821.163.41-32.09 Pekić B.

Јована С. Анђелковић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ТРАНСФОРМАЦИЈА БАЈКЕ У ПЕКИЋЕВОМ *НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ*[2]

Полазиште овог истраживања представља структуралну анализу Пекићеве готске хронике *Нови Јерусалим* из аспекта морфолошког модела проучавања бајки, који је поставио Владимир Проп. Поступак истраживања огледа се у изналажењу појединачних функција бајки, значаја и смисла њиховог присуства/одсуства у делу, те поступка и намере њихове трансформације. Сходно Проповој дефиницији структуре, која претпоставља удруженост композиције као константног и сижеа као варијабилног супституента бајке, ова ће анализа тежити да прикаже поновљиве елементе те структуре на плану појединачних сижеа, али и на плану дела као целине, те изнађе дијахронијску метаморфозу теме о постапокалиптичном као постреволуцијском свету. У том контексту указаће се и на неколико нивоа модификовања библиоцентричне идеје о спасењу и потоњем хармоничном јединству, које се сада разоткрива као плуралитет у заснивању Новог Јерусалима као Нове Бајке. Закључни ће сегмент представити разлоге могућности читања *Новог Јерусалима* као дела чији је изворни предложак могао бити бајка и то поводом разликовања бајке и мита и знања која они успостављају у домену колективно несвесног.

Кључне речи: бајка, функција, мит, Нова Бајка, Јерусалим, уметност, чудо

1. Увод

С овим радом осећам се као Свирач из Златних времена
који је изашао из бајке да људе у њу том песмом поведе.

Фокус овог истраживања најпре је заснован на покушају примене морфолошког метода, који Владимир Проп употребљава при проучавању народних бајки, на специфичну анализу пет прича Пекићевог дела *Нови Јерусалим*. На употребу таквог метода – метод функционалне анализе – а он претпоставља анализу приповедних форми по функцијама ликова[3], можемо рећи да нас сам аутор *Морфологије бајке* подстиче следећом тезом: „Друга ствар је што се метод проучавања приповедних жанрова по функцијама ликова може показати плодотворним не само примењен на бајке већ и на друге видове народне приповетке, а можда и

1 jokantnt1@gmail.com

2 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

3 Проп ће сам појам *функције* прецизирати у тексту *Структурално и историјско проучавање бајке*, који представља одговор, својеврсну одбрану од критичких опаски Клода Леви-Строса поводом методе анализе дела установљене у *Морфологији бајке*: „Моја дефиниција речи *функција* за дато истраживање гласи: под функцијом се подразумева поступак лика детерминисан са становишта његовог значења за ток радње. Тако, ако јунак на свом коњу скочи до прозора цареве кћи, није реч о функцији скока на коњу (таква дефиниција би била тачна уколико бисмо скок на коњу посматрали независно од тока радње у целини) већ о функцији извршења тешког задатка у вези са просидбом” (Проп 1982а: 252).

у проучавању приповедних дела у светској књижевности уопште" (Проп 1982а: 245). Стога ћемо настојати да као иницијалну апофтегму анализе *Новог Јерусалима* детерминишемо Пропово *можда*, те на крају резимирамо резултате до којих ће нас оно (можда) довести. Тежићемо да прикажемо општу, увек понављану структуру Пекићевих прича[4], која ће бити наше полазиште за раскривање дубљег смисла његовог дела као целине. Структура схваћена у Проповом смислу може се одредити као „најмањи заједнички садржалац за све приповетке у оквиру једне врсте – као шема која одговара свакој приповеци, али коју ниједна приповетка не прекрива у целини већ само делимично" (Милошевић 1966: 178). Наизглед, имамо утисак да врхунско уметничко дело, какво је Пекићево, није плодотворно истраживати са становишта његове структуре и форме[5] или да се бар при таквом приступу губи есенција апсолутног поетичког домена његовог. Међутим, покушаћемо да докажемо да утврђивање поновљених функција у Пекићевим причама неће наметнути вештачке оквире (окове) њиховој садржини, која свакако руши све међе, преплављује свако искуство читаочеве мисли, узвисујући га ка оном недоживљеном, надвременском и надпросторном, ка вишку којем Пекић континуирано тежи да га ухвати и поетски обликује. У случају овог дела он се ка том вишку креће као постмодерни приповедач који дефинише да редефинише, конструише да деконструише, успоставља да трансформише, те тако и преиспита могућност многострукости, плуралитета јединственог (литерарног) света (бајке[6]).

За то нас је, својим *можда* из којег исијава жеља за потоњим истраживањима бајке, али и других уметничких дела као бајке, задужио сам Владимир Проп. Он нам је и дао својеврсни истраживачки задатак реупотребе његових метода[7] при проучавању савременог књижевног стваралаштва:

---

4 Оваквим поступком приближавамо се моделу структурализма који није уопштен и који претпоставља откривање непромењивих, преносивих структуралних модела у различитим садржинама (уп. Еко 1973: 284).

5 То, међутим, не значи да у оквиру овог истраживања заступамо формалистички приступ. Овде, стога, треба указати на разлику између формализма и структурализма, јер је на тој диференцијацији инсистирао и сам Проп (1982а: 246–249) у свом одговору Леви-Стросу: „Под формалистичким проучавањем обично се подразумева проучавање форме независно од садржине[…] Међутим, уколико су те одредбе формализма тачне, књига *Морфологија бајке* никако се не може назвати формалистичком. Није свако проучавање форме самим тим формалистичко проучавање и није сваки научник који проучава уметничку форму дела језичке или ликовне уметности неизоставно и формалист". Оно што нам Проп показује овим својим излагањем, јесте то да његов структуралистички метод подразумева да је форма неодвојива од садржине, те колико год ми Пекићевом делу приступали са становишта његових формалних обележја, таква анализа не може нипошто искључити анализу садржине.

6 „Како ће постмодерно приповедање обликовати књижевни свет уколико одустане од поетичких средстава која омогућавају да се појави слика света? Решење је пронађено тако што је приповедање ослоњено на познате жанрове који мењају улогу – од бајке и детективске приче до енциклопедије [...]" (Јерков 1992: 75).

7 Тај је метод превасходно подразумевао изналажење поновљивих, константних елемената бајке, а то су најпре претходно поменуте **функције ликова** (Проп издваја 31 функцију). Оне нису увек све присутне у једној бајци, али је **редослед** у којем се јављају константан. Поред тога „извесна одступања од постулираног редоследа функција В. Ј. Проп не сматра кршењем редоследа већ делимичним увођењем обрнутог редоследа" (Мелетински 1982: 271). Трећи је такав елемент, по Пропу, број **улога** које ликови бајке могу имати (издваја их седам). При таквом проучавању он није, попут својих претходника, полазио од мотива као минималне јединице бајке, већ од функција, што му је, сматра Мелетински, „омогућило прелазак од атомизма ка структурализму" (1982: 271). Такво га је проучавање навело на закључак о постојању једне (апстрактне) бајке, односно, јединствене бајковне композиције, *метаструктуре*, како је назива Клод Леви-Строс (1982: 208), а што му Проп замера. Наиме Проп сматра да је композиција константни, а сиже варијабилни

> Њихова примена је могућа и плодотворна тамо где постоји поновљивост у великим размерама[...] Али тамо где уметност постаје област стваралаштва непоновљивог генија, примена егзактних метода даће позитивне резултате само под условом да се проучавање поновљивости удружи са проучавањем јединствености, пред којом засад стојимо као пред манифестацијом несхватљивог чуда. (Проп 1982а: 264)

Књижевно остварење попут Пекићевог, стога, представља изврстан материјал у којем се поетски оваплотило јединство поновљивости, те поновљивост јединства, којима се преиспитује смисаоност идеје првотне и потоње (с)јединствености, из којих се пробија несхватљиво чудо, те ми чинимо скромни покушај ослушкивања Пекићевог поетског шапутања.

2. Бајка – простор познатог као изганство у непознато

Али, зашто у перцепцији Пекићевог дела слутимо присуство бајке? Како бисмо то открили настојаћемо да у даљој анализи представимо појединачне функције и начела жанра, као својеврсног иницијалног контекстуалног предлошка од ког аутор полази. То је за њега морала бити, између осталог, и бајка, јер она претпоставља првобитни сусрет бића са фикционално представљеним идејама о суштини егзистенције. У тежњи да литерарно уобличи идеју о смислу бивања и о традиционалној условљености историје људске мисли, огледа се Пекићева оригиналност, овде настала посредством модификовања свега познатог (оног што из бајке знамо) како би се макар наговестило постојање логички несазнатљивог, недокученог (оног што реупотреба бајковног обрасца као контекстуалног предлошка наговештава, наслућује). Поводом тога, тежићемо да досегнемо до оног неизрецивог а бајколиког, да се приближимо смислу пишчевог поетско-фантазмагоричног израза. Стога ћемо најпре посегнути за изналажењем појединих функција бајки у причама Пекићевог *Новог Јерусалима*, те откривати смисао трансформација, значење и значај њихова присуства/одсуства.

2.1. Ремитологизација у дихотомији почетне ситуације

Пропова је примарна теза да у бајкама најпре увиђамо **почетну ситуацију**, која, иако није функција, представља важан морфолошки елемент. Њоме се, уопштено речено, јунак уводи у бајку „навођењем његова имена или помињањем његовог положаја" (Проп 1982: 34). Међутим, карактеристика коју запажамо при сагледавању почетне ситуације у Пекићевом делу јесте та да је она успостављена као двоструки чин.У тој двострукости можемо издвојити, условоно речено, **симболичко** и **натуралистичко** позиционирање јунака.

Симболички чин увођења понављан је у свакој причи на идентичан начин – посредством првих реченица којима се сведочи о одређеном елементу, носиоцу јунакове природе и судбине. Тако је у причи *Megalosmaestrasu његово дело* јунак, Думетриус Кир Ангелос, детерминисан као биће ватре, јунак приче *Отисак срца на зиду*, Џон Блексмит, је биће земље, Попијеров елемент у причи *Човек који је јео смрт* је вода, ваздух је природа и судбина песника из *Свирача из златних времена*, а биће метала је јунак *Луча Новог Јерусалима*. Дакле, сваки од пет елемената одређује јунаке и заснива њихову почетну, али и крајњу околност јер су елементи

фактор, док под структуром бајке подразумева јединство композиције и сижеа (1982а: 254). Све појединачне бајке које читамо, и на основу којих Проп индуктивном методом закључивања успоставља своје тезе, представљају низ варијанти насталих на основу јединствене композиционе схеме која не постоји реално.

одређујући и у домену литерарног рођења јунака, његове природе, али и смрти као крајње судбине. Четири елемента (вода, ватра, ваздух и земља) представљали су, у античкој мисли, основну творачку материју космоса од које све постаје. Они, дакле, све стављају у покрет и тако чине живот. Тако Пекић њима покреће, смешта у живот јунаке свог дела, а оно чиме је литерарно рођење јунака симболички означено, мора бити присутно и у његовом згаснућу, јер су и природа и судбина бића које се рађа у причи одређене леталним потенцијалом елемената. Стога, елементи нису само творачки, они су, наиме, творачки да би били рушилачки. Они чине од Пекићевог дела причу-космос, па проблем настаје када се у основне тварне супстанције које чине космос-бајку[8], умеша и пети елемент, метал. Он није без разлога носилац приче одложене за далеку будућност, јер управо метал представља основу новог космоса, нове приче, дистопијске космологије коју Пекић гради у *Лучама Новог Јерусалима*. Ту пети елемент није, аристотеловски речено, етар, или Његошева луча као иматеријални светлосни одблесак сасвим-трансценденталног огњеног океана. Луча новог космоса-бајке-Јерусалима сасвим је материјална, те и сасвим опонентна трансценденталној светлости откровењске концепције Јерусалима. Пети елемент Пекићевог Новог Јерусалима у потпуности је ослобођен сваке иматеријалности, чиме се, може бити, означава нестанак сваке везе са трансценденталним у дистопичном пост-свету, али и губитак сваке везе са идејом о оностраном јединству. Опонентан поетски однос светлости и метала увертира је у сагледавање опонентности философског поимања утопијског и дистопијског простора спасења.

Иако материјалан, метал одудара од природног, те као натприродан нарушава успостављени, природни космички поредак[9]. Он је чудо у јерусалимском симболичком потенцијалу, које застрашује, ремети, те ремитологизује читаву хришћанску садржину о успостави Другог силаска. У том контрастном паралелизму можемо пратити како се утопијско-бајколика слика спасења као ослобађања трансформише у нову дистопијску представу гулага, заробљеништва. У овом домену видимо како почетак, односно, почетна ситуација, може бити тумачена тек из перспективе краја, јер крај омогућава почетку да заиста почне у свом пуном симболичком сјају. Почетак и крај међусобно су условљени, што увиђамо када финалну представу Јерусалима-гулага поредимо са библиоцентричном представом као универзалном почетном ситуацијом Пекићевог дела када, дакле, поредимо стару и нову представу одложене будућности.

Тако је симболичка разина почетне ситуације присутна и на нивоу читања дела као целине, те је учитавамо у моту самог *Новог Јерусалима*, а који је преузет из текста *Откровења*. О њему Ала Татаренко (2013: 81) говори као о првом

8 За жанр бајке можемо рећи да подражава одржавање космичке хармоније. Све функције које Порп наводи, а које се тичу кршења забране, наношења штете, деловања противника, чаробног средства, борбе, победе и сл. представа су промена у космосу, динамичности у постојању, мешања хаоса и хармоније, која на крају увек надвлада. Бајка у традиционалном смислу неизоставно сведочи о финалној победи светлости, она је фантазмагорична космолошка протологија у којој светлосна луча увек буде припојена огњеном океану. Онда када светлосна луча буде метаморфозирана у метал, настаје неред, те и трансформација бајке-космоса.

9 Поводом овога можемо рећи да се Пекић, трансформацијом бајке, приближава и жанру фантастике, јер метал, поред тога што симболише андроидну форму постојања, представља и својеврсно натприродно чудо: „Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило. Натприродни елеменат није у њему страшан па чак ни чудан, јер представља супстанцу тога света […] У фантастици, пак, напротив, натприродни поредак нарушава чврстину свемира. Чудо у њој постаје претећа, опасна агресија, која подрива стабилност света чији су закони били до тада сматрани за ненарушиве и неприкосновене." (Лихачов 1978: 71)

чину дела: „Готска хроника почиње у време рађања библијске легенде о Новом Јерусалиму, да би се завршила пародијским, антиутопијским стварањем новог мита, мита о прошлости, на гробљу једне пропале цивилизације". Ми ћемо овде њену тезу редефинисати у контексту тематике нашег истраживања, те истаћи да је први мото заправо почетна ситуација дела као целине, Нове Бајке као универзалне приче о граничним ситуацијама (револуцијама) најширег дијахронијског опсега једне цивилизације. Град, као главни јунак, у симболичкој почетној ситуацији детерминисан је кроз присуство Бога и светлости – то је град светлости створен од Бога. Структура таквог Јерусалима има своје средиште, трансцендентално упориште у Богу – то је центрирана структура. На самом крају налазимо опонентну ситуацију у представи Јерусалима, јер Пекићево постмодерно приповедање центрира да би центрираност преиспитало, децентрирало. Он дефинише Нови Јерусалим као гулаг оивичен бодљикавом жицом, као продукт континуиране људске, сасвим-овоземаљске борбе за опстанком. Он је у-и-изван центар нове структуралности који игру омогућава и омеђава, на простору себе је изоставља јер „се једноставно одрекао борбе за опстанак" (Пекић 2001: 190). Нова Бајка, дакле, већ у почетној ситуацији у односу на коју се на крају успоставља као опонентна[10], постепено се открива као нејерусалимска (у традиционалном, библиоцентричном смислу), што ће кулминирати у њеном завршетку који се одлаже за будућност: „У комуну бисмо примили папрат, лишај, маховину. Све што живи. Подигли бисмо Нови Јерусалим" (Пекић 2001: 191). Реч *комуна* упућује на својеврсно заједништво, а управо се њоме изневерава почетна, библиоцентрична ситуација. Негдашња, слотердијковки речено, примордијална комуна Бога и бића, јединственост Творца и твари, сада је сведена само на фантазмагорични, бајковни одјек у плуралитету постапокалиптичне комуне, за будућност преображену у слици заједнице *свега што живи*, што је, дакле, овоживотно. Из таквог савезничког мехура бивања истиснут је Бог, центар јединствености, те се фокус преноси са савеза са трансценденталним на савез са најнижим облицима живота. Тако Пекић, већ на симболичком плану почетне ситуације, успоставља своје поетичко-философске претензије, ремитологизујући и трансформишући бајколику представу спасења у хармонији Јерусалима.

2.2. Натуралистичко позиционирање јунака: претприча као увођење у прву функцију

Натуралистичком разином почетне ситуације можемо одредити онај структурни сегмент Пекићевих новела, који Татаренко дефинише као метатекстуални увод у причу, као **претпричу** (в. Татаренко 2013: 80). Можемо рећи да и у домену претприче, где нас аутор обавештава о томе ко је јунак, Пекић врши трансформацију структуре бајке. Најпре, код њега долази до својеврсне синтезе почетне ситуације и прве функције, коју Проп (1982: 34) дефинише на следећи начин: „Један од чланова породице удаљава се из куће (одредба – *удаљавање*, знак *е*)". То, међутим, није једина асимилација на коју наилазимо у контексту Пекићевог структурирања почетне ситуације. Ако се упустимо у даље читање Проповог

10 Такву ситуацију краја који опонира почетку свакако налазимо и у *Морфологији бајке*, јер је темељ постанка бајке као жанра неки почетни недостатак, нека штета, препрека која ремети хармонију, а због које јунак полази у борбу. Крај се огледа у успостављању хармоније, савладавању грешке у систему, те се почетна несрећа која бајку мотивише на крају трансформише у срећан завршетак, а који је доминантна одлика жанра. Пекићева трансформација бајке почива првенствено на деконструисању завршне ситуације и њеном изнова конструисању у новом, постхуманом светлу.

дела, видећемо да је једна од функција која чини основни заплет у бајци, једанаеста функција одласка јунака од куће: „Тај одлазак је нешто различно од привременог удаљавања које је напред обележено знаком *е* [...] он симболизује јунаков пут" (Проп 1982: 46). С обзиром на то да ћемо у даљем анализирању навести начин на који удаљавање из света сигурности истовремено имплицира и пут у нови свет, па онда и препреке на које се у том путу наилази, а и с обзиром на то да главни јунак постмодернистичког дела какво *Нови Јерусалим* јесте, мора бити сама прича, па и њено путовање и позиционирање у свету новог мишљења, овде закључујемо да се одредба удаљавања и одласка на путовање синтетишу у почетној ситуацији. Иако оваква ситуација указује на модификацију редоследа функција, а он је константни, непромењиви елемент бајке[11], њу можемо одредити и као *асимилацију начина остваривања функција* „пошто се различите функције могу остваривати сасвим истоветно. По свој прилици, ту постоји утицај једних облика на друге." (Проп 1982: 72) Међутим, у херменеутичара, какав Пекић јесте, то свакако није експлицитно наглашено, те при читању његове Нове Бајке, како смо је у овом истраживању слободно одредили, морамо увек трагати за белинама у тексту и из њих црпети дубље значење Пекићевог дискурса.

Већ при читању претприче прве новеле наратор нам наговештава да је узрок њеног настанка посезање за *најнеобичнијом* и *најсумњивијом* причом међу свим осталим, свакако убедљивијим и трезвенијим, које је слушао од оца Памфилија. За такву причу о Кир Ангелосовом животу једино је званично потврђено, од стране кустоса музеја у Алеји и Атини, „да је уз мајсторову смрт везана тајна" (Пекић 2001: 11) и снажно присуство противречности (смрт је била и мучна и радосна, у столици). Шта нам то говори о првој функционалној одредби, од чега се јунак, који још сопственим животом није уведен у причу већ наговештен посредством приче осмрти, то удаљава[12]? Необична прича која сведочи о необичној смрти необичног јунака – мајстора рукотворина у дрвету – сумњива, непотврђена, незванична историја лика, сведочи о том удаљавању. Приповедачев одабир да своју причу концентрише око таквог малог јунака, историјски нерелевантног[13], о чијем животу сазнаје само посредством легенде, сведочи о удаљавању од званичне историје. Одступање приче (а прича је увек јунак постмодерног дела) од историје као великог наратива, јесте Пекићева постмодернистичка трансформација прве функције. Тако, Пекић посредно уводи идеју о литерарној релевантности историјски нерелевантних личности, а посредством ње и идеју о књижевности као жаришту истинитоносног. Зато Кир Ангелос као да је личност која је изашла из бајке да саопшти својом судбином причу о не само револуцији као историјском догађају већ и о њеном суштинском значењу и значају у развоју система мишљена читавог човечанства. Јунак је нерелевантан са становишта историјског тренутка, али посебно значајан са становишта сагледавања цивилизацијске (ре)еволуције.

11 Иако истиче истоветност редоследа функција као основни елемент бајке, Проп (1982: 29) назначује и да таква „законитост важи искључиво за фолклор. Она није особеност бајке као врсте. Вештачки створене бајке не подлежу тој законитости."

12 Треба овде наговестити и то да се у првој функцији не приказује удаљавање неког од чланова јунакове породице, већ удаљавање самог јунака. Овакав тип трансформације свој узрок налази у успостави Нове Бајке у постмодерном свету где је јунак усамљен, без породице која би могла бити његова тачка ослонца. Постмодерни јунак у свету дехуманизације (на којој инсистирају и структуралисти попут Клода Леви-Строса и Фукоа) окренут је себи, сам је као последњи човек у свету у којем су укинуте све вредности хуманизма (в. Марић 1971: 32).

13 „Велики датуми повести склони су да закриле мале, иако живот људи, па понекад и та повест, од њих, од тих безначајних догађаја зависи." (Пекић 2001: 13)

Јунак бајки, удаљавањем из куће уступа у фантазмагорични бајковни свет, свет чуда, чаробних средстава, змајева, вештица и вила, а где уступа јунак Пекићеве приче, односно, где уступа Пекићева прича? Сам приповедач ће нам, посредством навода зашто је куга задобила атрибутивну одредбу *црна*, посведочити о удаљавању од званичног, историографског, логичког, које за последицу има упливавање у свет поетског:

> Црно име потекло је […] од буквалног превода vulgate *atramors*. Реч *atra* означава нешто *црно*, потом *страшно*, *ужасавајуће*. Поетична боја заменила је преостала заобилазна значења. (Пекић 2001: 12)

Овај се сегмент, стога, може дешифровати у кључу надвладавања поетског над историографским, званичним дискурсом чињеница, излазак из фактографског света и улазак у литерарни свет. Одвајање од сигурности дома у Пекића је реорганизовано кроз слику одвајања од сигурности потврђеног, чињеничног. Свако потоње урањање у свет поетског последује у слици сусрета са непознатим, тајанственим, са вишком за чијом потрагом се успоставља Пекићева философско-поетска мисао. Стога, можемо истаћи и да је функције, које фигурирају у морфологији бајке, употребљавао у аутопоетичком кључу, те њиховом трансформацијом наговештавао нову поетику постмодерне приче у српској књижевности 20. века.

Сличну ситуацију налазимо и у причи *Отисак срца на зиду* која, макар како у њој самој сазнајемо, представља приповедачеву реконструкцију случајно пронађеног рукописа – исповести Џона Блексмита. И сам приповедач у претпричи наглашава суштинске карактеристике извора своје приче – исповести-признања – који нас удаљава од света сазнања званичне, чињеничне истине: „Када причате – а исповест је прича – па тему изместите из природне географске или повесне стварности у привидну, која ће вам, како се надате, заштитити анонимност, омаћи ће вам се […] необазрива појединост, какво име, незграпан опис, асинхронитет, неубедљиви синоним за избегавану стварност" (Пекић 2001: 46) [подвукла Ј.А.]. То измештање из повесног у привидно, а које ипак левитира над идејом стварносног, саобразно је причи која се конституише око догађаја видљиве (записане), а тематизује невидљиву револуцију „чије је трајање неупоредиво дуже, природа нејаснија, извор неизвеснији" (Пекић 2001: 47). У овом цитату открива се да око епистемологије поетског света влада извесна тајновитост, за разлику од историографске епистемологије, (за)дате као оне која јесте[14]. Тако нам Пекић у овој причи, посредством реупотребе и трансформације прве функције измештања, уводи идеју поетског, бајковног (хронотопски неомеђеног, нерационалног, несвесног) поимања стварности не би ли, преко ње, дезавуисао логичку, програмирану, ритуалну методу извођења историјских закључака, која се раскрива и као „рационалистичко-модернистички континуирана спознаја историје" (Бошковић 2010: 112). То је моменат у којем се свет уметничког покрета ка истини, попут срца, утискује у зид којим су рационалне експликације омеђиле нашу спознају. *Отисак срца на зиду* отисак је хуманитета када се он умеша у утопију разума, отисак који у одложеној будућности постхуманог света неће имати ко да види[15].

14 Надвладавање поетске наспрам историографске епистемологије може се тумачити и у кључу епистемолошког прелома при чему долази до краха идиличног саодношења речи и ствари (в. Марић 1971:24–25). Уместо сродности сада налазимо разлику коју уносу урањање у поетски свет тајновитости и несвесног.

15 „Из такве дијалектике могуће је сагледати да (де)конструкција прошле, садашње и будуће људске утопије постаје перманентно утопистичка (де)конструкција хуманог и постхуманог искуства и

Функција измештања у свет фикције, у домену конституисања јунака, у пуном свом потенцијалу извршена је у причи „Човек који је јео смрт". Жан-Луј Попје савршено је фикционализован лик, документарно докинут, неверификован фактографским историјским изворима. Међутим, како је у једном од цитата наведених из претходне приче истакнуто, премештањем приче из повесне у привидну стварност увек опстаје оно нешто у чему се историја раскрива, нешто у чему се историја наставља[16]. Нешто историје јесте нешто писања и указује да њено циркуларно протезање нема ни свога почетка ни краја – историја писања као перпетуум мобиле којим се опонаша процес континуираног настајања и нестајања како би опет настало[17]. То нам говори да Пекић, као прави постмодерниста, није тежио да негира или пак искључи историју отискивањем од ње, колико да нам укаже на потребу преиспитивања фактографског, историјског знања и начина на који га стичемо. Он то чини из домена света писања, чије су мембране свакако пропустљивије, те се методологија његовог раскривања задате логичке матрице историографског низања „чињеница" огледа у искоришћавању структурираног света бајке, у овом случају њене прве функције, где удаљавање, отискивање, омогућава бољи увид у оно од чега се одступило. Тако, у Пекића се раскрива идеја о удаљавању од цивилизацијски усвојеног система мишљења које омогућава еволуцију мисли о мишљењу, нову спознају. Одабир уступања у поетски свет бајке омогућава активацију оног несвесног. Њено смештање у одређени историјски тренутак[18], у овом случају у контекст Француске револуције и

знања као смисла постојања наше будућности и наше садашњости" (Бошковић 2010: 113).

16 Идеја о томе да се историја ипак наставља јесте лајтмотивски прожета у Лефевровом поимању статуса историје у новој филозофији структурализма (в. Анри Лефевр, Размишљања о структурализму и историји, *С ону страну структурализма*, Београд: KOMUNIST, 1973).

17 То нам сугерише и кључна реч Пекићевог *Новог Јерусалима* – **револуција** (ре-еволуција). Свака од њих (енглеска, француска, комунистичка) пројављује дејство смрти која тријумфује, али смрт револуције нипошто не значи крај већ могућност настанка новог живота, нове (р)еволуције. На нивоу читања дела као целине, оно свој литерарни почетак изналази у револуционарној, апокалиптичној побуни четири елемената. Апокалиптично дејство револуције почетак је почетка једне нове еволуције, која ће се, кроз континуирану игру живота и смрти, напослетку, у петој причи и револуцији човечанства, огласити као почетак једног новог света. Ту се протеже идеја да је најсмртоноснији вид објаве живота његово вечито настајање и нестајање, обнављање које настаје из трага претходне смрти.

18 Наиме, неодређено време, *билоједнoм* бајке, у Пекићевом се делу мења јер свака прича већ у наслову добија своје хронолошке, а у самом наративу и просторне међе. Свака од прича почиње владавином Хаоса, поремећаја као извора космолошке протологије која се у њој, као уосталом и у бајци, на широком плану приказује. Међутим, иако је време експлицитно ограничено на конкретан историјски тренутак, а простор сведен на конкретно место, сагледавање целине текста овог романа посредно сведочи о универзалности и апсолутности ових одредби. Свака је прича нова еволуција настала на темељима претходне револуције која се завршава смрћу, те и свака нова смрћу и почиње, те стичемо утисак као да читањем Пекићевог дела обитавамо у простору уметничког, готово перверзног, сна о смрти. Зато целину простора овог дела можемо посматрати у кључу Лихачовљевог детерминисања простора бајке атрибуцијом *онирички* (в. Лихачов 1978: 65). Дијахронијски изузетно удаљене временске одредбе, наиме, сведоче само о поновљивости историје, њеном континуираном кружном циркулисању. То је примарна велика истина коју нам прича, као главни јунак постмодернистичког аутопоетичког дела, саопштава управо реактивацијом бајковне структуре засноване на понављању композиције у варијабилним сижеима, на понављању истих образаца бивања у сличним безизлазним ситуацијама које произилазе из великих, ту означених, историјских тренутака. Тако су појединачне приче *Новог Јерусалима* сижеи у којима се успоставља увек иста, проповски речено, једнообразна, апстрактна и основна композиција бајке, универзална схема као раван приказивања универзалних истина. Оне само у различитим временским опсезима варирају увек исту представу уметности и њене релевантности у приказивању суштине на свецивилизацијском и временски и просторно неомеђеном плану. Стога, већ овде назиремо идеју о уметности која распршава међе постављене бићу и бив-

Владавине терора, генерише ступање у домен политичког несвесног и његово метафорички уобличено раскривање. Тако јунак ове приче, иако нам се открива као самарићански карактер, као спасилац, одлучујући о животу и смрти других, постаје фикционализована сенка Робеспјера. Дакле, функција удаљавања у овој причи има и улогу алегоријског раскривања револуционарног дејства, игре као борбе за опстанак, која се увек објављује као игра смрти (ознаке) и живота (означеног смрћу)[19], као борбе за нову мисао, за истину која се накнадно конституише. Ту се истина о јунаку не може докучити због његове неодређености – последице непостојања конкретног доказа о њему. Конституисање неодређеног јунака у одређеном историјском тренутку сведочи о томе да се свака истина открива само и једино као претпоставка, чиме Пекић у читаоцу тежи да активира критичку свест, да укаже на карактер чињенице која то није. Истина, као историјски неупитна чињеница, јесте, дакле, савршено фикционализована на исти начин на који је фикционализована личност, која својим књижевним животом треба да раскрије њен карактер. Тако нас наратор-коментатор постепено води ка сазнању о необјективности историје која је фикционализована исто колико и сама књижевна фикција, јер „он добро зна да се истина претпоставки не разликује пуно од такозване историјске истине коју пишу победници – и та истина има веома променљиво, у суштини *неодређено лице*" (Татаренко 2013: 86). У граничном тренутку, какав моменат револуције јесте, једина истина која се може раскрити пребива у танатолошком, рушилачком дејству зла, смрти, болести и насиља. Простор њене објаве јесте књижевност. Она је сва уплетена у чворове пишчева метафорична ткања, те се може раскривати стога и пресликавањем бајковног предлошка на савремено литерарно остварење где истина провирује иза бајковних функција. Оне се у овом случају конструишу како би се у њима истина прикрила, па трансформишу јер Нова Бајка мора бити објава Новог света, манифест истине постхумног живота и мишљења. Тако, почетна ситуација и њена синтеза са првом и једанаестом функцијом имају улогу да нас изведу из простора утврђеног система мишљена и уведу у Пекићев свет Нове Бајке.

3. (Микро)космичка функционалност забране и кршења

Друга функција тиче се својеврсне забране, а одмах након ње следи функција кршења исте. Стога најпре посежемо за питањем: ко поставља забране? Ако је почетна ситуација бајке као целине смештена у моту из *Откровења*, извор забране можемо потражити у библиоцентричној космологији, односно у забрани прекорачења људске природе и божјег поиезиса. Јунаци Пекићевог дела заиста отеловљују тежњу да се међа коју успоставља Бог превазиђе, о чему можемо читати већ у првој причи:

> Бог је, очевидно, држао да се његовом Раду нема шта приговорити, поготову ишта на њему преправљати[...] Кир Ангелос, изгледа, није имао о њој високо мишљење. Што је за Творца било готово, завршено и савршено, за мајстора беше грађа од које тек

ствујућем, већ овде видимо да је реактивацијом жанра бајке, као приче о процесу савладавања безизлазне ситуације, Пекић поставио уметност као једини могући излаз.

19 У књижевном свету почетна ситуација у којој се јунак уводи у живот, омогућава позиционирање само посредством смрти, било да је она експлицитно описана, какав је био случај у првој причи, било да је симболички назначена рушилачким дејством појединог елемента, или је то пак овосветска смрт приказана посредством непостојања документарних доказа о животу. Такав је случај најексплицитније описан у овој причи, где се јунак литерарно упостојава посредством рефренског понављања одредбе *нема га* (в. Пекић 2001:84).

> ваља нешто уистини добро, завршено и савршено саздати. Људска воља противила се божјој, божја опирала људској. (Пекић 2001: 14) [подвукла Ј. А.]

У топосу прекорачења божје воље (закона, забране) јавља се, као нагнан демонским, овде вештичјим силама[20], и Џон Блексмит. Наиме, он је већ детерминисањем дома рођења као простора на којем је вештица Маргарет отиснула своје срце, предодређен за потоњег вешца, оног који прекорачује људску природу и тиме крши (за)дату матрицу сасвим-људскости, уносећи неред у Творчев поиезис. Подстакнут противником свега што као продукт божје воље бивствује, Блексмит ће такође узлетети на метли и то оној коју је „благословити морао њен рогати Газда" (Пекић 2001: 52). Нечастиви се већ у овој причи, сасвим експлицитно, објављује као помоћник јунака, јер подстиче, рекли бисмо можда и надахњује, Блексмитову вештичју природу. Он већ себе поставља у позицију Творца тиме што у сопственом поиезису активира надахнуће (поступак оживотворења), које је примарно божанско стваралачко начело. Међутим, основни садржај његова поступка удахњавања огледа се у семантичком потенцијалу самога даха, које је зло. Сатана се тако препознаје као онај који ствара прилику, случај, несрећу у којој се човек искушава, те се тиме указује и као помоћник у процесу (от)падања. Као пали, ђаво је нешто ближи бићу, те одмах ступа у дејство, најпре проверавајући потенцијал за зло у њему. Поступак провере може се препознати и у причама *Новог Јерусалима*, ако у њима увидимо постојање демонског посредника. Посредник је, наиме, онај који прикупља обавештења о присуству демонског у бићу, па је његовим увођењем реактивирана четврта функција бајке, коју Проп дефинише на следећи начин: „Противник покушава да се обавести (одредба – *распитивање*, знак *v*) […] У појединим случајевима среће се и распитивање преко других лица" (Проп 1982: 36). Посредник приче о Кир Ангелосу оваплоћен је у личности која проверава уметничко делање мајстора, односно, обавештава се о томе докле је мајстор дошао у својој тежњи да створи нешто што превазилази овоземаљске оквире и тиме се из сасвим-људског фаустовски преметне у надљудско бивање. Изјава другог лица: „Нисам дошао да разговарам, мајсторе. Послат сам да видим" (Пекић 2001: 15) [подвукла Ј. А.], јасно сведочи о њему као ономе ко прикупља обавештења за другог, за Сатану. Због тога што је његово преношење информација резервисано за оностранo, потоња, пета функција, која подразумева сам чин преношења обавештења о жртви, остаје у делу прикривена. У питању је, наиме, редукција условљена контекстом, те она открива несклад између бајке и тоталитета социјалне средине у којој је бајка настала (уп. Проп 1982: 188).

У причи „Човек који је јео смрт" кршење забране огледа се у Попјеовој самарићански конситуисаној потреби да поједе смрт, односно, да појединце лишава смртне казне, подарује им, попут Бога, живот. Да га на такве поступке наводи сама демонолошка сила сведочи простор сна (који јунак сања након свог првог иступања из васељенског протокола, након прве поједене смрти) у којем се синестетишу елементи хтонског у слици гиљотине, црног костура, преље и вретена, те, напослетку, и мелодиозне фруле[21]. Прва поједена смрт настаниће се у

20 Дејство вештичје свакако једемонско, а то је најјасније онда када у обзир узмемо један од примарних мотива који се са вештицама повезује, а који је и лајт-мотив Пекићевог *Новог Јерусалима*. То увиђамо у слици вретена као најгрозније демонске алатке јер се, својим дејством, противи макрокосмичкој стваралачкој хармонији: „На његовом се точку расплетени божји конци наше судбине поново уплићу вољом вештице која га окреће" (Пекић 2001: 56).

21 Изразито присутан у свим причама јесте мотив Панове фруле, заводљиве хтонске мелодије. Битно је овде наговестити да је Пан оличење смртног божанства, што и јесте разлог Пекићеве

њему попут клице, помутиће воду од које је саздан и емитоваће сопствено танатолошко дејство у Попјеовој континуираној жељи за вишим обликом живота, која бива праћена његовим истакањем – активацијом трагичког домена жеље, последицом његовог хибриса. У томе се огледа почетак жртвеног ритуала јер јунак-жртва, заведен хтонским силама, тада први пут почиње да испушта воду из себе, да се раствара у сопственој смрти.

Јунак омеђен смрћу своју борбу поима као пут ка духовном препороду, ка вечном животу, хармонији коју жанр бајке обећава. Међутим, демонска модулација доводи до метаморфозе овог жанра у оно што Дајмрих назива злокобном бајком, која настаје инверзијом архетипских мотива у модерној књижевности. Такав је овде мотив духовног препорода као идеје која заводи јунака на саучесништво у демонском путу ка заузимању позиције центра у васељенској структури, јер он „садржи обећање да су трагедије које погађају човека само привремене, да његова патња није узалудна и да ће он, крив или невин бити искупљен. Овај мотив [...] јавља се у причама чија је главна тема успешна трансформација из нижег у виши облик живота." (Дајмрих 1978: 104) Попут Фауста, јунаци ових прича бивају заведени жељом за вишим, а то *више*, посматрано из аспекта Пропових функција, открива се као недостатак (8. функција) за којим јунак тежи, да га у себи усредишти и активира, како би уступио у виши облик живота. Несвесни сопственог саучесништва, они најпре пристају да се супротстави задатој матрици како би трагали за вишим. Тиме се активира и десета функција бајке: „Тражилац пристаје или одлучује да се супротстави (одредба – *почетак супротстављања*, знак W)" (Проп 1982: 46). Овде бисмо пре рекли да јунак пристаје, а не да самостално одлучује, јер би то значило свестан чин који је продукт слободне воље. Сходно структуралистичким начелима искључивања свесног, субјективног и својевољног, те свођења сваког облика потврде живота на несвесно (уп. Марић 1971: 18), јунак је само онај који на том несвесном нивоу пристаје на пакт са ђаволом. Стога је најпре морала постојати сила која га нагони, помоћник у демонолошкој инверзији духовног успења. Дакле, помоћник се појављује пре, а не након одлуке да се на пут потраге крене. То је тако зато што долази и до асимилације фигуре противника и помоћника, треће и дванаесте функције. Помоћник-противник јесте хтонска сила оваплоћена заводљивом музиком из свирале. Противник Божјег канона, онда, поима се као помоћник онога који тај канон тежи да превазиђе. Међутим, тиме што се у Новој Бајци преображава, наступајући у улози помоћника на ужем (записаном) плану, његова широко посматрана противничка улога не може бити искључена.

активације овог мита у свим причама, јер је његов јунак увек поета, уметник. Још од Платона нама је позната представа о Богу као Демијургу, који из материје прапостојећег Хаоса уобличавањем рађа живот. Поета-творац јесте мали демијург, смртник са божанским својством творења. Тако је Пекић посредством мотива Панове фруле, конституисао јунака у овоземаљском простору и времену, који увек пребива на граници, дохвата и оностраност. Наиме, уметник јесте човек, али не само човек, јер ако је такав он је ништа. Уметник је творац, те се не може одрећи јединог доказа своје божанствености чак и ако је цена тога смрт сама. И заиста, натприродност његова заната буди у њему представу о себи као натчовеку, као оном коме није потребан Бог, који је Бог сам. Ту маргинализовани јунак тежи не да се изједначи са центром већ да заузме његову позицију. Процес смењивања недостатка новим надоместком неизоставно резултира понављањем циклуса, при чему и надоместак напослетку бива смењен, те усмрћен. Експлицитни увид у демонски карактер надахњујуће мелодије налазимо у причи *Свирач из Златних времена*, где се објављује као она која застрашује јунака, која је нечиста, забрањена, која јунака, овоземаљски омеђеног, а ипак граничног, нагони на прекорачење.

Самим тим, противник/помоћник наступа и као даривалац чаробног средства. У *Новом Јерусалиму* чаробни предмет није ван јунака, већ је смештен унутар њега самог, попут волшебне инверзије романтичарског стваралачког Сопства. Ситуација у којој се чаробни предмети метаморфозирају у волшебне особине није страна ни Пропу, те ће он, поводом детерминације ове функције, истаћи то да се ови објекти објављују у бајци и као особине (в. Проп 1982: 51). Активација чаробног средства помоћи ће јунацима да се изместе у простор вишка за којим трагају, а то је, несумњиво, сфера у којој пребива уметност, свет поетског насупрот повесног. Такво измештање реактивира петнаесту функцију бајке која подразумева да се јунак „доводи на место где се налази предмет за којим трага. Објекат тражења обично се налази у другом царству. То царство може се налазити или веома далеко по хоризонтали, или веома високо односно дубоко по вертикали" (Проп 1982: 57). Сходно томе да код Пекића тражени предмет претпоставља оно натпредметно, несазнатљиво у домену овоземаљске димензије бивања, преметање мора подразумевати вертикалну пројекцију у свет ирационалног и фантастичног, у свет бајке, која тријумфује објавом вишег облика живота (живот у хармонији и благостању). Међутим, *више* бајке и *више* постмодерног приповедања подразумевају дијаметрално супротне карактеристике. Пекић, реупотребом бајковне структуре, наново реактивира идиличну представу не би ли је преиспитао, деконструисао, те наново конструисао облик вишег живота сходно својој и филозофији времена у којем ствара. У таквом поступку можемо препознати и принципе структуралистичке активности. Као што структурални човек узима стварно, рашчлањује га па га изнова саставља, стварајући тако симулацију стварности (уп. Лефевр 1973: 169), можемо рећи да и Пекић узима структуру бајке, рашчлањује је, трансформише елементе у кључу сопствене поетике, распоређује их, те ствара Нову Бајку као симулацију бајковног жанра. Али, супротно структуралистичкој активности, његова нема за циљ да тиме свој предложак учини разумљивим, већ је сама инверзија, демонолошка модулација архетипских бајковних елемената, циљ по себи. Она омогућава Пекићевом читаоцу да се, посредством њему познатог, културолошки усађеног у домен колективно несвесног, језика бајке и њене композиције, упозна са структуром и претензијама новог света. Иако то измештање у над-простор (друго царство, како га назива Проп) води јунаке ка изгарању у демонолошкој сили, а не ка очекиваној хармонији равнотеже, оно је наменски тако конституисано да би саме читаоце довело до сазнања о могућој, из аспекта метафизичке мисли, дистопијској представи Спасења. Уметност у Пекића симулира свет бајке како би га отворила за нови могући завршетак.

4. Нефункционалност функција као почетак функционисања Нове Бајке

Преостале Пропове функције, а које су све у знаку повратка у дом (сигурност, срећу, равнотежу), тумачићемо из аспекта смисла њихове редукције, укидања, што и јесте један од видова трансформације. Јунак *Новог Јерусалима*, наиме, не бори се са непријатељем, не уклања почетни недостатак, не враћа се у сигурност дома (почетне ситуације у којој је пребивао у свету забележеног и званичног), непријатељ не бива кажњен. Све те функције у *Новом Јерусалиму* ипак постоје, али у својеврсном неприсуству, у неизрецивости, непоступању[22], као

22 Ако, као што смо већ навели, под функцијом подразумевамо поступак лика с обзиром на његов значај за ток саме радње, онда изостанак потоњих функција у *Новом Јерусалиму* можемо тумачи-

траг могућности коју јунак први пут не одабира, јер он више није биће метафизике, јер изгара у жељи да спозна оно изван. Неојезикотвореност тих функција умногоме сведочи о смислу дела, јер су оне, као логоцентрични образац, увек присутне, али сада неискоришћене, јер последњи човек, онтолошки детерминисан као откинут од Бога, свакако свој излаз не налази у Другом силаску. Стога, не можемо само рећи да се реактивација бајковне структуре у Пекићевом делу зауставља на петнаестој функцији, већ, сходно трагању за неизрецивим, тежимо да откријемо смисао преосталих функција, које су у свету Нове Бајке нефункционалне. Јунак који је откинут од историјског тока, јунак који спасење не тражи у традиционалном обрасцу већ тежи новом (Јерусалиму), сада трага и за новим јединством у којем би могао потврдити сопствено бивање. Међутим, питање је да ли литерарни свет, чије уобличење има извор у хаотици револуције, може да одржи идеју потоњем јединству?

На овакав вид истраживања навеле су нас, између осталог, две од бројних хипотеза, које је Проп извео поводом проучавања јединственог извора бајке: „Најзад, јединствени извор може бити и свакодневни живот. Од свакодневног живота до бајки постоје извесни прелазни степени, па се живот у бајкама одражава посредно" и „веома је могућно да постоји законита веза међу ранијим формама културе и религијом с једне стране, и међу религијом и бајком – с друге. Али умиру обичаји, умире религија, а њена садржина се претвара у бајку." (Проп 1982: 116)

Сходно томе да у Пекићевом *Новом Јерусалиму* налазимо преплитање свакодневног живота (приказаног посредством прича о животним ситуацијама појединаца које су се сматрале нерелевантним у судбоносним догађајима читавог човечанства) са митским обрасцима, религијским пасажима, можемо закључити да је при стварању Нове Бајке овај писац пошао од укрштања изворних предложака. Нејединство извора, као полазне тачке која омогућује игривост елемената, изродиће многострукост у ситуацији игре онда када она буде тежила да успостави ново јединство – Нови Јерусалим. Међутим, ако пођемо од самог наслова, увидећемо да се већ ту извесна јединственост успоставља, али на симболичком плану онога што Јерусалим означава. Она ту функционише као мотивација за потоње, за будућност одложено уопштавање, за успостављање потоње хармоније, која, како ћемо и видети на крају, то неће бити. Наиме, Пекић јединство успоставља на плану наслова и почетне ситуације бајке као целине, те га варира, посредством реактивације и трансформације (асимилацијом, редукцијом, инверзијом) једног дела Пропових функција бајке, у појединачним сижеима, да би напослетку, искључивањем свих функција које су везане за јунаков повратак у дом (и свих иницијатичких функција које тај повратак употпуњују), оваплотио рушилачки новум. Можемо, стога, рећи да нам, служећи се слободом коју као уметник поседује, Пекић у последњој причи врши вештачко стварање бајке, чија је последица Нова Бајка о Новом Јерусалиму. Притом је идеја Јерусалима на почетку постављена као јединствена схема, као корен свих даљих варијација и модификација (в. Проп 1982: 122) које се обликују у представи Новог Јерусалима. Из јединствене целине коју реактивира, из првог стварања (града, бајке), библиоцентричног васељенског пројекта спасења, Пекић врши друго стварање у *Лучама Новоī Јерусалима*. Он, опет, наступа из аспекта структуралистичке активности – узима из целине „стварности" (Библије, јединствене бајке о Другом силаску), фрагмен-

ти као непоступање јунака, које такође има значај за радњу и смисао дела.

тира је на елементе које ће изнова распоређивати, те тако чини друго стварање. Циљ његов, међутим, није да тиме поствари, учини разумљивим оно прво, које функционише као матрица за даље обликовање, већ да конструише ново. У том домену Пекић је стваралачки настањен на граници, одакле упризорује нови (постструктуралистички, постмодерни, постхумани, па и изван-метафизички) свет који је логички неспознатљив. Упризорењем Новог Јерусалима он деконструише западну, логоцентристичку метафизичку мисао, отвара могућност за ново, покушава да сасвим-уметнички (а не рационално, не језички, јер је језик новума непознат, непостојећи у нашем уму) досегне несазнатљиво, отвори наша чула за нове могућности у одложеној будућности[23].

Наиме, структуралност структуре промишља се на тај начин да је центар, који заснива смисаону целину (Нова Бајка као ново, одложено, али неуспостављајуће јединство), сада у и изван структуре и поставља правила игри замене знака и означеног, јунака-функције и ситуација у којима се та функција остварује, а да истовремено не омогућава игру на симболичкој равни себе сама. У *Лучама Новоī Јерусалима* центар није ту-присутан. Идеја присутности престаје да дејствује као трансцендентално означено када Дерида деконструише западни логоцентризам. Међутим, Пекић својим делом поставља питање: шта после? Пошто је сваки нестанак, свака револуција тематизована у претходним причама, клица за нову еволуцију, његова се мисао конституише око оног *īпосле*, дакле, око питања шта је последица децентрираности, укидања потоње хармоничности коју хришћанство и бајка (као дубоко укорењено колективно несвесно у традицији људске мисли) обећавају човеку. Функције повезане са повратком јунака у дом сигурности и хармоније укинуте су јер након изгарања у хаотичности (последице тежње за распршавањем људских оквира, превазилажењем законитости божјег поиезиса, отискивањем од апсолутности) човек нема више где да се врати, нема центра у којем би изнашао нову тачку ослонца. Пошто су и деконструкционалисти потврдили идеју да центра мора бити, јер без њега нема структуре, нема игре коју он омогућава, Пекић последњом причом конституише идеју о потоњој, за будућност одложеној (р)еволуцији, која, као таква, своје упориште изналази у поетски замишљеном центру. Тиме се још једном потврђује идеја о значају фикције јер нам, нарочито реактивацијом бајковних, изразито ирационалних и фантазмагоричних, начела, она допушта да замислимо, да се готово пророчки протегнемо у будућност. Одлагањем другог стварања за неспознатљиву 2999. годину, протезањем игре у бесконачност, аутор нам само наговештава како, следствено историјски опсежно представљеном регресивном развоју, може изгледати простор *īпосле* и *изван*, односно, како другачије може функционисати идеја о постапокалиптичном бивању. Он, тако, измештањем у фантазматски простор описан научним стилом исказивања, по други пут ствара јединствену бајку о тријумфу хармоније која то није – Нову Бајку о Новом Јерусалиму.

Јединствена Бајка има свог јединственог јунака-функцију, који се провлачи кроз све новеле као својеврсни дијаболички пратилац појединачних јунака, чији је живот условљен (и чија је функција условљена) историјско-друштвеним контекстом. Тај је јунак, свакако, Пан, односно, мелодија његове свирале, којој

23 У оваквим стваралачким филозофско-литерарним поступцима Пекић се показује као релативно слободан приповедач. Међутим, и та слобода другог стварања никада није апсолутна слобода, она увек зависи од дароване слободе од стране већ успостављене целине (јединствене бајке као центра структуре, Бајке, Бога) јер „све што у бајку доспе са стране покорава се њеним нормама и законима" (Проп 1982: 123).

смо пажњу посветили у претходном сегментима нашег истраживања. Пошто увиђамо да се историја понавља, а тај увиђај нам омогућава сагледавање дела као целине[24], ова лајтмотивска фигура је (и на нивоу аутономно посматраних прича и на нивоу јединствене приче-судбине) надвременска, наднационална, фигура која раскрива цикличност времена и историје проносећи својом појавом идеју смрти. Дакле, тек откривањем начина на који постоји целина у Пекићевом делу, ми можемо говорити о смислу и садржини појединачних прича, које целину таквом чине. Темељ таквог сагледавања јесте сам структурални метод, као и идеје и теорије изникле из њега, које смо покушали и које настојимо да реинтерпретирамо у нашој анализи. Међу њима Нада Милошевић у *Прилогу проучавању структуре српскохрватске народне приповетке*, издваја теорију облика: „Теорија облика (GestaltTheorie), рођена из структуралног метода, заснива се на тврђењу да понашање извесних целина није одређено понашањем појединих елемената у њиховом оквиру, већ да појединачне процесе саме по себи одређује унутарња природа целине којој припадају" (Милошевић 1966: 171). Зато је ово дело јединствена, једна једина бајка са једним јунаком као носиоцем једне јединствене функције – разоткривање леталне омеђености сваког револуционарног покрета на опсежној историјској дужи. То је бајка, која у духу свеукупности микрокосмолошког збивања, открива фантазмагоричност у идеји о новом рајском животу, а себе открива као причу о континуираном протезању смрти.

Иницијалне функције бајке, како су приказане у Проповој *Морфологији*, иако неретко трансформисане, задржавају се у погледу очитавања недостатка, али финале не тријумфује у слици свадбе, пуноће, среће изобиља[25], већ у очитавању процеса минијатуризације до домена тачке из које извире смрт без клице за потоње ново рађање, за могућност другог стварања раја у типичном, традиционалном смислу, земаљског едема како је оно приказано у *Откровењу*. Летална семантика, страхота, ужас привиђења и узнемирујуће тајанство, фантастични су елементи Пекићеве Нове Бајке, јер условљеност тренутком у којем се приче које је чине одигравају, сведочи о законима који управљају њеним светом и о новом поимању чуда (рушилачки, претећи елементи који подривају стабилност света) у њој (Каоја 1978: 71). Они понајвише указују на трансформацију бајке у модерној књижевности, јер се сада она измешта из сасвим-фиктивног хронотопа у простор реалног, у стварни свет који је увек условљен историјским, друштвеним

24 Шта је целина и како су формалисти и структуралисти неговали дијаметрално супротан приступ у сагледавању односа између целине и делова, можемо читати у Проповом одговору на Леви-Стросову оптужбу да је његов приступ проучавању бајки изразито формалистички. Једна од теза коју Проп у том случају износи може се показати неопходном у приказивању односа делова (аутономних бајки) и целине (Бајке) у Пекићевом *Новом Јерусалиму*: „За формалисте целина је механички конгломерат различитих делова. У складу са тим, у датом случају жанр бајке замишља се као укупност међусобно неповезаних појединачних сижеа. Структуралисти, међутим, разматрају и проучавају делове као елементе целине и у релацији са њом. Структуралист види целину, види систем тамо где формалист није у стању да види" (Проп 1982а: 248). У оваквом одређењу структуралистичког приступа односу делова са целином, ми налазимо теоријско-аналитичку потпору да разматрамо појединачне приче *Новог Јерусалима* као атоме који чине један организам, јединствену целину, те омогућују њено функционисање исто онолико колико целина омогућује њима функционисање и даје им смисао. И сам ће Проп (в. 1982б: 177) свој метод у самој *Морфологији бајке* довести у везу са егзактним методама које природне науке користе у проучавању органских формација.

25 Типични свршеци бајке у складу су са њеним фиктивним карактером. Међутим, у њима се очитава и нешто више – онтолошко одређење бића које тежи за хармонијом првог стварања – јер знамо то да чудесна оваплоћења финала у тријумфу радости „не говоре о њеној животној реалности, него о пројекцији дубоко усађене човјекове тежње за срећом и хармонијом" (Бошковић-Стули 1978: 91).

и политичким контекстом. Иако настојимо да све приче из овог дела синтетички анализирамо са циљем да увидимо начин на који Пекић врши трансформацију бајковних предложака у успостављању Нове Бајке, не можемо при томе из нашег увида искључити условљеност сваке од појединачних прича контекстом. Тај контекст функционише као екстерни стимулус, који покреће успостављање општих начела бајколиких предложака. С тим у вези, он је својеврсни извор постанка Пекићеве приче бајком јер:

> Бајку треба размотрити у вези са њеним контекстом, са оном ситуацијом у којој је настала и у којој егзистира. Овде ће за нас од највеће важности бити стварност и религија у широком смислу речи. Узроци трансформација често леже изван бајке […] Бајка се, наравно, рађа из живота. […]Читав низ трансформација објашњава се продирањем стварности у бајку. (Проп 1982б: 179–183)

Карактеристика бајке као такве увек сведочи о временској и просторној удаљености, те и социјалној дистанци – „укратко, директно у карактер бајки спада одређена полустварност, отргнутост од актуелне и блиске стварности, ослобођеност односа према реалном и озбиљно схватаном свету" (Чапек 1978: 77). Бајка револуције не може имати срећан крај, јер јој продирање у несрећну стварност, која управља светом Нове Бајке, то онемогућава. Међутим, таква међа према успостављању тријумфалног финала има још један разлог, који особито изналазимо у Пекићевом делу. Ако га посматрамо као целину, онда увиђамо дејство шире контекстуализације, која се огледа у успостављању Другог стварања. Оно као своју примарну клицу има неред, хаос отеловљен у сликама револуције представљеним у појединачним причама. Дакле, само Друго стварање, стварање Новог Јерусалима, као услов свога постанка, као свој примарни контекст има историјско-политичку ситуацију хаоса, која, као таква, онемогућује успоставу потоње хармоније. Она се одлаже за далеку будућност, а и када се оствари, видећемо да хармонија произишла из хаоса никада не може бити сасвим хармонична. Она узнемирава, не умирује. Можда је тиме Пекић тежио да прикаже и микрокосмичку судбину света и човека овде-и-сада, јер свако стварање из хаоса никада не може да породи апсолутну хармонију, у потпуности ослобођену стреса првог распршавања мехура садејства Бога и бића. Тако, Нову Бајку можемо читати и као објашњење бајке о условљености генезе и апокалипсе. Прича о другом поетско-демијуршком, постапокалиптичном стварању, услов је наше спознаје света у којем бивствујемо, као и нашег сазнања о постанку рајског стања из којег смо произишли и које се не може наново успоставити. Наиме, човек није успео да исправи ситуацију Адамовог одступања од Бога. Други Адам одговоран је за рат, револуције, са циркулисање смрти, те се постапокалиптично бивање његово не може очитавати у успостављању едемског стања на земљи, бар не онаквог какво промовише христоцентрична идеја о спасењу. Уместо тога налазимо стање гулага, најтеже последице ратног збивања. Дакле, с обзиром на то да у многим сегментима Пекићевих прича налазимо мотиве и елементе структуралног модела бајке, његово дело *Нови Јерусалим* претпоставља инверзију са предумишљајем. Такву инверзију архетипа Хорс Дајмрих (1978: 96) назива *демонском модулацијом* чији је производ *злокобна бајка* „која доводи у питање сам архетип, док радосно клицање животу претвара у суморну процену људске судбине" и „често представља основу за дубоко песимистичко приказивање заточеног човека". Она се у Пекића врши како би осећању о за-будућност-одложеној-хармонији супротставила осећање ничега другог до предстојећег низања катастрофичности. Земаљско бивање настало из катастрофизма првог греха и изгона може резултати-

рати не само катастрофизмом оваплоћеном у апокалипси већ и изневеравањем очекиваног постапокалиптичног (рајског) стања.

5. Закључак – игра између бајке и мита

„Проучавање атрибута омогућује научно тумачење бајке. Са историјског становишта то значи да је бајка у својој морфолошкој основи *миш*." (Проп 1982: 97) Овај Пропов цитат, на почетку последњег сегмента нашег истраживања, уводимо с обзиром на то да се о Пекићу у критичкој литератури неретко говори као о митоману. И заиста, његове *Луче Новоī Јерусалима* представљају модификацију изворног библијског мита у светлу новог, постхуманог света. Међутим, иако смо се определили да у његовом делу изналазимо реактивацију и трансформацију бајковне структуре, ми никако не претендујемо на негирање митске матрице. Она је, свакако, извор Пекићеве поетике, те постављање мита као основе первертовања у духу новог времена јесте пишчев свесни поступак. Међутим, ако то знамо, а ипак се одлучујемо да дело тумачимо у контексту његовог саодношења са бајком, чија је последица одређење *Новоī Јерусалима* као Нове Бајке, онда нам не преостаје ништа друго него да изложене хипотезе оправдамо, најпре, с обзиром на постојање каузалног односа између бајке и мита.

Наиме, поводом поступка дефинисања бајке, Проп ће посегнути за одгонетањем проблематике која се тиче назива, те истаћи да их треба, са историјског становишта, одредити називом *миш̄ске пр̄иповеш̄ке*. Оправдање своје тезе он ће изнаћи у чињеници да понављање једнообразне структуре јесте извесна карактеристика старих митова, те се они могу поставити као извор, порекло бајке (в. Проп 1982: 108–109). Са таквим Проповим ставом слаже се и Клод Леви-Строс, те га још и употпуњује идејом да може бити да је само извориште са којег црпе и мит и бајка, заправо, митска тема. Она је, наиме, како у митовима у правом смислу те речи, тако и у бајкама, подложна трансформисању (Проп 1982: 219). Стога, ми Пекићево дело и можемо тумачити не само ако активацију и трансформацију митске теме, већ и као ту активацију и трансформацију схематизовану у јединственој бајковној структури. Дакле, сагледавамо га као бајковну форму митског сижеа, при чему и редуковање форме, промене у структури, бивају значајне са становишта смисла и значења дела. Али, опет се намеће питање: зашто бајка?

Клод Леви-Строс рећи ће да бајка нуди више могућности за игру (уп. 1982: 219), а поводом *Новоī Јерусалима* већ смо претходно назначили да свака трансформација почива на игривости коју отвара нова, неметафизичка, односно, замишљена изван-метафизичка структура, са новом идејом града спасења (и самом идејом спасења) као замишљеног центра. Уношење и мешање елемента стварности, религије, фантастике, мита у структуру бајке производи игривост у којој мит о Јерусалиму прераста у бајку о Новом Јерусалиму. То је тако зато што мит обећава оно спасење у чију се остваривост верује, односно, оно чији потенцијал остваривости представља садржај колективног правоверја. С друге стране, фантазмагоричност, као примарно одређење бајке, буди у нама свест о неостваривости[26] Новог Јерусалима. То је тако зато што бајка сведочи о изван-метафизичком које је логички неспознатљиво, за нашу свест непојмљиво, те, као такво, и неоствариво. У времену постапокалипсе, када смо дефинитивно

26 „Једно од карактеристичних обележја бајке састоји се у томе да се она темељи на уметничком измишљању и представља фикцију стварности [...] Мит је, међутим, сакралне природе. У реалност мита не само што се не сумња, он, штавише, изражава најсветију веру народа." (Проп 1982а: 260)

одвојени од сваког трансценденталног упоришта, када сваки доживљај сакралног бледи и нестаје, не постоји више никакво колективно веровање које није апсолутно деконструисано, а када сва веровања нестану, прича о њима бива чиста фантазмагорија, чиста бајка, јер „када прича изгуби свој сакрални карактер, мит и легенда се трансформишу у бајку" (Проп 1982а: 261).

Ако пак посегнемо за тумачењем по Леви-Стросу (в. 1982: 221), да су бајке митови у минијатури и да међу њима влада однос комплементарности, онда Пекићево дело можемо посматрати као бајку у минијатури, као другостепену минијатуризацију мита. Таква континуирана минијатуризација од великог наратива, какав мит јесте, до постмодерне прозе, која тежи откидању од великих метаприча, довешће до редукције оних догађаја који су се у колективној свести поимали као најзначајнији. У *Новом Јерусалиму*, тако, долази до свођења великих, сложених историјских збивања – револуција – на величину тачке, а фокус се преноси на маргинализиваног појединца, опседнутог демонолошким искуством стваралачког процеса. Потом се, у последњој причи, историјска условљеност ситуационим стањем духа и тренутка губи, јер је последња револуција човечанства смештена у не-време, у одложену будућност, чији политичко-социјални контекст можемо само замишљати, само га ирационално обликовати, као у бајци. Далека будућност, као бајковита могућност Новог Јерусалима, исто је толико удаљена од нас колико и библијски мит о Јерусалиму (уп. Леви-Строс 1982: 225), што и јесте један од услова тумачења читавог Пекићевог дела као бајке, која се дијахронијски протеже од најдубље прошлости до најдаље будућности, толико да категорије времена и простора добијају карактер бајколике универзалности. Минијатуризација од мита до Пекићеве постмодерне бајке значи апсолутно губљење сакралности, а његова трансформација бајке има дубље корене у трансформацији мита, апсолутној детрансцендентализацији својственој за свет који је изгубио сваки трансцендентални ослонац али и могућност заснивања новог, свет 2999. године.

Зашто Нова Бајка као више од бајке? „Универзалношћу својих тема и идеја, у којима се крију заједничке жељ и судбина човечанства, бајка је одувек привлачила писце који су тежили да основне проблеме људске егзистенције искажу на начин који ће, самом структуром књижевног израза, сугерисати читаоцу да је реч о крајњиим истинама и ванвременским порукама" (Дрндарски 1978: 13). Стога ћемо закључити да је игра у коју нас Пекић, као читаоце, уводи, заправо игра заснивања Нове Бајке, Новог Јерусалима, нове Истине, нове децентриране структуре која настаје успоставом новог, замишљеног центра. Она нас отвара за фантазмагорију стварносног и постваривање фантазмагоричног, за једну дијалектичку књижевну игру у којој је „стварност уклопљена у један имагинарни контекст, а имагинарно уклопљено у један стварни контекст" (Дубровски 1971: 71). Зато је Нови Јерусалим више од бајке, од мита, од хронике, више од стварности, корак ближе вишку који, као одсјај метала (а не трансценденталне светлости), просијава из пукотине, из логички несазнатљивог, само замишљеног света.

Извор

Пекић 2001: Б. Пекић, *Нови Јерусалим*, Нови Сад: Solaris.

Литература

Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.

Бошковић-Стули 1978: M. Boškovic-Stuli, Priče iz davnine i usmena književnost, u: M. Drndarski (prir.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Дајмрих 1978: H. Dajmrih, Zlokobna bajka: inverzija arhetipskih motiva u modernoj evropskoj književnosti, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Дрндарски 1978: M. Drndarski, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Дубровски 1971: С. Дубровски, *Зашто нова критика*, Београд: Српска књижевна задруга.

Еко 1973: U. Eko, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.

Јерков 1992: А. Јерков, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга.

Каоја 1978: R. Kaoja, Od bajke do naučne fantastike, u: M. Drndarski (prir.), *Narodna bajka u modernojknjiževnosti*, Beograd: Nolit.

Леви-Строс 1982: K. Levi-Stros, Struktura i forma, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Лихачов 1978: D. S. Lihačov, Zatvoreno vreme skaske, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Марић 1971: S. Maric, *Egzistencijalne osnove strukturalizma*, Beograd: Nolit.

Мелетински 1982: E. M. Meletinski, Strukturalno-tipološko proučavanje bajke, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Милошевић 1966: Н. Милошевић, Прилог проучавању структуре српскохрватске народне приповетке, *Анали филолошког факултета*, Београд: Филолошки факултет у Београду.

Проп 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Проп 1982а: V. Prop, Strukturalno i istorijsko proučavanje bajke, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Проп 1982б: V. Prop, Transformacije u bajkama, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.

Чапек 1978: K. Čapek, O teoriji bajke, *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit.

TRANSFORMATION OF A FAIRY TALE IN PEKIĆ'S *NEW JERUSALEM*

Summary

The starting point of this research is a structural analysis of Pekić's gothic chronicle *New Jerusalem* from the aspect of the morphological model of studying fairy tales, set by Vladimir Prop. The research process is reflected in finding the individual functions of fairy tales, the meaning and significance of their presence/absence in the work, and the procedure and intentions of their transformation. In accordance with Prop's definition of structure, which presupposes the union of composition as a constant and plot as a variable substitute of a fairy tale, this analysis strives to show repeatable elements of that structure in terms of individual plots. In this context, we point out several levels of modification of the bibliocentric idea of salvation and subsequent harmonious unity, which now reveals itself as a plurality in the founding of the *New Jerusalem* as the New Fairy Tale. The concluding segment presents the reasons for the possibility of reading the *New Jerusalem* as a work whose original template could have been a fairy tale, with the aim of distinguishing between fairy tales and myths and the knowledge they establish in the domain of the collective unconscious.

Keywords: fairy tale, function, myth, New Fairy Tale, Jerusalem, art, miracle

Jovana S. Anđelković

821.163.41-31.09 Andrić I.

Дина М. Липјанкић[1]
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ФИЛМСКИ И НАРАТИВНИ АСПЕКТИ У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ *НА ДРИНИ ЋУПРИЈА*

У овом раду проучавамо наративни свет Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* кроз призму филмских планова. Наиме, просторне и архитектонске одреднице, али и људско лице, тумачимо у сагласју романескног наратива и филмских планова, односно кроз спој наративних описа и њихових представљања на филмском платну. Та представљања на филмском платну могућа су у форми општег плана, средњег плана и крупног плана. У тумачењу настојимо да укажемо на то да ли је одређени објекат посматрања потребно осликати, снимити с покретом, без покрета, или фокусирајући се на емоцију. Након што наративни текст сагледамо кроз филмске планове, постају јаснији наративни слојеви романа и нова значења која се тако откривају.

Кључне речи: простор, време, пејзаж, мост, филмски планови (општи, средњи, крупни), приповедање, тачка гледишта, хоризонтална и вертикална оса, митски центар, митски модел

За тумачење простора и смена просторних одредница у овом раду послужиће нам теорија филма и филмских техника, попут кадрирања, сцена, ракурса, планова и резова који своје одјеке и терминологију имају како на филму самом тако и у књижевном стваралаштву[2]. При томе, предмет тумачења нису филмска представљања Андрићеве прозе, нити упоредна анализа Андрићеве прозе и екранизације датих текстова, већ могућност сагледавања реченица и пасуса у филмском духу, тј. у духу смена кадрова, сцена, у духу различитих углова гледања и снимања тих сцена, у духу резова (тј. где се у тексту с једног дешавања, описа или лика прелази на нешто друго, у каквим су плановима осликани пејзаж, мост и лик, тј. да ли у тоталу, у средњем плану или у крупном плану).

Да ишчитавање књижевних дела кроз призму филмске монтажне технике није тек бесмислен посао навели су нас Бојан Јовић и Никола Лоренцин. Бојан Јовић у тексту о Виктору Шкловском проговарао је о преплитању књижевности и филма (в. Јовић 2014), док је о колоплету двеју уметности у Андрићевом стваралаштву Никола Лоренцин пружио још више упута када је у свом тексту објављеном у дневним новинама *Политика* нагласио да ће Андрића кинематограф –„тај изум довести на путе који од књижевности воде ка филму" и да ће то усмерити Андрићев „однос према књижевном раду и разумевању књижевног израза." (Лоренцин 2014: 6).

У нашем раду, стога, биће речи о „*кинематичности* приповедања" (Лоренцин 2014: 7), при чему ћемо ослушкивати и „повремена наслућивања *имагинарног* или *латентног* филма који зрачи из књижевне речи као остварен додир

1 lidina_la@hotmail.com

2 У раду „Елементи филмске технике у Андрићевој прози" Татјана Росић повезује елементе прозе и филма, говорећи о наративним резовима, о кадрирању, о монтажи која повезује више сцена (Росић 2004).