

Бранко А. Илић
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука у Јагодини
Катедра за филолошке науке

УДК 821.163.41-31.09 Пекић Б
DOI 10.46793/Uzdanica18.1.053I
Оригинални научни рад
Примљен: 26. фебруар 2021.
Прихваћен: 4. јун 2021.

ХОМОДИЈЕГЕТИЧКИ РОМАН БОРИСЛАВА ПЕКИЋА: ПОЧЕТАК СРПСКЕ ПОСТМОДЕРНЕ

Айстиракџи: У раду се полази од жанровског дефинисања *хомодијегетичког романа* – приповедне врсте засноване на специфичном положају наратора у тексту. Указује се на значајну улогу Борислава Пекића као аутора који, заједно са Данилом Кишом, учествује у преображају модернистичке српске књижевности током шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Посебно се анализира карактеристични наративни субмодел коришћен у свим Пекићевим раним текстовима – хомодијегетички приповедач који у равни приказаног света *записује* сопствено казивање. На примеру *Ходочашћа Арсенија Њејована*, првог у низу од четири ауторова хомодијегетичка романа, испитују се импликације примењене наративне *сипрајтеије йронађеној рукописа*. Интерпретација остварених ефеката приповедног поступка, као и сложеност значења овог текста, указују на ауторово супротстављање модернистичкој уметничкој парадигми доминантној у српској књижевности поменутог периода. Анализа примењених наративнотехничких решења у роману открива да инверзија подразумеваног односа између *йекста* и *сипварности* представља кључни елемент Пекићевог постмодерног стваралачког приступа.

Кључне речи: хомодијегетички роман, Борислав Пекић, хомодијегетичко приповедање, постмодерна српска књижевност, *Ходочашће Арсенија Њејована*, наративна страстија, роман у првом лицу, српски роман.

1. ПОЧЕТНА ТЕОРИЈСКА ОДРЕЂЕЊА

Следећи мисао Хенрика Маркијевича да је успостављање једне типологије романа засноване на „приповедачевом односу према предоченој стварности” и изводљиво и сврсисходно¹, наше истраживачко полазиште у овом раду подразумева да је *хомодијегетички роман* жанровски релевантан и теоријски јасно диференциран приповедни облик. Сам појам одређен је доминантном позицијом „оног облика наратије који уводи приповедача међу

¹ Маркијевич и сам приступа формулисању такве типологије и образлаже њене домете (Флакер 2011: 284).

личности приче” (Русе 1995: 6) – оствареном у жанру романа. Користимо Женетов термин (а не, рецимо, „роман у првом лицу”) зато што прецизно одваја *хомодијегетичку* нарацију од других поступака и ограничава је *искључиво* на оне типове приповедања означене присуством приповедача у свету књижевног дела (Женет 1983: 245). Приповедачева активна улога у фабули представља и разликовно обележје у односу на друге моделе у којима се наратор такође оглашава *у своје име* (по правилу и у првом граматичком лицу), али не као учесник у приказаним догађајима већ као инстанца надређена приповедном свету. Наше истраживање фокусирано је, дакле, на функцију и ефекте тог специфичног наративног поступка у коме, како каже Џејмс Фелан, аутор романа комуницира са својим читаоцем посредством комуникације између конкретног јунака-приповедача и његовог (подразумеваног) слушаоца (Фелан 2005: 1).

Из визуре писца посматрано, сам избор хомодијегетичког наратора као средишње приповедне позиције романа представља, у извесном смислу, ограничавање могућности казивања, редукцију потенцијала приповедања. Отуд и појава, очигледна, рецимо, у доба реализма, да се нарација из перспективе лика неупоредиво чешће користи у приповеци него у роману, пошто приповетка и подразумева „део” извесне целовите слике. Наиме, она не пледира да прикаже „тоталитет” света. „Вишегласје, чак и у slabим траговима, ознака је уласка у романескно поље” (Пантић 1999: 93). Наше испитивање покренуто је намером да се истражи, на примеру текстова Борислава Пекића, одступање од ове „подразумеване” правилности. Претпостављамо да је ауторов избор инициран покушајем да се остваре другачији уметнички циљеви – како у поређењу са различитим варијантама реалистичког приказа тзв. објективне стварности, тако и са актуелним модернистичким моделима стваралачке аутономије у односу на приказани свет. Уосталом, приповедна стратегија којој Пекић остаје веран крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века сасвим је у складу и са епохалном променом културне доминанте која се, у много ширим размерама, одиграва управо у проучаваном периоду.

Избор Женетове наратолошке поставке за теоријски основ нашег истраживања лежи и у томе што чувени француски теоретичар, колико год био посвећен успостављању прецизне и детаљне номенклатуре приповедних облика, феномену приповедања прилази уз свесни напор да се „истражи однос између наративне форме и значења приповедног текста” (Марчетић 2003: 19). Тако ће и наша аналитичка пажња бити усмерена према моделу хомодијегетичког романа Борислава Пекића како бисмо, тумачећи текст, указали на повезаност изабране наративне стратегије са *новом стваралачком њарадијом* коју, упркос различитим проблемима дефинисања самог појма (Солар 2012: 323–340), не можемо означити другачије него *њосијмодерном*.

2. ВЕСНИЦИ СРПСКЕ ПОСТМОДЕРНЕ

Током шездесетих и седамдесетих година прошлог века опајају се процеси опадања послератног модернизма (Јерков 1991: 59–63) који најмлађи аутори почињу да доживљавају као стерилан, претенциозан и превише апстрактан. Сасвим у складу са глобалном културном доминантом периода, нова генерација аутора ће „бивши модерни покрет сада посматрати као збирку мртвих класика” (Џејмсон 1985: 185). У то време се у текстовима новог таласа српске књижевности по први пут, осим поетичких, уочавају и отвореније изражени идеолошки разлози за удаљавање од парадигме послератног модернизма дословно истрошеног уобичајеним поступцима разарања конвенција предмодерног доба и непрестаним „обитавањем” наративног средишта приче у свести (и подсвести) књижевних јунака (Илић 2019: 110–112). Чињеница да су се поједини наши аутори приклањали ескапизму који је подразумевао укрштање „поетског и имагинативног, фантастичног и визионарског, натуралистичког и симболичког, психоаналитичког и интроспективног, чак и дијаболичког” (Палавестра 2012: 343) у исто време је указивала и на политички притисак коме су писци континуирано били изложени, али и на скривени потенцијал новог стваралачког замаху. Наредна генерација аутора је стваралаштво претходне сматрала, не без разлога, обликом компромиса са владајућом идеолошком матрицом и, стога, издајом „праве” уметности. Шездесете и, нарочито, седемдесете године XX века представљају нову фазу преображаја српске књижевности која подразумева проблематизовање целокупног система вредности успостављеног након Другог светског рата, како на државном тако и на културном плану. Поетички облици и актуелна литерарна пракса биће тако темељно измењени да су модернистички модели приповедања из педесетих и шездесетих година млађим писцима сада деловали једнако превазиђено као што је соцреалистичка књижевност изгледала њиховим старијим колегама деценију или две раније.

У време када се кроз „стварносну прозу” одиграва својеврсна „обнова и преображај критичког реализма”, а ново дефинисање односа књижевности према „стварности” поставља као кључно питање савремене српске прозе (Палавестра 2012: 345), Борислав Пекић се оглашава својим првим романом / циклусом приповедака *Време чуда* (1965). Ова необична збирка блиско повезаних текстова, чија је радња десетинама векова удаљена од „савременог друштвеног тренутка”, дискретно, готово неприметно, врши тако далекосежну инверзију подразумеваног односа између *шекста* и *свећа* да ће, у том тренутку непрепознат, двадесетак година касније тај измењени *однос* обележити даљи развитак наше књижевности неупоредиво снажније него све оне, данас заборављене, поетичке, философске и идеолошке расправе из поменутих година. Наиме, овај аутор у потпуности преокреће аподиктичку поставку да „стварност”, на један или на други начин, неминовно одређује текст, односно

да текст нужно мора успостављати *извесну* релацију према неприкосновеној „стварности”. Ово устаљено полазиште не нарушава ни чињеница да поменути однос у књижевном делу може бити различито уобличен: као реалистички или фантастично-преображени, као поетско-симболички или сатирично-алегоријски. Чак и „најкомплекснија модерна проза, фокнеровског или џојсовског типа, увек је ’фер’ када је реч о односу текста и (историјског) могућег света” (Батлер 2012: 85). У Пекићевом роману, међутим, догађа се нешто неочекивано – један текст (макар то не био било који текст!) *није* подређен стварности, већ се управо стварност, приказани свет, *мора* саобразити Тексту (библијског пророчанства). Колико год поменута инверзија подразумевала и комичне конотације, она не остаје на нивоу хумористичке досетке, већ пресудно одређује положај јунака у односу на новозаветно откривење којим се роман бави.

Својом првом приповедном прозом тридесетпетогодишњи Борислав Пекић се представља као потпуно другачија „књижевна појава” у поређењу са шареноликим модернистичким окружењем шездесетих, а однос према „пронађеном” тексту, који постаје тематско и композицијско средиште његових наредних романа, чини га, у то време, блиским једино Данилу Кишу. У том смислу можемо говорити и о снажном заједничком утицају стваралаштва ове двојице писаца, током шездесетих и седамдесетих година, на генерације млађих аутора све до наших дана. Посматрано из истраживачке перспективе почетка XXI века, њихова дела сада нам изгледају као очигледна прекретница у савременој српској прози, упркос томе што су обојица релативно кратко (не дуже од три деценије) деловала на нашој књижевној сцени и, при томе, највећи део тог времена провели у емиграцији као „добровољни” изгнаници.

Пекићев положај у односу на модернистичко окружење је посебно занимљив. За разлику од Кишовог младалачког, изразито самоувереног уласка у српску књижевност почетком шездесетих, појава овог другог, нешто мало старијег писца, могла би се упоредити са доласком ненаметљивог госта, неког ко из позиције (идеолошког) аутсајдера не изгледа да може битније утицати на магистралне токове српске литературе. Значај овог аутора, међутим, од тада, из деценије у деценију непрестано расте, а то посебно важи за теоријску мисао почетка новог века која управо у Пекићу препознаје кључну фигуру српске књижевности последњег раздобља (Пјановић, Јерков 2009; Владушић 2013).

3. ПЕКИЋЕВ ПОСТМОДЕРНИ ХОМОДИЈЕГЕТИЧКИ ПРИПОВЕДАЧ

Оно што Пекића доводи у средиште нашег интересовања јесте учестала употреба хомодијегетичког приповедања у првим романима. Занимљиво је

да аутор бира једну његову специфичну варијанту коју бисмо могли назвати *хомодијегетичким зайисом*, не тако често коришћену у традицији српског романа. Реч је о наративном облику који подразумева казивање хомодијегетичког приповедача у писаној форми, започетом *Дневником о Чарнојевићу*, а затим настављеном, ако традицију посматрамо искључиво у равни високо вредне књижевности, романима *Прољећа Ивана Галеба* и *Дервиш и смрт*. Избор хомодијегетичког приповедача као оног који, у равни приказаног света, дословно бележи своје казивање, означиће почетни стваралачки круг прозе Борислава Пекића, у чему се, такође, може уочити сличност са Данилом Кишом (романи *Мансарга*, 1960. и *Башија, њејео*, 1965).

Након друге по реду објављене књиге, *Хогочашће Арсенија Њећована* (1970), а затим и неформалне прозне трилогије писане крајем шездесетих и почетком седамдесетих, а коначно штампане тек у другој половини осме деценије – *Усијење и суновраћ Икара Губелкијана* (1975), *Одбрана и њоследњи дани* (1977) и *Како ујокојити вампира* (1977) – Пекић завршава *хомодијегетички* и започиње наредни, другачији циклус свог изузетно плодног и разноврсног стваралаштва. Пре свега кроз колосално седмокњиже *Злајино руно* (1978–1986), а затим и низом дистопијских текстова из осамдесетих, који, узети заједно, представљају најзначајније странице српске прозе краја XX века. Због другачијих наративних стратегија ови романи не улазе у круг нашег истраживања.

Своје разумевање нове приповедачке парадигме Пекић најсажетије изражава у интервјуу часопису *Књижевна критика*, датом у време објављивања његовог другог романа. „Када пишем, имам утисак да само изнова режирам неки стари текст” (Пекић 1970: 103–108), каже аутор у реченици коју уредници часописа, нимало случајно, претварају и у наслов интервјуа. Ауторско поигравање са текстом, свакако најпрепознатљивији постмодерни уметнички поступак (Батлер 2011: 32), наговештено у *Времену чуда*, добиће израженије облике управо избором хомодијегетичког приповедача као неизоставног наративног решења у неколико наредних Пекићевих романа. Реконструкција текста као полазиште „приповедачке дедукције” и извориште јединствене нарације (Јерков 1991: 165–174) постаје кључна поетичка карактеристика оба водећа писца са почетака српске постмодерне. Међутим, колико год „споља” изгледале слично, Пекићева приповедна стратегија значајно се разликује од Кишове, и ту разлику је неопходно истаћи. Она се првенствено уочава у природи *дистанце* коју дело у целини успоставља према поменутом средишњем тексту романа. Она није, као код Киша, доминантно метапоетичке врсте, већ је наглашено метаисторијски интонирана и дата је у преовлађујуће иронијском кључу. Отуда и појава да хомодијегетички „аутори” Пекићевих „пронађених рукописа” нису писци, песници или књижевни зналци, већ управо супротно: литерарно неукли људи, у најбољем случају лаици – они који се, попут рибара којима је пало у део да испуне пророчанство о спасењу (у

Времену чуда), и сами невољно и тек приучени, прихватају тегобног посла записивања.

Кишов приповедач је прави писац, књижевник *par excellence*, свестан чина писања и у непрестаном напору да досегне извесну литерарну висину, како у самом процесу стварања тако и у погледу смисла онога о чему пише. Очигледно је да се по свом положају у односу на причу коју приповеда, пре свега захваљујући израженој метанаративној свести, упадљиво разликује од наратора које користе Кишови модернистички претходници и савременици, код којих аспект интроспективног и индивидуално психолошког апсолутно доминира. Ипак, иако различит, Кишов приповедач је задржао све оне кључне особине које су карактерисале и јунака из доба модернизма (а чије изворно романтичарско порекло није тешко препознати). Наиме, то је по правилу *интелектуалац* осетљиве природе, најчешће *уметник*, обично *писац*.

Пекићев хомодијегетички наратор, са друге стране, *није* књижевник. Њега су тек (изузетно необичне) животне околности, а не унутрашњи уметнички порив, натерале да се, приучен и невешт, подухвати писања. Из овако постављеног наративног исходишта произлази да приповедач само делимично може контролисати сопствено приповедање, а сâм његов запис у том погледу необично подсећа на привидну неспособност казивања сказ-наратора „стварносне прозе” (Јеремић 2007: 162–163) – текст као да говори више него што је „невољни” записивач заиста „планирао” да саопшти. Осим тога, овај приповедач је неизоставно и *тројескна* фигура: најчешће није уметник, али ако јесте, онда мора бити и клоун; ако је интелектуалац, по правилу болује од шизофреније. Оваквим избором приповедача и главне личности своје приче Пекић, за разлику од Киша, врши својеврсно тривијализовање етаблираног јунака модерне књижевности, што такође треба сврстати у препознатљиве постмодерне ауторске поступке (Солар 2010: 327).

Насупрот гротескно уобличеном лику приповедача, животна перспектива из које они упућују своје *записе* обележена је изразитом озбиљношћу и поседује извесну *есхајолошку* димензију. Наиме, њихови необични текстови настају увек у периоду последњих животних прегнућа јунака, дословно са тачке преласка у други свет, односно записи се до краја казивања претварају у опорuku. Арсеније Његован, Икар Губелкијан, Андрија Гавриловић и Конрад Рутковски, наратори Пекићевих хомодијегетичких романа, обраћају се из позиције која указује на лагано али неумитно приближавање смрти. У сваком од поменутих текстова читалац, на крају, сазнаје да су аутори већ преминули, а претходно остварена комуникација са њиховим записима омогућена је, заправо, посредовањем једне готово не приметне али важне приповедне инстанце која, неминовно, баца нову светлост на претходно исприповедано.

4. ИСКОШЕНА ПЕРСПЕКТИВА ПРИРЕЂИВАЧА

Поред необичне личности *казивача-скрићџора*, по правилу доведеног до самог краја животног пута, *сџрајџеџја џронађеноџ рукоџиса* (Јерков 1991: 84), којој је Пекић у својих првих неколико романескних текстова дао парадигматично уверљив и занимљив уметнички облик, обавезно укључује још једну важну наративну позицију, неку врсту неизбежне приповедачеве сенке. Наиме, као (са)учесник у приповедању појављује се и *онај* који је текст „открио”. Најчешће представљен у лажном паратексту романа (Женет 1991: 261), незаобилазни *џприређивач рукоџиса* се у кључу постмодернистичког поигравања са идентитетом (Батлер 2012: 67–70) и потписује као Борислав Пекић. Својим коментарима и објашњењима „пронађеног” текста приређивач учествује у најфинијем иронијском померању статуса и значења приповеданог. Док читамо речи Пекићевих приређивача немогуће је не помислити на чувени „Хасанов запис” и значењски преокрет који он доноси на крају романа *Дервиш и смрџ*. Међутим, треба се вратити читав век у прошлост и подсетити се једног још старијег претече, *сачинџиџџља* из Игњатовићевог *Милана Наранџића*, који на сличан начин, додуше без конкретне завршнице и поенте, наговештава накнадну реинтерпретацију романескног света и ликова који се појављују пред читаоцем (Илић 2020: 39–42). Посматрано у књижевноисторијском контексту српске прозе, Пекић као да коначно испуњава давно наговештени потенцијал хомодијегетичке нарације да се поигравање са значењем и смислом целине текста остварује кроз интеракцију између *заџиса* и *оквира*, кроз сложени однос између две кључне наративне инстанце: (хомодијегетичког) приповедача и подразумеваног писца (приређивача текста).

Дословно сваки од четири Пекићева романа поменутог типа укључује краћи или дужи оквирни текст *џприређивача* којим се сџм, „независни” запис наратора доводи у непосредну везу са актуелним „друштвеним приликама”, али се притом иронијски сенчи, прелама и усложњава његово значење. Поступак који само пар година раније (1966) Селимовић користи као ефектну завршницу романа *Дервиш и смрџ*, са увођењем перспективе Другог кроз Хасанову белешку на крају текста (Илић 2015: 738–739), Пекић ће учинити неизоставним делом сопственог композиционог плана. Аутономни и „аутентични” запис необичног приповедача постаје тако „само” сегмент једне сложеније *нарџџивне џџре*. Она ће подразумевати најразноврсније алузије и референце, како према другим текстовима тако и према актуелној или историјској стварности, којих сам приповедач, „док пише”, не мора бити свестан. *Приређивач џџексџа*, са друге стране, појављује се као неко ко би морао да унесе „неопходни ред” у збркан и идеолошки проблематичан исказ приповедача, управо онакав какав је, према Скерлићевим речима, изостављен у Игњатовићевом *Милану Наранџићу* – да буде недостајући *корекџив* етичком застрањивању главних ликова (Илић 2020: 46–49).

Наравно, улога приређивача у Пекићевом случају далеко је од било каквог покушаја да се смисаоно стабилизује свет уобличен приповедачевим записом. Пошто је и његов дискурс наглашено иронијски обележен, приређивач својим коментарима отвара нови, сложенији значењски круг романа и усмерава оштрицу сатире према савременом контексту. Такво смисаоно сенчење, међутим, никако не умањује самосталност и довршеност основне приче, која, упркос иронијском отклону приређивачевог прилога, остаје у исто време и засебна семантичка целина. Уношење нове, искошене перспективе разумевања испрличаних догађаја, коју приређивач остварује својим коментарима на оквиру, омогућава наглашену отвореност ка вишеструким интерпретацијама текста, што ће бити карактеристично за постмодерни принцип одрицања од сваке могућности да се тумачење сведе на било које довршено значење или коначно успостави јединствени смисао целине (Батлер 2012: 36–40).

5. „ПРОНАЂЕНИ” РУКОПИС

Редослед објављивања три Пекићева романа написана после *Времена чуда*, крајем шездесетих година, био је одређен ванлитерарним разлозима, односно невољношћу издавача да у „политички осетљивом тренутку” штампају идеолошки проблематичне текстове. Стицај таквих околности учинио је да *Ходочашће Арсенија Њећована* буде објављено пре осталих (1970. године), иако је овај текст завршен 1969, као последњи од три писана у то време. Захваљујући оваквом расплету управо је *Ходочашће* означило Пекићев улазак у романескни хомодијегетички жанр, пошто је нарација *Времена чуда* била организована по другачијем моделу.

Важно је истаћи да од прве странице романа, различито од претходника који су користили исти наративни *субмодел* (Црњански, Десница, Селимовић, Киш), аутор гради *хомодијегетички запис* свог главног јунака као својеврсни *двосируко писан њекси*. Наиме, приповедач започиње писање сопственог *њесџаменџа*, покренут разлозима који превазилазе уобичајену бригу да се остави изјава о последњој вољи, али убрзо са непосредног бележења опоруче „несвесно” прелази на детаљно објашњење поменутих разлога, што ће и дословно означити прави почетак приповедања. Писање *завештања* се тако претвара у писање *исповести* (а исповест као облик казивања постаће правило у Пекићевом хомодијегетичком роману), док иницијални, тестаментарни део записа, неупоредиво мањи обимом, бива и графички јасно одвојен од остатка текста (обележен курзивом).

*Будући да сам сред година међу којима је крај веку људскоме већ и њо природи њисан, а уза њо ме ни здравље њонајбоље не служи, ја, Арсеније Кирила Његован, ренџијер овдашњи, одлучио сам да, њри њуној свесџи и савесџи, а у њриџежању свих законом њредвиђених душевних моћи, сачиним овај њвештаменџ...*²

Хогочашџе Арсенија Његована (Пекић 2010: 9)

Мада ће се своме планираном завештању враћати неколико пута током приповедања, кроз различите *годџйке* тестаменту (укупно их је једанаест у роману), и у најразличитијим текстуалним облицима – *џоџис* остављених књига, *изражавање воље* о судбини куће у којој је живео, *белешка* о оснивању „Фонда Арсенија Његована”, о сопственој сахрани и изгледу надгробног споменика, као и кроз различите *изјаве* (о поклону мајстору Томажу Шомођију, о одређивању накнаде повређеном студенту, о поклону Меланији Фуко, о признавању Исидора Његована за пуноправног наследника) – средишњи сегмент записа, који чини исповест главног јунака, настаје не као његов главни део, већ у форми узгредног бележења *џорег* тестамента, у тренуцима када „сџа рука приповедачева” наставља да се супротставља његовој вољи и првобитној замисли.

[...] Кад ми се ето и перо отима да потање објасни ову хитњу са завештањем, хитњу којој су и године, ма колико да их је, и здравље, ма како нарушено, тек споредан повод, просто рећи изговор, најбоље да почнем тиме што ћу, без дволичности својствене такозваном самопосматрачком размишљању, признати [...]

Хогочашџе Арсенија Његована (Пекић 2010: 9–10)

Иако је казивање главног јунака, макар и формално, замишљено као *зџџис*, оно ипак, у техничком смислу, у великој мери подсећа на *џоџ мисли* од раније познат из модернистичких приповедних текстова педесетих и шездесетих година. Ту сличност не може да умањи ни рефренско указивање на „дволичност самопосматрачког размишљања”, јасна алузија на најчешће примењиван поступак у књижевности послератног модернизма, коју наратор понавља неколико пута у тексту. Начин приповедања налази се, заправо, на граници између једног и другог облика, а по својој унутрашњој организацији можда је најближи моделу казивања оствареном у *Мемоарима Пере Бођаља* (1968). У овом делу Слободана Селенића, упркос насловом наговештене писане форме исказа, ипак није искоришћен поступак записивања, што представља кључну разлику у односу на Пекићеву наративну стратегију. Сличност са Селенићевим првим романом биће нарочито појачана у завршном делу

² Курзив у оригиналном тексту.

Ходочашћа, када се приповедање на моменте претвара у (епистоларно) обраћање главног јунака синовцу Исидору.

Међутим, управо је разлика у егзистенцијалном статусу исказа, инсистирање на самом *чину записивања* коме главни јунак дословно приступа, од суштинског значаја за разумевање специфичности Пекићевог приповедног поступка. Док за Селенића облик казивања приповедача има другоразредни значај у односу на саму причу и служи формалном конституисању нарације као слободног, асоцијативног, али *усмереног* тока свести, Пекићу је управо несвакидашња и очуђена *позиција записивања* текста романа једнако важна колико и необична личност наратора. Читав приповедачев *запис* настаје у периоду између 3. и 6. јуна 1968, у неколико одвојених сеанси, што значи да је главни јунак оно што ће заузети више од 300 страница штампаног текста успео да прибележи за свега четири дана. Уосталом, и сама композиција романа, подељеног на четири одвојена сегмента, упућује на такво разумевање процеса настанка записа у равни света књижевног дела. Овде треба истаћи да Пекић и не рачуна на реалистичност (или техничку изводљивост) поступка записивања³, већ искључиво на унутрашњу *корелацију* између насловне личности и форме казивања. Приповедач и не треба да буде приказан као „реални” аутор текста, он је, у правом смислу речи, *ошелошворење* сопственог записа.

Наглашена „ишчашеност” начина, облика и времена писања исповести главног јунака за Пекића је приповедачки функционална. У време када се већ може говорити о типизованом јунаку модерне српске послератне прозе, овај аутор свог приповедача чини саставним делом сложене наративне игре, а тиме и у дословном значењу – *посмодерним*. Треба нагласити и то да приповедач Арсеније Његован из првог Пекићевог објављеног хомодијегетичког романа није никакав изузетак, већ део успостављеног наративног обрасца. Тако ће и клизач на леду, Икар Губелкијан, своја сећања говорити у перо часној сестри Валерији – лежећи непокретан у кориту од гипса (*Усијење и суновраи Икара Губелкијана*), а исповест Андрије Гавриловића, „заклетог спасиоца дављеника”, представљаће „само један прилог” („изјава и кратка биографија”) уз *молбу*, написану у немачком затвору, да му југословенске власти дозволе сахрану у домовини (*Одбрана и њоследњи дани*). Очигледно је да сам процес *записивања* представља наставак, или, прецизније речено, почетак иронијског ографивања текста, које ће у финалу довршити „непристрасна рука” приређивача записа. Функција онеобичавања самог поступка писања је двострука: са једне стране, на овај начин остварује се могућност да „наивна” прича (а подсећамо да је модернизам XX века све наративе прет-

³ „Постмодернистички роман не покушава да створи постојану илузију реализма: он отворено показује своју склоност ка илузорним триковима манипулације стереотипима и наративом” (Батлер 2012: 89).

ходне епохе у већој или мањој мери учинио наивним) постане саставни део постмодерног текста и, са друге, значење приче, како смо већ истакли, бива преображено необичним околностима њеног настанка и тиме усложњено на неочекиван начин.

6. СУЖЕНА ПЕРСПЕКТИВА НАРАТОРА КАО ИСХОДИШТЕ СТВАРНОСТИ

За остварење сложено замишљене приповедачке конструкције Пекићу је потпуно неважна реалистичност или објективност конкретне наративне поставке. Успешност учитавања различитих, алегорички постављених, идеолошких и метаисторијских аспеката у семантички слој романа у овом случају пре свега зависи од вештине уобличавања *сужене визиуре* хомодијегетичког приповедача. Она у првом Пекићевом хомодијегетичком тексту није само иманентно постављена у оквирима наративне конфигурације целине, већ и симболички приказана описом Његованове *осмајтрачнице* са прозора, кроз коју наратор може да види увек само један исти ограничени простор са друге стране Саве (на коме се, у дугом трајању Арсенијевог заточења, помаљају обриси „анти-града”, дијаболичног отелотворења свега онога што у дословном смислу опонира Његованом разумевању неимарства и урбанизма).

Одмах треба истаћи да *сужена ѿрсијекѿива* приповедача у овом случају нема за циљ да истакне осетљиву субјективност или узнемирена психолошка стања главног јунака – што је, још од доба авангарде, представљало један од основних мотива модернистичког приповедања – већ да додатно нагласи његово врло специфично виђење света. Њоме текст не упућује на некакав „необични случај Арсенија Његована”, већ на епистемолошки релативизам претпоставке да *слика светиа* коју појединац перципира из своје субјективне позиције нужно мора бити партикуларна и ограничена, односно она је већ унапред уобличена – *ѿред-ѿосѿављена* његовом сопственом перспективом. Исто онако како се „стварност” у *Времени чуда* саображавала тексту јеванђеља, тако се и у *Ходочашћу* уклапа у слику света коју подразумева и, у сусрету са чињеницама стварности, увек изнова *креира* главни јунак и приповедач романа Арсеније Његован. Уместо да сусрет са објективном стварношћу мења доживљај света наратора, како би се очекивало, дешава се обрнуто – „стварност” непрестано бива преображавана његовим раније формираним виђењем света. Како је читалац принуђен, у складу са хомодијегетичком поставком наратије, да непрестано прати искључиво једну повлашћену перспективу – ону самог приповедача – остварује се, осим хумористичког, и субверзивни ефекат степене деструкције приказане стварности.

Творачка, готово магијска моћ која, у случају Пекићевог јунака, припада субјективној перспективи посматрања, изузетно успело је приказана у

сцени сусрета са студентском побуном из шездесет осме. Стицајем необичних околности Арсеније Његован непосредно сведочи једном недвосмислено историјском догађају – *настиујању* групе студената код подвожњака на Новом Београду, претвореном, савршеним иронијским преокретом у његовој свести, у коначни почетак социјалистичке револуције од које је читавог живота страховао. У тим тренуцима, једини начин да се супротстави „исконском злу” главни јунак проналази у померању фокуса двогледа у својим рукама.

Како сам котурић окретао, тако су као из густе зимске магле преда мном израњали ОНИ, на челу са барјактаром који је махао црвеном заставом [...] Снага кажипрста и палца, између којих сам држао точкић за подешавање сочива, била је ма и за трен јача од све те војске која је чекала испод насипа [...] Нема сумње, био сам их недовољно удаљио, тек неколико корачаја одбацио у маглу из које су сад испонова на мене насртали. Обрнух точкић снажно и они још једном несташе.

Хогочашће Арсенија Његована (Пекић 2010: 282–283)

Колико год приповедачева немоћ да разуме стварност око себе била извор многобројних хумористичких ефеката у тексту и деловала карикатурално, она открива нужну ограниченост појединачне перспективе сваког, па и „најобјективнијег”, партикуларног погледа на свет. Указује, заправо, на непостојање једне објективне или истините слике света и води (постмодерно интонираном) сукобљавању текста са читаочевим разумевањем стварности (Батлер 2012: 85).

Однос који главни јунак успоставља са другим карактерима романа једнако сведочи о парадоксалним последицама различитог виђења стварности, а једном од њих, из читалачке перспективе, предност се даје једино захваљујући инерцији препознавања историјског контекста у коме се прича одиграва. Да таква привилегована позиција никако није објективно задата читаоцу сугерише управо Арсенијево понашање према сопственом окружењу. Онако како њему блиске особе (Катарина, адвокат Голован, госпођица Фуко), свесне „друштвених околности” у којима сви заједно невољно учествују⁴, покушавају да га заштите од „стварности” која се у међувремену променила, ускраћујући му било каква сазнања о спољашњем свету, тако и главни јунак од самог почетка приче, правећи се невешт и глумећи незнање, све време жели заправо да сачува њих, понављајући, на један карикан начин, онај исти заштитнички однос који други успостављају према њему.

⁴ Њима треба придружити и лик приређивача. Наиме, на завршним страницама романа, образлажући препреке извршењу последње воље главног јунака, приређивач рукописа изражава и сопствени однос према тим „околностима”: „[...] да неким срећним случајем није дошло до револуције чијим се последицама ни писац Post scriptum-а баш не може похвалити, ипак се Арсенијево завештање не би могло испунити [...]” (Пекић 2010: 358–359).

Парадоксални положај *Ходочашћа Арсенија Његована* као „првог право, целовитог, уметнички заокруженог грађанског романа у српској књижевности” који, уместо заснивања и успона, приказује суноврат и „сумрак тек конституисане грађанске класе” препознат је и убедљиво протумачен од стране познавалаца наше модерне литературе. Отуд је могуће сложити се са констатацијом да Арсеније Његован, попут модерног Дон Кихота, „живи у сопственој утвари света, а не у свету самом” (Пантић 2007). Међутим, ипак остаје кључно питање – постављено не на нивоу философске спекулације већ, како би рекао Вејн Бут, у равни смисла који формира књижевно дело у целини – шта би заиста био „свет сâм”, односно „свет по себи”. За Пекићевог Арсенија Његована ово питање било би чисто реторско.

Излазак из добровољног тродеценијског заточеништва, као кулминација драме насловног јунака, неће се окончати суочавањем са „истином”, како би се очекивало од модернистички конципираног приповедног текста (у каквом год маниру то суочавање било изведено). Никада се неће одиграти катарзично донкихотовско „прогледавање” јунака на крају приче, већ ће се, парадоксално, сасвим у кључу наступајуће постмодерне стваралачке парадигме, додатно учврстити његова претходно формирана слика света у потпуности саображена карактеристичној визији стварности и смисла живота. Пекићев јунак, за разлику од славног Сервантесовог претходника, остаје Дон Кихот до (свог) краја. Одсуство Арсенијевог „уразумљивања” у расплету драме представља неочекивани преокрет који трагедију једне личности претвара, на тематском нивоу, у суочавање са универзалним димензијама трагике читавог народа, у овом случају датог у обличју његове грађанске класе. Оно сугерише коначну потврду немогућности да се икоја *сiтварносiй* прихвати као апсолутно објективна, односно независна од предефинисане перспективе онога који је посматра и тумачи.

За такво разумевање метаисторијских порука текста постоји још један аргумент који, чак, прекорачује и границе самог романа, али га је немогуће превидети са временске дистанце која нам припада. Наиме, иако је у трагикомичним сценама Арсенијевог ходочашћа и смрти очигледно приказан представник поражене и „изгубљене” предратне грађанске класе, њима је на чудесан начин антиципирана и судбина Његованових (али и Пекићевих) идеолошких противника. Двадесетак година касније, они ће и сами негирати очигледни суноврат сопственог света и, попут Арсенија на новобеоградском насипу, суочени са његовом пропашћу свесно „обртати точкић” свог двогледа и затварати очи, надајући се да апокалиптичне слике историје могу тако да нестану.

7. ЗАКЉУЧАК

У роману *Ходочашће Арсенија Њејована* Пекић бира крајње необичан модел за сучељавање два неспојива света и времена, међусобно удаљена три деценије. Он успева да их, намерно им одузимајући континуитет и подразумевану временску перспективу, непосредно укрсти кроз ограничену и сужену визуру једне личности, неког ко се управо пробудио из тридесетогодишњег сна. Непрепознавање разлике између два историјска тренутка коју демонстрира приповедач, испод успелог хумористички обележеног виђења „са-времености“, указује на привидност и илузорност опажања сваке друштвене промене, а заправо сведочи о парадоксалној непромењивости вечитих социјалних механизма и неумитних историјских законитости. Осим тога, својом неспособношћу да учествује у објективној појавности света који га све време окружује, али му до краја остаје непознат, главни јунак антиципира *йосџи-сџиоријско* доба у коме постаје могуће да појединац живи у сопственој стварности, игноришући оне њене „верзије“ са којима се не слаже и истински комуницирајући само са истомишљеницима који прихватају исту слику света.

Показује се да Пекић у *Ходочашћу Арсенија Њејована* наставља *йои-џравање са џексџом*, као и са проблематизовањем односа текст–стварност, започетим у својој првој књизи. У овом случају, међутим, управо карактеристична позиција приповедача обезбеђује да се различите импликације основне фабуларне поставке романа уобличе на пожељан начин. Једноставније речено, свако другачије наративнотехничко решење, осим доследно изведеног хомодијегетичког приповедања, умањило би могућност да се ефекти овако постављене приче заиста и остваре. О томе сведоче и наредни романи које овај аутор пише у истом приповедном кључу.

Инверзија подразумеваног односа између текста и света, поигравање са текстом у оквиру стратегије пронађеног рукописа, конституисање јунака-приповедача као гротескне фигуре, игра са идентитетом приређивача рукописа, манипулација стереотипима и наративом, као и наглашено одрицање од довршеног значења или коначно успостављеног смисла текста, истичу Пекићеву специфичност у односу на модернистичко окружење у коме ствара и потврђују чињеницу да управо проза овог аутора обележава улазак српске књижевности у доба постмодерне.

Четири хомодијегетичка романа, од којих је овде детаљније указано само на један, као уосталом и читав задивљујуће обиман корпус текстова Борислава Пекића, који подразумева виртуозно поигравање са различитим литерарним и паралитерарним жанровима, можемо посматрати и као коначну потврду тврдње да у савременој (постмодерној) књижевности више не постоји јасна разлика између елитне и тривијалне литературе (Солар 2010: 327). Међутим, управо је проза нашег аутора најбољи доказ да та чињеница,

очигледно тачна, никако не доводи у питање једну и даље непремостиву границу – ону која раздваја врхунску од сваке друге књижевности.

ИЗВОРИ

Пекић (2010): Б. Пекић, *Ходочашће Арсенија Њећована*, Београд: Evro-Giunti.
Пекић (1970): Б. Пекић, Када пишем, имам утисак да само изнова режирам неки стари текст, *Књижевна кришка*, I, 1, 103–108.

ЛИТЕРАТУРА

Батлер (2012): К. Батлер, *Постмодернизам: Сасвим крајњак увод*, Београд: Службени гласник.

Владушић (2013): С. Владушић, Зашто Пекић овде и сада, *Лейојис Мајинце српске*, год. 189. књ. 491, св. 4, Нови Сад: Матица српска, 445–446.

Женет (1983): G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Женет (1991): G. Genette, Introduction to the Paratext, *New Literary History*, 22 (2), (Spring, 1991), Johns Hopkins University Press, 261–272.

Илић (2015): Б. Илић, Мотив двојника у српском хомодијегетичком роману – *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, у: М. Ковачевић (ур.), *Наука и слобода: зборник радова*, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, књ. 9, том 1/2, 729–745.

Илић (2019): Б. Илић, Роман Гроздане Олујић *Преживејши до сунца* у окружењу српског послератног модернизма, *Узданица, часопис за језик, књижевност и педагошке науке*, XVI/1, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 105–117.

Илић (2020): Б. Илић, Тридесет година из живота Милана Наранџића – први српски хомодијегетички роман, *Узданица, часопис за језик, књижевност и педагошке науке*, XVII/1, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 55–51.

Јеремић (2007): Љ. Јеремић, *О српским њисцима*, Београд: Српска књижевна задруга.

Јерков (1991): А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне: Приповедач и њоејис-ка, њрича и смрт*, Приштина: Јединство – Горњи Милановац: Дечје новине.

Марчетић (2003): А. Марчетић, *Фигуре њриповедања*, Београд: Народна књига / Алфа.

Палавестра (2012): П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена исјорија*, Београд: Службени гласник.

Пантић (1999): М. Пантић, *Модернистичко њриповедање*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Пантић (2007): М. Пантић, *Грађански роман Б. Пекића*, преузето 4. 2. 2021. са <http://www.borislavpekkic.com/2007/10/graanski-roman-b-pekia-1-deo.html>.

Пијановић, Јерков (2009): П. Пијановић, А. Јерков (ур.), *Поетика Борислава Пекића: Преибливање жанрова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.

Русе (1995): Ж. Русе, *Нарцис романописац: олед о првом лицу у роману*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Солар (2010): М. Солар, *Како говорити о постмодернизму у књижевности?*, *Укус, митови и поезика*, Београд: Службени гласник.

Фелан (2005): J. Phelan, *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Флакер (2011): А. Флакер, *Период, стил, жанр*, Београд: Службени гласник.

Џејмсон (1985): Ф. Џејмсон, *Постмодернизам или културна логика касног капитализма, Трећи програм*, 64/1, Београд: Радио Београд, 181–227.

Branko A. Pić

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

Department of Philology

BORISLAV PEKIĆ'S HOMODIEGETICAL NOVEL: THE BEGINNING OF SERBIAN POSTMODERNISM

Summary: The paper starts from the genre definition of “homodiegetic novel” as a narrative type based on the specific position of the narrator in the text. The significant role of Borislav Pečić as an author who, together with Danilo Kiš, participated in the transformation of modernist Serbian literature during 1960s and 1970s is pointed out. In particular, the specific narrative submodel Pečić used in his early novels is analyzed – the homodiegetic narrator who records his own narration. The implications of the applied narrative “strategy of the found manuscript” are examined on the example of the novel *Hodočašće Arsenija Njegovana* [*The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*], the first in a series of four Pečić’s homodiegetical texts. The interpretation of the effects of the narrative procedure used in the novel, as well as the complexity of the meaning of the text, indicate the author’s opposition to the modernist artistic paradigm which was dominant in the Serbian literature of the period. The analysis of the applied narrative-technical solutions in the novel reveals that the inversion of the implied relationship between *text* and *reality* is a key element of Pečić’s postmodern creative approach.

Key words: homodiegetical novel, Borislav Pečić, homodiegetical narration, post-modern Serbian literature, narrative strategy, first-person novel, Serbian novel.