свим неоспорним и великим разликама

упркос, неке сличности са судбином професора Конрада Рутковског. И заклети спасилац дављеника и немачки професор из Хајделберга управо онда кад помисле да су најзад нашли себе, коначно постају заробљеници једног савременог мита.

Сва претходно поменуто Пекићева дела могла би се разврстати у два релативно независна тематска круга. Први круг чини његов првенац *Време чуда*, док други обухвата но-веле *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, *Одбрану* и *последње дане* и роман *Како упокојити вампира*.

Са Пекићевим романом *Ходочашће Арсенија Његована* отвара се трећи и по свему судећи најплодотворнији и најобухватнији тематски круг у књижевном стваралаштву овог писца. У средишту његовом налази се својеврсна уметничка хроника породице Његован Турјашки, у коју спада и прича о главном јунаку већ поменутог романа Арсенију Његовану.

Овом књигом отвара се уједно и посебно, најобимније и најобухватније поглавље Пекићеве „митомахије“. На удару уметничке критике наћи ће се сада један други мит који бис-мо могли означити као мит поседовања. Лик Арсенија Његована оваплоћује митску свест поседовања, а иронично осве-тљење у коме писац приказује ову свест израз је његовог сопственог критичког става према овој свести.

Не би, међутим, на основу тога требало закључити да је лик Арсенија Његована „тип“ поседника, односно поседни-чке митске свести. Писац који се у свом уметничком облико-вању служи искључиво типским цртама није прави писац већ социолог, историчар, или, што је још чешће случај, идеолог прерушен у уметничко рухо.

Лик Арсенија Његована делује као аутентична умет-ничка творевина управо захваљујући томе што га је аутор индивидуализовао на књижевности једино примерен начин.

Истина, наћи ћемо у Његовановом лику и неке типске црте. Овај кућевласник припадник је породице која има два битна социјална и психолошка обележја. Његовани су при-падници једне повлашћене класе. С друге стране, они својим пореклом спадају међу такозване „Цинцаре“.

Унутар овог социјалног и, условно говорећи, „племен-ског“ круга, Арсеније Његован има изванредан, само њему свој-

ствен, лични печат. Лик овог Његована индивидуализује у извесној мери већ и то што он припада кућевласничкој грани његованског рода. Међутим, оно по чему се ова поседничка фигура радикално издваја у првом реду је начин на који се овај кућевласник односи према сопственом поседу и у коме има нечег истовремено комичног и суманутог, а у извесном смислу чак и лирског.

За овај необично духовито замишљени преплет индивидуалних црта што творе психолошки портрет Арсенија Његована можда је најкарактеристичнија епизода са његовом сулудом љубављу за једну кућу коју овај бизарни поседник зове Нике, према имену Нике из Олимпије, веснице и заштитнице ратних, гимнастичких и љубавних тријумфа.

Ваља, међутим, имати на уму да љубав о којој је реч није никако фигуративна и у томе заправо и јесте особеност овог кућевласничког лика.

Арсеније Његован кадар је да заволи кућу као жену. А пошто је у Никином случају реч о кући која припада његовом рођаку Стефану, Арсеније Његован осећа се попут неког коме су његову вољену преотели.

Странице на којима се приказује ова епизода из живота Пекићевог јунака, јединствен су спој финог хумора и неке особене лирике кроз коју се испољава кућевласникова на-страна нарав. У часу када се његов рођак Стефан усељава у „Нике“ Арсеније Његован види себе као будалу „која је от-крила да воли у часу кад предмет његове тек спознате стра-сти други олтару приводи. *Nota bene* - вели Пекићев јунак - ово поређење са своје смелости и није можда најсрећније, али ако не наведе на помисао да сам луд (јер сложићете се хте-ти се *венчати с једном кућом* ипак није баш тако распро-страњено хтење) помоћи ће да и сам макар накнадно одме-рим обим и снагу својих осећања, а поврх тога онај масто-донтски улаз сличан олтару у чијој су сакристији биле запа-љене воштанице - изгледа да су неке свеће тамо у дубини одистински и гореле - онај церемонијални мехур анђела, мистична супротност улице у којој сам се осећао као у древ-ној луци, она збрка обредних звукова, све је то чинило да се у

каверни капије осећам као изиграни љубавник скривен иза стуба у смислу 'Дана нашег венчања':

И срушише се лепи снови моји јер
главу твоју венац сад покрива крај тебе
други пред олтаром стоји проста ти
била моја љубав жива."²²

У овом хумористичном и лирски интонираном пасусу писац је необично ефектно дочарао особени кућевласнички вид суманутости свог јунака или, тачније, једну димензију те суманутости.

Међутим, Арсеније Његован не мири се са статусом изиграног љубавника. Он, вели, није плачљиви песник већ кућевласник и не може једном зачету страст опростити онако великодушно „као господин Рајић" и само ће га зло-срећни стицај околности спречити да дође у посед куће за којом је толико жудео.

Али и у том активистичком, агресивном ставу према објектима поседовања има код Пекићевог јунака опет нечег помереног. Овај настрани кућевласник жели да се домогне „Нике" онако као што неки заљубљеник хоће да се домогне жене коју му је неко преотео.

На таквим психолошким претпоставкама писац гради и једну особену, иронично интонирану, филозофију поседовања, чији је носилац Арсеније Његован.

Суштину ове филозофије изложио је Пекићев јунак на најсажетији начин тамо где приповеда о говору који је намеравао одржати на предратном Коларчевом универзитету. Том приликом Арсеније Његован мислио је да укаже на пре-судну разлику „између наопаког фаворизовања *једностраног* власништва и корисног унапређивања оног *двостраног*, паритетног..."²³

Изразом „двострано" односно „реципрочно" означио је Арсеније Његован „чињеницу да је право власништво само оно у коме се субјект и објект поседовања *имају* међусобно, и то до консеквенција у којима се свака разлика између њих брише, па што поседује постаје и поседнуто, не губећи при

²² *Ходочаиће Арсенија Његована*, Нолит, Београд, 1970, стр. 91.

²³ *ИШ.*, стр. 73.

том археолошку функцију поседовања а што је посед постаје поседник не губећи нипошто ни својства поседованог..."²⁴

Ова својеврсна кућевласничко-поседничка варијација на извесне теме класичне немачке филозофије има, разуме се, ироничан призив, као уосталом и све оно што се на Ар-сенија Његована односи. Његова мисао није ништа друго до апстрактни, теоријски израз једног практичног става према поседовању, а из овог става произлазе и бројне комичне ситуације у које писац доводи свог јунака. Сви поступци Арсенија Његована проистичу из основне црте његовог психолошког портрета, другим речима из извесног настраног и помереног односа према предметима поседовања, дакле, управо из оног по чему се овај Његован одваја од осталих припадника породичног клана. Тиме се, уједно, мотивише, како његово „хо-дочашће", тако и комична димензија тог ходочашћа са свим оним импликацијама што их она подразумева. Посреди је она иста настрана страст са којом се кућевласник Његован односи према објектима поседовања, а комични карактер његове авантуре такорећи нужно проистиче из кућевласникове неспособности да се суочи са друштвеним променама које су се у међувремену одиграле.

Комичне ефекте Пекић појачава и вешто користећи извесне елементе Његованове породичне ситуације. Околност да Арсенија Његована породица и пријатељи држе у заблуди у погледу судбине његових поседа под новом државном управом, извор је једне особене, често урнебесне комике, а представља и допунски мотивацијски ток из чије се перспективе осветљава кућевласникова судбоносна одлука да крене у обилазак грађевина што су му негда припадале.

Међутим, да се Борислав Пекић у свом роману ограничио само на то да иронично осветли мит поседовања из перспективе особене патологије једног припадника клана Његован, размере његове „митомахије" биле би знатно скромније него што јесу. Пекић се стога одлучио - и та његова одлука показала се у уметничком погледу потпуно оправдана - да своју ироничну визију мита поседовања допуни и

једном димензијом чије су филозофске и историјске импликације далекосежне у сваком погледу.

Арсеније Његован појављује се на попришту студент-ских демонстрација 1968. године, сусрећући се тамо, поред осталог, и са једним пуковником чији је лик обликован руком великог мајстора. На питање Арсенија Његована је ли тачно да „руља жели да продре у град“, пуковник одговара: „Исти-на је истина... Ма им неће успјети, да оца очиног..“²⁵

Идеолошки профил пуковниковог лика Пекић уобличи-чава стављајући читаоцу до знања да је пуковник одлучно против тога да се са демонстрантима преговара. „Ја са њима не бих преговарао - вели он. - Ја бих већ умио да их научим реду... само да ми се дадне.“²⁶

А за сам феномен демонстрација Пекићев јунак има следеће, у својој „светој простоти“ колико карактеристично, толико проблематично, објашњење: „Не бих ја с њима преговарао не бого ми - каже пуковник - но се дала слобода па ти данас свакојаки олош вршља по земљи.“²⁷

У овим и оваквим „рефлексијама“ Пекићевог јунака лако је препознати један мит који бисмо могли назвати митом реда, реда утемељеног на репресијама државно-партијског апарата, мит у чијим поклоницима, а и теоретичарима ово столеће није оскудевало. Пекићев пуковник држи да друш-твени потреси не настају услед неких објективних социјалних тешкоћа, већ само и једино услед тога што се „дала слобода“.

Још једна идеолошки и психолошки добро погођена цр-та краси пуковников крајње занимљиви и по много чему карактеристични портрет. Пуковник, наиме, верује да су за све социјалне невоље криви неки људи којима се управља из иностранства, помоћу некаквих тајних и замашних финансиј-ских фондова. За њега су учесници студентских демонстра-ција „све сами плаћеници“, а када Арсеније Његован изјави „московски“, пуковник одговара: „Нијесу само московски. Има их разнијех.“²⁸

²⁵/III., стр. 244.

²⁶/III., стр. 248.

²⁷/III., стр. 249.

²⁸III.

Очито, и овај Пекићев пуковник заробљеник је извесне митски поједностављене схеме којом се свет дели на два та-бора, с тим што у једном царује светлост, а у другом тама.

За ову пуковникову митску искључивост нашао је Пе-кић и сасвим уверљиву социјално-психолошку мотивацију, предочавајући читаоцу да је и овај његов јунак нека врста поседника, односно кућевласника, чија је кућа уз то оштећена у демонстрацијама. Арсеније Његован препознаје, дакле, у пуковнику неку врсту сродне душе, иако душе која је још увек на „примитивном стадијуму осећања власништва“.

Тако и лик предратног кућевласника и лик послератног пуковника обухваћени истим социјално-психолошким окви-рима сведоче да се неки обрасци митске свести непрестано враћају.

Враћају се и неки конкретнији облици митске свести. И предратни кућевласник и послератни пуковник подједнако су ватрене присталице насилних мера као најефикаснијег начина заштите поседничких интереса.

Ово на свој начин судбоносно кружење мита поседовања, у непосредној спрези са митом насиља, приказује Пе-кић на само њему својствен и лирско-иронични начин кроз једну изванредну тираду Арсенија Његована коју ћемо зарад њене лепоте у целини навести: „И револуција ће се једном морати приклонити - каже Арсеније Његован - некаквом реду и прокламовати законе којима ће се овај држати, а међу тим регулама она о својини и својинским односима опет ће заузети своје почасно место, заузеће га чак и ако се смисао поседовања наоко изметне, и сутра када Арсенија Његована више не буде било, рађаће се људи који ће хтети да сабирају и сабрано својој деци у наслеђе остављају. И они који никада сабирали нису и они ће похитати да сабирају и сабраноме са-брано да додају па својој деци оставе... И тако довека. Јер осећање поседовања неуништиво је и трајаће колико и човек а срце, ум, карактер, врлине и мане, успомене, добра и куће најзад, све је то само једно велико имање под хипотеком смр-ти, имање које животом својим увећавамо или растурамо.“²⁹

²⁹ *ИШ.*, стр. 273.

Овако представљајући жилавост и неуништивост поседничке свести, праћене глорификацијом такозваног реда, Пе-кић је, следећи у томе нама већ добро знани манир своје ми-томахије, и овога пута елиминисао могућност конституисања неког „противмита“. Сигурно није случајно што и главни го-ворник тих демонстрација у његовој књизи беседи језиком оног истог пуковника који држи да је сва невоља у томе што има сувише слободе.

У овој подударности ваља видети један скровити пиш-чев миг. Из примитивних слојева негдашњих бунтовника ла-ко се регрутују каснији ништа мање примитивни узурпатори револуционарне власти, бранећи овога пута неке нове поседничке интересе у име једне специфичне апологије репресив-них мера.

Тако, дакле, опет нема ничег новог под сунцем и све је таштина и мука духу.

Читалац који је некад имао у рукама *Ходочашће Арсе-нија Његована* могао је, на основу неких успутних ауторових напомена, наслутити да је овај роман тек само део неког већег романсијерског опуса.

И у неким другим делима претходног тематског круга повремено су промицали ликови појединих припадника породице Његован. Тако се у *Успењу и суноврату Икара Губелкијана* међу гледаоцима који прате Губелкијанове вратоло-мије налази и адвокат Леонид Његован, а на неким страница-ма *Одбране и последњих дана* срећемо се са ликовима Федора и Константина, припадника истог породичног круга.

Међутим, читаоцу који се данас буде занимао за Пе-кићев големи књижевни опус биће већ сасвим јасно да је *Хо-дочашће* само тек опиљак из једне циновске књижевне ра-дионице.

О стварним размерама Пекићевог подухвата можемо да судимо тек сада кад се пред нама налази пет томова њего-вог још увек недовршеног романа *Златно руно*.

Подухват је то коме је, по свему судећи, тешко наћи премца у нашој новијој и не само новијој литератури и који -могло би се већ сада са сигурношћу утврдити - представља датум у историји српске литературе.

И у овом свом засад најобухватнијем књижевном делу Пекић је испољио неке од оних нама већ знаних црта његове митомахије, с тим што је поље „битке“ сада далеко простра-није. Као и у неким претходним делима тако се и овде митска свест дисквалификује већ самим ироничним асоцијацијама на једно предање, овога пута преузето из грчке митолошке традиције. Стихови Аполонија Рођанина што стоје на почет-ку сваког тома Пекићеве аргонаутике треба да послуже, сво-јом патетиком, као нека врста старинске, херојске подлоге, на којој ће се јаче оцртати тривијални карактер ове модерне потраге за златним руном.

Да би уметничка визија поменуте потраге добила одговарајући историјски распон, Пекић се одлучио да за њеног субјекта изабере једну породицу чији корени сежу неколико векова у прошлост. Како је писцу било стало да свом кази-вању обезбеди утисак историјске веродостојности и то са овог балканског тла, његов избор логично је пао на стабло такозваних „Цинцара“, с обзиром на дубоку старост њихове лозе, а поготову с обзиром на традицију њихове пословне, напосе трговачке умешности. Јер, оно прозаично, тривијално савремено наличе старинског предања о златном руну јесте опет она иста жудња за стицањем и поседовањем о којој је у *Ходочашићу Арсенија Његована* већ било речи.

Мит поседовања и стицања разобличава се, међутим, овога пута у историјском распону од више генерација, при чему се у овој породичној аргонаутици јасно разазнају две временски различите равни. Приповедање Пекићево тако је замишљено да у свакој књизи теку два упоредна тока радње. У једном току радња се усредсређује око збивања пред сам слом предратне Југославије у словеначком Турјаку, бадње вечери године 1941, где су се окупили сви припадници клана Његован-Турјашки. У другом току радње, оном претежнијем и обухватнијем, Пекић на широком историјском плану слика аргонаутику предака савремених Његована, у којој се као средишне тачке издвајају изванредно упечатљиви портрети различитих припадника лозе о којој је реч.

Поступности и прегледности ради, ми ћемо се позабави-ти сваком од ових линија радње понаособ.

Ваља, међутим, одмах рећи да је, овако упоредо развијајући два засебна тока уметничког казивања, Пекић био суочен са истим оним искушењем са којим смо се делимично већ упознали, бавећи се његовим романом *Ходочашће Арсе-нија Његована*.

Сваком оном аутору који се подухвати да књижевно уобличи једну такву тему као што је тема поседовања прети, по природи ствари, саблазан свођења литературе на пуки облик извесног социолошког или, још чешће, идеолошког присту-па, којим логика књижевног дела мора бити озбиљно на-рушена што поготову важи за писца са овако обухватним и далекосежним концептом какав је овај Пекићев.

Конкретан облик у коме се поменута саблазан јавља опет је, наравно, оно што се назива „типом“. Пекићу је, наи-ме, овога пута у много већој мери него раније претила опа-сност да своје јунаке претвори у различите одливке једног истог модела жудње за стицањем карактеристичног за поро-дицу Његован-Турјашки.

Писац је, међутим, и овог пута успешно одолео овом искушењу. Све своје, иначе бројне јунаке, он је уметнички та-корећи беспрекорно индивидуализовао.

Уметничка индивидуализација Пекићевих јунака ишла је у два правца.

Једну групу припадника породичног клана Пекић је индивидуализовао тако што им је дао особене црте унутар не-ких најопштијих социјално-психолошких оквира који чине горњу границу основних обележја породичног менталитета, а како то у уметничкој пракси његовој изгледа, покушаћемо да предочимо помоћу извесног броја карактеристичних при-мера.

У другом тому *Златног руна* затичемо Ђорђија и Тео-дора Његована у жестоком спору око неких актуелних поли-тичких питања. Ђорђија Његована читалац у неким најоп-штијим потезима већ зна. То је онај Арсенијев брат, генерал, о коме се кућевласник Његован у више махова поспрдно и иронично изражава. Теодор је нова књижевна фигура и за-мишљен је као Ђорђијев идеолошки противник.

Зарад бољег увида у политичку природу њиховог спора навешћемо један кратак одломак из другог тома *Златног руна* у коме се ликови двојице опонената уобличавају по-моћу два кратка полемичка захвата.

„Ако ме ико буде руинирао - каже Теодор свом опонен-ту - то неће бити моји непријатељи. То ћете бити ви, породи-ца, Његовани. Ви ћете испод својих фантазмагорија, дефини-тивно поткопати моју политику..”³⁰

На овај полемички испад генерал Његован одвраћа: „Какву политику? Није то никаква политика! То је цинцар-ска трговина испод руке. Продајете нам земљу за мале паре и без никаквог јемства!...”³¹

И Ђорђевић и Теодор остају по нечем у границама социјално-психолошких оквира породичног круга. Наизглед, Теодор као да је заратио са целом породицом. Породица ће, вели, „покопати” његову политику.

Ђорђевић, опет, жигоше Теодора као човека који се руководи начелима цинцарске трговине, стављајући себе на тај начин привидно изнад шићарцијског видокруга породичног клана.

Међутим, из ширег контекста романа види се да се ни Теодор ни Ђорђевић у извесном погледу нису уздигли над хоризонт основне породичне доктрине. Трагање за златним руном на симеонски начин није страно ни једном ни другом. Разлике њихове ваља тражити другде, у области оних политичких подела које настају унутар најширих социјалних оквира породичне аргонаутике.

Ђорђевић Његован је, додуше, поседник али он је и нека врста патриоте. Он мисли да земљу треба бранити од било каквог напада споља, а пре свега од напада нациста и тога ради желео би да посредством патријарха упозна властодршце са својим планом одбране.

Теодор, напротив, сматра да је спас у што је могуће тешњем повезивању са нацистичком Немачком а и сам је, по својим најдубљим уверењима, присталица нацистичке идеологије.

³⁰ *Златно руно*, том II, Просвета, Београд, 1978, стр. 222. 311III.

Међутим, у извесном погледу ни политичка разлика између Ђорђија и Теодора није толико велика како би се то у првим могао учинити. У једном другом дијалогу, на странама четвртог тома *Златног руна*, Ђорђије изјављује како би, да се он пита, патријарха Дожића требало поставити за управника града и „арамбашу београдског“, зато што би он „оној комунистичкој фукари стао ногом за врат“.³²

Очито, ни генералу Ђорђију није на срцу ствар политичке демократије и у том погледу између њега и Теодора нема неке суштинске разлике. Демаркациона линија која дели ову двојицу Његована тиче се, дакле, искључиво патриотског односно „непатриотског“ става према текућим историјским проблемима.

Патриотска и непатриотска политичка опредељења ни-су једини облик разграничавања унутар породичног круга Његована. Потрага за златним руном није оно на чему се може утемељити солидарност међу припадницима старе цин-царске лозе. Напротив, породична аргонаутика најдубљи је извор многих сукобљавања припадника овог клана, сукобљавања која ћемо илустровати једним карактеристичним примером.

У петом тому *Златног руна*, Арсеније Његован у живој и драматичној препирци са двојицом Стефана - сениором и јуниором - развија нама већ од раније добро познату кућевласничку филозофију. Препирку подстиче Стефан јуниор, описујући махинације уз чију помоћ „луди кућевласник“ на-стоји да се домогне куће до које му је стало. Стефан јуниор, наиме, каже: „Знаш ли ти докле тај иде?... Да би ми обезбедио утисак да живим усред циганске черге и тако ме присилио на продају, почео је и своје боље станове, за цену нижу од тржишне издавати неким чиновничкићима, занатлијама, чак и руским емигрантима, којекаквој сиротињи која под мојим прозором суши веш. А при томе је толико безочан да кроз варош протура глас како то чини из хришћанског чове-кољубља. Пристаје томе човекољубље као седло магарцу!“³³

³² *BmI.*, том IV, стр. 51.

³³ *III.*, том V, стр. 133.

Читаоцима *Ходочашћа* ове махинације Арсенија Његована већ су одраније добро познате, а познато им је и то да је овај Пекићев јунак обузет једним особеним поремећајем поседовања, услед кога кућама даје женска имена, односећи се према њима као да су му љубавнице.

Међутим, у широкој галерији ликова и у големом ра-спону *Златног руна* ова особена његованска фигура добија и једну нову уметничку функцију. Лик Арсенијев треба да по-каже како се унутар истоветних социјално-психолошких ок-вира, назначених општом његованском жудњом за стица-њем, индивидуализује ова жудња у неким сасвим необичним и настраним облицима. Овог пута породичне поделе не иду линијом политичких размимоилажења већ настају дуж саме осе поседовања, ако се тако може рећи.

Посебну групу ликова, са посебном уметничком наме-ном, чине они јунаци Пекићеве аргонаутике који својим особеним опредељењима - животним и политичким - пробијају оквире породичног менталитета и породичне филозофије.

Оваквим једним потезом у архитектоници свог циклуса о златном руну, Пекић дефинитивно превазилази искушење типизираних, социолошки и идеолошки схематичног, обликовања књижевне грађе, дајући својој уметничкој палети изузетно широк замах.

Да би представа о ширини овог замаха била очигледни-ја, ваља имати на уму да сваки од ових јунака што се налази изван општих оквира породичног менталитета пробија ове оквире на изванредан само њему својствен начин. Тако већ на првим страницама првог тома Пекићеве саге о златном руну срећемо Филипа Његована, опредељеног за један крајње критички став према породичним идеалима и породичној пракси, за који бисмо, у складу са политичком терминологи-јом новијег времена, могли рећи да је стаљинистички. Филип Његован држи да би се све ствари овога света уредиле како ваља само ако се уништи кућа Његована и онај буржоаски, поседнички дух, што се у тој кући на свој начин оваплоћује.

Истом циљу тежи и један други припадник поменуте куће, отпадник од породичне филозофије, Федор, само што су његове побуде друкчије. Док Филип види у Његованима

разлог „свих светских бољки“, за Федора је „болестан свет“, а Његовани тек солидарни са овом универзалном бољком. Са-мо је постојање већ по себи болесно, са „фаталним симпто-мима распадања, међу којима су, разуме се, и Његовани“. ³⁴

У следећа четири тома психолошки и идеолошки пор-трети Пекићевих јунака даље се развијају и обогаћују, с тим што њихове главне црте остају у основи непромењене.

У склопу најопштијих интенција Пекићеве митомахије, посебно место заузима лик Филипа Његована. Филипов лик, или тачније идеолошки ставови за које се овај лик везује, от-вара могућност стварања неке врсте „противмита“ на руше-винама поседничке митологије клана Његован. Управо зато ваља указати на неке основне правце у којима се креће ауто-рова критичка „обрада“ Филиповог идеолошког става.

Два детаља биће, чини нам се, довољна да илуструју оно што смо назвали критичком обрадом „противмита“. Негде пред крај првог тома *Златног руна*, Филип, са осталим чла-новима „антипородичног квартета“ улази у једну изразито идеолошки интонирану расправу у чијем средишту се налази Риверино сликарство. Филип ватрено брани Риверину умет-ност, сасвим у складу са својим уверењем да уметник треба да служи револуцији на један дневнополитички начин.

Међутим, оног часа када овај ватрени заступник соци-јалне уметности сазнаје од Леонида да је сликарски идол о коме је реч био близак троцкистима, његов став битно се мења. Јер, како каже Пекићев јунак, ако је Троцки контраре-волуционар, мора онда то исто бити и свако ко Троцког подржава, „свако, па и Ривера“. ³⁵

Овај преокрет у Филиповом ставу показује, уверљивије него читави томови у којима се његова идеологија оповрга-ва, у чему је суштина те идеологије.

Филип је верник. За њега чињенице и елементарни логички захтеви сами по себи немају никакву вредност. Они вреде само онолико колико се могу уклопити у једну стаљинистичку визију света, што, у ствари, значи да не вреде ништа. За Филипа и његове истомишљенике цинични и оштроумни Федор каже:

³⁴ *ИШ*, том1, стр. 48.

³⁵ *ИШ*, стр. 447.

„Човек идеје мора бити резистентан на факта, очигледности и здрав разум, иначе ће постати човек компромиса.“³⁶

Исту ову „резистенцију на факта, очигледности и здрав разум“, показује Филип и у полемици са Максимилијаном, главним и одговорним уредником новина које држе страну силама Осовине.

На Филипову примедбу да уредник једног таквог листа нема право да критикује људе „који политику замишљају као међусобно обрачунавање“, Максимилијан одговара: „Ја ни-сам крив што Осовина побеђује. И што, кад смо већ код тога, чини то уз лојалну подршку твог омиљеног Совјетског Саве-за! И кад би ти иоле био конзеквентан, морао би ми аплауди-рати. Јер ја не пишем ништа што не можеш наћи у било ком комунистичком гласилу у свету..“³⁷

Реч је, наравно, о фамозном пакту Стаљин-Хитлер, и о позитивним освртима стаљинистичких листова на хитле-ровску политику. У својој верској заслепљености Филип не види - или тачније не жели да види - прави политички сми-сао поменутог пакта и тако се и кроз овај детаљ пластично оцртава стварна природа његове идеологије.

Пекић, међутим, нимало не штеди ни заточнике једне друге тоталитарне визије света, оне нацистичке, такође при-сутне у широком спектру политичких опредељења његових јунака. Тако у четвртом тому *Златног руна* аутор упечатљи-вим уметничким потезима слика идеолошки профил Јохане Турјашки и њеног сина Манфреда, кроз краткотрајан али жесток сукоб са Јеврејком Рахелом.

Реагујући на један коментар своје мајке („Каква мала жидовска свиња!“) Манфред каже: „Ја сам ти мајко лијепо рекао да нема смисла долазити! Да то нема смисла све док човјек не буде био кадар цијелу ту српско-цинцарску банду избацити кроз прозор на сметлиште, гдје и спадају. Ти си, међутим, запела као да то не може који мјесец сачекати! и сад, разумије се, стојимо овдје попут двије небулозе... и даје-мо се од сваке жидовске багре провоцирати...“³⁸

³⁶/БШ., стр. 445.

³⁷/Ш., томУ, стр. 289.

³⁸/Ш., томГУ, стр. 253.

Али када Манфредо додаје како му је домаћин при поздрављању „остентативно изволио окренути своју дебелу цинцарску гузицу“, мајка га опомиње на ред: „Не буди прост, молим те. Ово није касарна!“

Син на то одговара: „Не, није, касарна је чиста. Ово је жидовско-цинцарски свињац у који ме је бацио твој инат!“³⁹

Са неколико оваквих и сличних детаља Пекић је уметнички ефектно уобличио портрете поклоника хитлеровске варијанте тоталитаризма. Унутар истоветних идеолошких оквира мајка је уздржанија и одмеренија и више држи до извесних друштвених форми („није ово касарна“), за разлику од сина који не преза од коришћења сасвим неприличних из-раза. Међутим, и мајка и син једнаки су у својој неодмереној и ирационалној мржњи против Јевреја и њихових српско--цинцарских једномишљеника.

А да и ова тоталитарна идеологија почива на слепилу за неке очигледне истине ставио је Пекић читаоцу до знања на оним местима његове саге на којима је реч о казним мера-ма против Јевреја.

Тако на Рахелино тврђење да се Јевреји депортују у гета и концентрационе логоре, извесна Анастасија изјављује како је њој „амбасадоровица фон Херен рекла да су то обична прихватишта за предгајивање асоцијалних типова у добре грађане...“⁴⁰

Коментар је, наравно, излишан.

Међутим, највеће уметничке домете достигао је Пекић у једној другој равни своје аргонаутике; тамо где се пред нашим очима ређају бројни портрети предака породице Ње-гован-Турјашки, од москопољских времена па све до породичног самита у Турјаку.

У начину на који је ова галерија књижевних ликова уобличена, видљива су она иста начела књижевне архитектонике о којима је већ било говора. Сви ти Симеони у којима се породични дух оваплотио нису само пуки отисци тог духа не-го се према њему налазе у веома различитим па чак неретко и противречним односима. Штавише, и сам кир Симеон Ње-

³«Ш.

⁴⁰/Ш., стр. 348.

гован, чији дијалози са супругом му Томанијом заузимају не мали део саге о златном руну, далеко је од тога да буде обична илустрација породичног менталитета и породичне филозофије.

Истина, у лику овог доајена куће Његован има једна цр-та у којој се на извешан начин оваплоћује оно што је битно за породични дух. За кир Симеона живот је рачун и ничег осим рачуна у животу нема или бар не би требало да буде. Тог начела придржава се кир Симеон и у својој пракси и пи-сац се потрудио да нам из различитих углова прикаже свог јунака у пуном сјају његове животне филозофије.

Уметнички обликујући ову црту кир Симеоновог лика Пекић је испољио завидно књижевно мајсторство. Ево, реци-мо, једног кратког одломка из епизоде у којој газда Симеон прима свог кума Емилијана, коме је иначе подвалио у једној нимало часној трговачкој операцији: „Ја фруштукујем а ево ти га кум Емилијан. На њега све бечко. Из моја радња. Још не био отплатио. Нисум притиско. Гди ћу кума? И још тако учевног кефала?... Ни не седе, а већ прде: тако ти, куме Си-меоне, а?

Калимера, куме Емилијане, ти калистре, ти каите? Как сте? Поспјени и дуља?... Сести извољевајте дражајши куме!

Нисам дошао да седим, господине Симеоне, него да се ако изволите, објасним.

Ендекси! Немам против, немам против, акопрем и не-знам зашто би се објашњавали. Јаш ти? Ал ако да понајпре мало чалабрцнемо? Не ваља се куме на празан стомак о по-словима разговарати.

Нисам дошао да чалабрцавам господине, нити ми је до икаквог јела, нарочито вашег, него да ми кажете шта се то у поводу ваше особе, по Бијограду прича?"⁴¹

Простор не дозвољава исцрпније навођење овог живописног дијалога али и из ових неколико редака лако се може видети како се у кир Симеоновом лику она општа, по-родична аргонаутика конкретизује на један само овом лику

⁴¹ *ИШ*, том IV, стр. 165.

својствен начин и како се апстрактни принципи општег тра-гања за златним руном, претварају у крв и месо литературе.

Међутим, то је само један од начина на које Пекић индивидуализује психолошки портрет свог јунака.

Користећи једно Харнаково поређење могли бисмо спектар осцилација неког књижевног лика назвати „распо-ном клатна“. Распон клатна кир Симеоновог лика веома је велики, толико велики да је кир Симеон у једном периоду свог живота чак озбиљно нарушио основна правила поро-дичне аргонаутике, у оној неодољиво комичној епизоди са коњокротитељком Јулијаном Толнаи.

Најопштије значење ове епизоде, односно њена најдалекосежнија уметничка функција, пре свега је у томе што се кроз ту несуђену љубав кир Симеонову, а захваљујући „распону клатна“ о коме је реч, социјалнопсихолошки оквири породичног клана пробијају на један сасвим особен начин.

Ни овога пута Пекић не подлеже искушењу поједностављених социолошких схема, показујући на изванредно уверљив начин како чак и један иначе породичном духу тако одани припадник лозе Његован какав је кир Симеон може бар једном у животу изневерити оно чему је верно служио и како дакле ни он није само обичан одливак модела некакве апстрактне породичне суштине. Јер, љубав кир Симеонова према коњокротитељки Јулијани није неки узгредни, успутни блесак страсти који основну животну филозофију фирме не доводи у питање, већ, напротив, велика буктиња што прети да прогута чак и само освештано правило стицања.

На такву интенцију ове љубавне епизоде указује Пекић већ у својој најави за „профил пети“. У најави се, наиме, ка-же да ће ово поглавље бити посвећено „десператној љубав-ној страсти кир Симеоновој у којој је овај последњи место старог начела рода 'живимо, зарађујемо' практиковао ново правило 'живимо, уживајмо'".⁴²

Ближа се природа овог новог правила кир Симеоновог понашања може разабрати на основу једног писма које је хаци Симеон упутио у Беч кир Симеону Лупусу. У писму се,

⁴² *ИШ.*, том!У, стр. 84.

пored осталог, каже како је млади Његован „сит и пресит *фронтиде* и *мораза* него има само једну бригу, прву човечну жељу откако се родио, а то је... како да наговори осјечкога господина Тота да га у свој циркус прими", а све то зато што је „тврдо решителен" да „заувек остави фирму" и да се с госпођицом Јулијаном - која се у симеонској преписци искључиво помиње као „особа" - упусти у „чаран и пустолован живот путујуће артисте, живот без икакве логике и рачуна".⁴³

Да бисмо како ваља оценили колики је распон што дели нову животну филозофију кир Симеонову од оног његовог касније, за дух породичне аргонаутике тако карактеристичног погледа на свет, морамо се сетити како исти овај кир Симеон - онда када се већ увелико утврдио у правилима породичне вере - одговара на питање супруге му Томаније шта је за њега „људски живот".

„Фронтита, брига, госпођо, шта друго?", вели кир Симеон.

А када га госпођа Томанија упита: „Како брига?", кир Симеон ће одговорити да је то брига „да неће све да испадне како сам израчунао".⁴⁴

Кир Симеонова младалачка страст према мађарској артистичкињи значила је, дакле, не само практично одступање од универзалне логике симеонске фирме, већ и једну нову филозофију живота, из основа супротну оној породичној.

Ову најдаљу, горњу тачку у амплитуди кир Симеоновог психолошког и филозофског клатна уобличио је Пекић руком великог мајстора. Да бисмо и ову оцену поткрепили једним карактеристичним примером навешћемо краћи одломак из четвртог тома *Златног руна*, у коме се приказује посета младог пара књазу Милошу.

„За трпезом нисмо били - приповеда кир Симеон. Нафакало се all grosso уметничке голанферије, о којој нам је де-да писао. Радичевић, Ненадовић и још не знам ко. Роми Вук није био а њега сам једино морао видети. У бањи је рекоше. Сад, добро, знам да сам *други човек* да би ти такозвани умет-

«Лт1, стр. 188-189.

⁴⁴ *ИШ.*, том I, стр. 122-123.

ници кроз Јулијану и моју жељу да и сам артистом постанем морали бити духовном ми браћом. Али нису били. Нисам их као такве осећао, него више као напаст, свраб на кожи. Ника-ко да их сварим. Нарочито косатог појету Бранка, који се око Јулијане толико мајао да му је сам књаз морао подвикнути:

'Мичи се бре Бранко од сопствености Његована!'

Ја начиним ладно примјечаније да госпођица Толнаи није ничија сопственост, а ако се већ у трговачким појмови-ма мора о људима зборити, преча је истина да сам њена соп-ственост ја.

Уметници запљескаше, Јулијана ме пред јавношћу у че-ло пољуби, Милош само заколута очима, а деда рече само: 'Машала!'

Кад сам га после питао зашто, због урока вели, да се наша срећна заједница не поквари."⁴⁵

У ових цигло неколико реченица Пекић је изванредно уобличио, са свега два-три овлашна потеза, психолошке портрете пет веома различитих књижевних ликова. Ту је и „ко-сати појета Бранко", који се, без обзира на сопствену роман-тичарску занесеност, нападно удвара госпођици Толнаи, ту је и честњејши књаз са оним његовим „мичи се бре... сопстве-ности Његована", припрост и вулгаран какав јесте, а ту је и госпођица Јулијана са њеним хипокритским пољупцем при чему, разуме се, читалац из контекста романа добро зна да ће управо већ поменути честити књаз и ова госпођица брзо упловити у љубавничке воде.

У склопу ширег уметничког контекста и портрети мла-дог Симеона и његовог деде Лупуса добијају изразито индивидуалну боју, а при том и један дискретно комични призвук. Читалац, наиме, зна да је Симеон Лупус већ увелико смислио план како да свог унука врати у воде породичне аргонаутике и да је оно његово „машала!", само једна врста ироније. Ко-мични ефект још више се појачава захваљујући томе што млади кир Симеон живи у уверењу да деда ради за његово добро, наивно прихватајући објашњење које му стари лисац нуди за већ поменути иронични коментар.

⁴⁵/Ш., томГУ, стр. 271.

Посебну драж чини зналачки и префињено одабрана локална боја ликова. Читалац осећа да управо тако може изгледати један српски песник ондашњег времена - свеједно Бранко Радичевић или неко други - или један српски књаз, попут Милоша Обреновића, а исту „историјску“ уверљивост имају и ликови двојице Симеона.

Ваља истаћи и сјајно погођени језик којим Пекићеви јунаци говоре, као и оне специфичне комичне ефекте што их писац помоћу овог језика постиже, међу којима се својом ефикасношћу посебно издваја реченица: „Ја начиним ладно примјечаније.“

Међутим, док кир Симеон само једном у свом дугом ве-ку нарушава света правила потраге за златним руном, дотле неки други Симеони прелазе оквире породичне митологије на трајнији и далекосежнији начин.

Један од њих је и Симеон Сигетски, велики ромејски мајстор шминке, коме су посвећене бројне странице трећег то-ма Пекићевог циклуса о златном руну. Симеон Сигетски на-рушио је правила породичне аргонаутике одиста радикално. Уместо да своје способности усмери на оно што животна фи-лозофија ове трговачке лозе захтева, трагајући и он за злат-ним руном на симеонски начин, упутио се овај отпадник несигурним стазама уметности. Самим тим, издвојио се тај припадник аргонаутског клана из рачунске, користољубиве свакодневице која га окружује, управљајући свој поглед пре-ма недокучивим висинама уметничке лепоте.

Отуда, и посебност његовог положаја у повести о пре-минулом султану. Насупрот Кајсунизадеу и Мехмед паши Соколовићу овај уметник у тој мрачној афери са покојником нема никакав практични интерес, никакву конкретну рачу-ницу. У том смислу ваља разумети и његове речи, упућене царском лекару: „Желим да искористим прилику и направим *аристогему*, ремек дело. А кад ћу га уништити и хоћу ли га уопште уништити, чији ће се сјајни план испунити, Соколо-вићев или ваш, ако га имате, то ћемо видети.“⁴⁶

⁴⁶/Ш., томШ, стр. 235.

Свог јунака Пекић је замислио као неког ко поседује потпуну свест о сопственој издвојености и посебности унутар породичног круга. На питање Кајсунизадеово: „Шта сте у ствари стон диајволон“, Симеон Сигетски одговара: „Ништа! *Катарма сам!* Изрод. Ђубре. Другим речима уметник. Да нисам ничему већ ми је више пута речено.“⁴⁷

А на допунско питање царског видара: „Ко вам је то рекао?“ Симеон Сигетски изјављује: „Отац, наравно, ко други о сину може тако мислити.“⁴⁸

Тако се уметнички издвојени, посебни положај још више истиче. Са својом жудњом да у области уметности шминке достигне савршенство, овај Симеон, са гледишта врховног породичног ауторитета, заиста може бити само и једино „катарма“.

Међутим, да је овај искорак изван освештаних граница породичне аргонаутике мотивисан само жудњом једног неоствареног уметника да се у вештини шминкања истакне, не би његов лик имао ону тако неопходну потпуност и уверљивост, иначе толико карактеристичну за многе друге ликове романијерског циклуса о коме је реч.

Потпуност и уверљивост мотивацијског поступка Пекић постиже у овом случају на тај начин што уводи још једну, допунску мотивацијску линију, из чије перспективе изгледа много разумљивије одступање великог ромејског мајстора шминке од канона породичног морала. Симеон Сигетски замишљен је, наиме, и као еротски померена особа, опседнута страшћу према извесном Мурату, његовом „љубавнику из храстове шуме“, страшћу иначе исто тако узалудном као што је и његова уметничка страст.

Ваља, међутим, рећи да је и овој еротској помами свог јунака Пекић умео да да печат уметничког индивидуалитета. Симеон Сигетски односи се према хомосексуалној склоности другачије него његов љубавник Мурат.

У том погледу психолошки је необично индикативан дијалог између ове двојице о томе којим именом назвати сам чин њиховог еротског спајања. Ромејски уметник шминке

⁴⁷/Ш., стр. 190.

⁴⁸/Ш.

инсистира на изразу пренесеног значења „синусија“, сасвим у складу са својом потребом да оно што се између њега и Мурата збива разуме као *психоепафију*, спој, додир, „прожи-мање душа“.⁴⁹

Мурат, насупротив томе, инсистира да се њихов *еносис* назове једноставним, профаним изразом „плакома“ - тупање - подмећући при том шеретски свом партнеру да та реч у потпуности одговара оном другом термину блажег инди-ректног значења.

Кроз овај термилошки спор својих јунака, Пекић, уметно користећи метод контрастирања, упечатљиво индивидуализује ликове двојице опонената или, прецизније, њихов однос према хомосексуалној страсти. Насупрот роман-тично и патетично настројеном Симеону Сигетском, стоји прозаични, вулгарни и ласцивни Мурат.

Међутим, хомосексуални мотив нема само ту намену да учини уверљивим пробој кроз трговачка мерила породичне аргонаутике. Служећи се овим мотивом Пекић уједно „депатетизује“ лик свог мајстора шминке, опет елиминишући на овај начин могућност настојања извесног „противмита“. Ни овај уметник који се окренуо против струје што води ка златном руну није нека „чиста“, романтична и узвишена фигура. Штавише, кад утврди да га љубавник вара, велики мајстор ромејске шминке залива и Муратовог партнера сумпорном киселином.

На тај начин, распон психичког клатна добија у овом случају изузетно велику ширину која при томе делује психолошки сасвим уверљиво. Психолошки је, наиме, сасвим логично - мада, наизглед, парадоксално - да управо тај роман-тични заговорник „психоепафије“ у наступу дивље љубоморе полије сумпорном киселином свог љубавника из храстове шуме.

Тако из перспективе ове крајње тачке у личној ампли-туди уметниковој и његово одвајање од токова породичне аргонаутике губи сјај подвига, добијајући далеко реалније обресе извесних сасвим овоземаљских и прозаичних побуда.

Тим поводом није на одмет подсетити да је писац пола-зио од истих начела и када је уметнички обликовао епизоду кир Симеоновог пролазног лудовања са Јулијаном Толнаи. Ликови љубавника осенчени су извесном благом и тананом иронијом и управо захваљујући овом ироничном осенчењу пи-сац и овде у корену сасеца могућност грађења некаквог дру-гог мита - рецимо мита о љубави која побеђује све препреке што их подразумева животни кодекс породичног клана.

Најрадикалнији и по својој уметничкој носивости мож-да најдалекосежнији потез у рушењу могућих „противмито-ва“ доноси нам пети том *Златног руна*, кроз ону сјајну епи-зоду чији је главни актер Симеон хаџија.

Лик Симеона хаџије, Лупусовог „тестаментарног али не и физичког наследника“, међу свим ликовима симеонским највише одступа од норми породичног морала. Писац за ње-га каже да је „по свему судећи био нека врста регресије у пси-хогенетском и социогенетском развоју феле Његован, прем-да, ако поћемо од његове блакости, увиђавности, човечности, несебичности, богобојажљивости, моралне чистоте и скло-ности духовним наместо новчаним шпекулацијама, па те осо-бине упоредимо с особинама осталих Његована, за које зна-мо, просто се не види ни један према коме би уопште могао да регресира“.⁵⁰

Такав какав јесте, овај доиста сасвим необични Њего-ван делује његовом оцу, кир Симеону Лупусу психолошки ло-гично као неко ко је озбиљно пореметио умом.

Неодољивом комиком одише оно место у Пекићевој књизи на коме газда Симеон пред српским аветињским су-дом објашњава због чега је доктор Пацек, „сабравши све-дочанства и извизитиравши касателну особу“, установио да је његов газда, Симеонов господин отац, потпуно луд човек. Доктор Пацек је, наиме, прогласио Симеона хаџију - уоста-лом сасвим у складу са основним догмама породичне аксио-логије - пијаним, односно лудим „од најгадније мешавине ко-ја се да збућкати - аро eleimosini ке raki, од милосрђа и ракије.

⁵⁰ИШ., том V, стр. 157.

Лудим га је прогласио када је од самог ације чуо зашто је све то без памети предузео".⁵¹

Индијектно се на овај начин критички осветљава, из једне особене перспективе, поседнички мит о златном руну. Са гледишта породичне аргонаутике сваки чин милосрђа мо-ра изгледати као нека врста лудила и то оног најгорег па та-ко ваља схватити и изјаву супруге газда Симеонове, Томани-је „да је њен свекар лудим деклариран на бази његове јаке са-милости спрам унижених и увређених..“⁵²

Међутим, погрешно би било мислити да је овог пута ау-тор одступио од неких начела своје „митомахије“, покле-кнувши, евентуално, пред искушењем да на рушевинама по-седничког мита сазда неки нови, рецимо хуманистички мит.

Читава она епизода у којој се приказује излив хаџијине великодушности и милосрђа, у ствари је један необично ду-ховит и виспрен уметнички начин да се идеали великодушно-сти и милосрђа - и они, такође - сагледају без имало патети-ке и зававања, односно да се сагледа наличје и оних, рекло би се, најузвишенијих врлина.

У немогућности да се исцрпије осврнемо на епизоду о којој је реч, указаћемо на само два карактеристична детаља. У својој комунистичкој еуфорији Симеон хаџија није се задо-вољио само препуштањем небеске скитије у складишта по-родичног блага, него је, вели писац, „предузео да им свој по-ступак објасни, како би знали чему служи, па ревноснији би-ли; да им добродетељски полет, запуштен у служби грешног сина, потпири понесеним доказивањем да је душа претежни-ја од тела а тело од одеа. Упутио их је на проматрање Мајке природе, да погледају гавране како не сију нити жању, немају ни подрума ни житнице, а ипак живе“.⁵³

Овако евоцирајући познату Христову реч у интерпрета-цији Симеона хаџије, писац већ самим начином језичког обли-ковања успоставља према дотичној беседи извесну критичку дистанцу. Ова се дистанца, одмах затим, осетно повећава раза-рајући у потпуности ефекат хаџијског излагања захваљујући

⁵¹/Ш., стр. 341.

⁵²/ЉИ, стр. 341.

⁵³/Ш., стр. 191.

реплици једног од присутних припадника „небеске скитије", који на све то племенито и узвишено казивање, изјављује кратко и језгровито: „Јеби га, Газдо, што живу."⁵⁴

Овај комични одговор, није само карактеристичан за потпуно неразумеваше које „небеска скитија" показује за хаџијину аксиологију него се њиме, уједно, доводе у питање сами темељи дотичне аксиологије, уосталом већ и иначе прилично крхки. Јер, свеколика та гомила „гепаваца" што се у дому Симеоновом сабрала, на челу са „прозбописцем", племенитим Алимпијевићем, својим понашањем више него убеђљиво доказује сву проблематичност и илузорност проповедничке филозофије хаџи Симеонове.

Из мноштва уметнички сјајно обликованих сцена издвојимо оно место на коме писац каже како „оку... засењеном гепавачким ором у коме се складно смењиваху дражесне курвештине са скретоумницима расејана погледа, живахни богаљи с ајдуцима краљевског држања, чедоморке аветињске профињености с лепршавим сокачким гуланферима, не би могли измаћи ни други призори идиличне радиности:

кривошијан што је ћурчијским шилом парао јастучасту кожу Симеонове радне фотеле;

неколико просјакиња које су сестрински сложено на кајаше цепале брокатни покривач са самртне постеље Херкула Куће Његован, Симеоно Лупуса, *Олимпиоса* и *Адамастоса*;

грбоња што је натенане, с познавањем радње, позлаћене рамове ослобађао породичних фотографија израђених код Овлашћеног кнежевог фотографа г. Гутенбајна и г. Анастаса Јовановића;

двоје гепаваца из цепарошке бранше како се шумно *ко-вају* под алтивинским трпезаријским асталом с кога су Симеони три пута дневно снагу за зарађивање узимали;

Мандовче како се побањује у москопољски ћуп с Аргонаутима;

и још мнозина узбудљивих сцена што по неком тајнови-том узусу прате сваку прерасподелу људских добара".⁵⁵

⁵⁴ /Ш.

⁵⁵/Ш.,стр. 262-263.

Има у овој шароликој, ингениозно уобличеној фресци нечега што подсећа на Буњелову *Виридијану*.

Поређење се намеће не само у сликовној равни уметничког инструментарија већ и у равни поруке. Није ли и Буњел филантропско-хришћанске илузије своје јунакиње разорио тако темељно, управо суочавајући их са светом прос-јака и разбојника?

Упркос овој сличности, очите су и неке битне разлике у поступку двојице уметника, чак и ако занемаримо ону сасвим логичну разлику у природи уметничких медија.

Пекићев метод разобличавања илузија увек је у знаку извесне fine, ироничне дистанце према оном што се разобличава. Над апокалиптичним приказом разношења блага куће Његован лебди онај исти, нама већ добро знани, присе-нак тананог хумора.

Ваља, међутим, истаћи да Пекићев хумор има један космополитски замах. Космополитски, утолико што понире дубоко испод свих привида и обмана, налазећи тамо само оно „људско, сувише људско“.

Можда је за овај слободан од сваке ускогрудости и самозаваравања, уметнички поглед на свет најкарактеристичнији један ауторски коментар из другог тома, посвећен мотиву људождерства које је, крајем XVII века, у овим крајевима у доба велике глади увелико узело маха. Да је дечак Симео-нуло био мало зрелији у доба о коме је реч он би, вели писац, „у Београду Велике сеобе нашао најчвршће доказе за ону традиционалну неверицу у људе која је кроз векове чинила душевну основу симеонске трговине са њима. Установио би да је хумана скрама која га одваја од звери тања од даха на огледалу и да се у огледалу непрестано мора дувати ако же-лимо да се оно одржи“.⁵⁶

А одмах после ове суморно интониране оцене такозване људске природе, налазимо у Пекићевој књизи следеће по-разно казивање о ономе што се у том времену глади избива.

„Дах на огледалу је ишчилео - вели писац. Несрећа је помоћу глади, болести, страха и смрти истрла и последње

⁵⁶ /III/, том II, стр. 400-401.

траље хуманог сјаја истераног из наше животињске коже хиљадугодишњим трљањем. Природни наследници Византиј-ске империје, потомци свемоћних јунака народног певања је-ли су једни друге у развалинама, на улици, у портама цркава. Здрави су се шуњали за немоћнима у очекивању да умру и њима продуже живот још за који дан. Снажни су гонили сла-бе у очекивању првог мрака. Само се махнути низашта нису бринули. Они су већ били преко, с оне стране Велике реке."⁵⁷

Ове речи могао је исписати само уметник коренито ослобођен илузија, уметник који је одлучно раскрстио са мит-ском свешћу у свим њеним видовима.

Те речи, онако како су записане, могао је ставити на хартију само писац каквог досад нисмо имали.

Истина, није овај подухват Пекићев без извесних мана, којих је и у ранијим књигама овог писца било. У полемичкој заострености и жестини своје митомахије Пекић уме да зада и понеки сувишан и превише груб ударац, а догађа му се, по-кадшто, да пластичност и сликовитост уметничког облико-вања замени извесним мисаоним конструкцијама, при чему, ово искушење долази до израза углавном онда када је реч о ликовима савремених Његована.

Међутим, ове спорадичне слабости нису оно што даје тон Пекићевој укупној књижевној делатности, а поготову његовом циклусу о златном руну. Овим циклусом репертоар уметничких средстава овог писца и вештина у руковању њи-ма досеже на многим местима, својим богатством и својом рафинованошћу, саме врхове уметничког стварања.

Књижевни сладокусац у недоумици је за шта би се, у ре-спекту према овом изузетном уметнику, определио - да ли за онај „слатки опој дувана и ноћних ружа што струји из моско-пољских албашчи",⁵⁸ или за онај јесењи мрак који се просипа над Београдом, „мек као бабина свила",⁵⁹ или, можда, за при-зор оне ноћи у којој се „оријашки сребрњак месеца лагано спушта у авлију испред саманлука, плавећи је неподношљиво

⁵⁷/Ш., стр. 401. ⁵⁸/Ш., том I, стр. 279. ⁵⁹/Ш., стр. 212.

леденом месечином",⁶⁰ или, најзад, за ону сцену у којој се појављује феноменални профил четврте ханумсе кир Симеона Лупуса „непрекинутим потезом грчки дрско и чисто као владалачки прстен печатњак утиснут у треперави ваздух бала",⁶¹ сличан каквој теракоти из Танагре.

Како год било, једно је, по најдубљем уверењу писца ових редова, већ сада сасвим сигурно: са својим досада објављеним књигама, а напосе са својим циклусом о златном руно, Борис-лав Пекић представља књижевну појаву првога реда.

И најзад, нека нам буде допуштена и једна напомена делимично исповедне природе. Ишчитавајући овај големи опус о „руноловцима" и Аргонаутима често нам се у сећање враћало једно место из *Библије* на коме се каже како је и хи-љаду година пред очима Господњим „као дан јучерашњи кад мине и као стража ноћна".

Између ових меланхоличних речи и Пекићеве саге о аргонаутици постоји нека дубља веза.

Онај ко утоне у ишчитавање поменуте саге у којој се приказује вековно трагање за златним руном, неминовно ће се, макар за тренутак, суочити са сазнањем о томе колико су ломне и крхке ствари овога света, у коме хиљаде година про-лазе оном брзином са којом мине јучерашњи дан и оном брзином са којом се смењују страже у ноћи.

1984.

⁶⁰ *ЉШ*, том II, стр. 39. ⁶¹
ЊпI, том IV, стр. 363.