

Оља С. ВАСИЛЕВА<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за проучавање језика и књижевности

## ТЕСТАМЕНТАРНИ ГРАД АРСЕНИЈА ЊЕГОВАНА<sup>2</sup>

Циљ овог рада јесте скицирање мапе Арсенијеве модерне болести од града кроз његову склоност ка архитектонски полифоничној акрибији. Врсте и начини писања, реторике или сећања утичу на ново мапирање града коме измиче бенјаминовска репродукција по естетским мерилима и утицају Арсенија Његована, исто као што се јунаково наслеђе не може наставити завештањем синовцу Исидору. Различита историјска и еволутивна раздобља која роман обухвата образују вишеслојни лик исто тако различитих градова. На тај се начин Пекић успешно поиграва типовима (симболичких) градова у роману *Ходочашће Арсенија Његована*: од града-јајета, преко града-гробља, па све до Исидоровог сублимно-утопијског „савшеног града”. Негујући имплицитни утицај литературе која на крају изједначава филозофију архитектуре и филозофију егзистенције Арсенија Његована, Пекић је исписао мапу сасвим новог Београда. Београд меандриран Арсенијевим кретањем јесте преименован и већ репродукован Београд настао из варваризованих слика Вороњежа и Соловкина, док је материјално обележје Арсенијевог поседништва *ћошак* сваке од улица Старог града.

*Кључне речи*: Арсеније, град, тестамент, урбана атаксија, барок, језик, ћошак, улица

Сањам ли се или јесам,  
или са сна ситресам њлесан?

Милосав Тешић

Један од најинтригантнијих *писаних*, фикционих градова у историји српске књижевности несумњиво читамо у роману *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића. Како припада и историји вишеструких тумачења, овај јединствени Пекићев роман прочитан је, сходно и самом наслову, као роман кретања, и то пре свега политичко-историјских и приповедних. Нас у овом моменту интересује Пекићева интенција да саобрази уметничка и урбанистичка језгра приче, у чијем је центру наравно насловни јунак, са структуром самог романа. Два излаза из текста у су делу присутна као интервенција аутора: један долази у виду породичног стабла Његована, а друго у *post scriptum*-у који усложњава већ модерну структуру романа. Њима свакако одговарају два гранична изласка Арсенија Његована на улице Београда, два губитка два различита шешира, као и два јавна обраћања јунака – једно на сахрани Константина Његована и друго наред протеста 1941. године. Да све буде теоријски, урбанистички и антрополошки необичније, Арсеније Његован болује од града на начин који и условљава његово пара-кретање у роману. Наиме, модерне теорије о градовима, какве, на пример налазимо у књизи *The Metropolis Era* (1988), настоје да опишу *стања*

1 o.vasileva06@gmail.com; olja.vasileva@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирано 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).

градова речником којим би се могли изнијансирати његови, најчешће „оболели” становници. Тако, термин који ова књига позајмљује из биологије – атаксија – везан је колико за несразмеру развијања делова (градова) у односу на целину (државу), толико и за, рекли бисмо, специфичну групу јунака којој припада и Арсеније Његован. Избегавајући да употребимо термин девалвације или деградација једног протагонисте, пре ћемо се окренути оном двосмисленом Пекићевом именовану књижевне врсте дела *Ходочашиће Арсенија Његована* – портрету. С обзиром на то да је ово роман о кретању без кретања, наш циљ јесте да укажемо да се под овим поетичким велом крије другачија уметничка ознака у којој су главни јунаци Арсеније и град. Двосмислена поджанровска лексема „портрета” којом је сам Пекић отворио своју књигу може да се у духу успостављања бића урбанизма односи и на јунака и на град. Онолико колико је један статичан, толико је други променљив. Сходно реченом, обиље поетичких средстава – од лексике, преко форми писама, тестаментa, спискова, дијалога, ауто/парадијалога – форми Арсенија Његована као градског интелектуалца који на јединствен начин успоставља критички однос према стварности. Могло би се рећи да у Арсенијевом подухвату обнове градског лика и свих његових непатворених наличја стоји апокалиптички подтекст, кад је његова „онепогућеност [је] епохално одређена” (Радовановић 2019: 130), иако не припада ни Арсенијевој склоности ка акрибији, ни типу његових лексичко-графичких решења. То би значило да сам, као арбитар, правник и мапописац у курзиву даје смернице које су ту да одрже име Његована колико и име Београда. Можда је то разлог зашто арбитражање и искошеност текста изостаје чим спомене Вороњеж, Соловкино и 1919, јер је то нешто што се отело ре-конструкцији, нешто што се не може више дописивати и мењати, али је зато заувек уписано и у Арсенијев излазак 1941. и после тога 1968. године. Уписано је, дакле, у његов живот:

...(међу предметима стварности, или, ако хоћемо, међу *стварним* предметима, живот више неће морати да се креће као сабласт која у неком измишљеном свету тражи своје корене, па чак и разлоге, живот ће најзад у таласу ствари да се нађе као у свом изворном мору, као *ствар* да се спозна, и да са предметима, без обзира јесу ли или нису његове рукотворине, којима се до тада само варварски служио, равноправно измењује своје биће). (Пекић 1981: 68)

Оно што издваја ову Пекићеву/Арсенијеву мисао на првом месту јесте необична чињеница да сваку врсту изворне онтолошке реверзибилности човека и ствари, света и његовог именовања приповедач намерно заогрће у драмску вертикалу, како каже Ђорђе Лебовић, Пекићев пријатељ. То „склањање” директног обраћања и једнозначности Пекић је постигао промишљеном, семиотичком употребом заграда у роману *Ходочашиће Арсенија Његована*. Друга необична ствар овог одломка тиче се јунаковог спомињања воде, према којој има специфичан однос, у суштини поново погрешан. Уколико је утемељење живота у његовом „изворном мору”, како каже, где ће тај исти живот бити обичност једне ствари међу другим стварима, онда би се подразумевало да Арсеније све датости које су огледало промене асимилује. Међутим, како сам на другом месту каже да „што се тиче самих промена, оне су се збивале на свему осим на реци” (Пекић 1981: 15), онда би део обичне ствари и обичног погледа било и ново насеље над којим се атаксични протагониста све време згражава. Управо је ово место на ком је Пекић утврдио позицију свог јунака, не као башларовског сањара – јер Арсенијева кућа на Косанчићевом венцу и није „кућа бића”, нити је он јунак који сања *иза* прозора, како Башлар (2006: 82) разграничава, напротив он живи *на* прозору – већ

као несуђеног, никад довршеног ахасвера, односно као специфичног анахроног револуционара. Има ли веће егзистенцијалне ироније што шири поетичке обрте, кад се дода чињеница да Арсеније испољава своју авангардност управо на мести-ма која су доказ његовог друштвеног и личног суноврата?

Град као препреку, као архитектонско непостојање, што је урбанистичка рана коју му је Исидор начео, покушава да превазиђе управо говором и акрибијом. Године 1941. он побуњеном граду у травестираној, а маскирано авангардној атмосфери „даје” свој научени текст који је спремио за никад одржано предавање на Коларцу. Друга тачка Арсенијевог авангардног суноврата лежи у скривеном граду-гробљу који је и настао на почившим Његованима, створитељима надалеко чувеног регулационог плана града Београда. Такав град-гробље, заувек завршен и никад могућ, јер „историја, дакле, није дестабилизвана само као приповедни или психолошки механизам него као форма мишљења коју су историчари створили” (Бошковић 2009: 89), јунак спонтано премешта на Ново насеље. Слика града чак и на Константиновој сахрани којој највише места посвећује управо Пекић, а са њим и онај који пише тестамент, ту је да представи Арсенијев град-јаје као Золину рупу. Људи су директно од његових кућа страдали. Федору је дато да подсети Арсенија како је Константин страдао на његовом градилишту, а Арсенију да успут асоцијативно, никако посреднички сигнирано, спомене руску генералицу која се убила, јер су хтели да је иселе. Улога Федора јесте да на сахрани још једног међу талентованим Његованима, помало помереног Константина, заправо унесе барокну перспективу, која се осим дуалности заснива и на религиозности. Ово је важан моменат којим се Пекић поиграва, утемељујући свог јунака у оквиру барокног наслеђа у ком се и даље баштини, како каже Нојман „велики ланац бића” (2013: 16), концепт пристигао из средњег века и ренесансе. Цитирајући Библију и пљуцкајући истину на леђа свог ујака Арсенија, Федор га подсећа на значајну, општедуховну карику у развоју како свих Његована тако и постбарокног Београда. Стављајући у заграду чак и сопственог трагично преминулог сина Сиде, *Ходочашће* опстаје као потврда модерног романа не о кретању, како му наслов сугерише, већ о кретању смрти. Град без судбина људи тако је постао „простор безимености, простор у ком је, прецизније речено, немогуће превести породично, односно *прошло* име у садашњост”, како каже Владушић (2011: 306, курзив аутора). То се уочава чак и у Арсенијевом предсмртном часу, кад сам постаје прошло име, али оно име што наставља себе да везује за биће града, замишљајући а потом и прижељкивајући да је и сам Београд можда већ изгорео.

Дакле, као последица Арсенијеве филозофије поседништва и као последица његова два изласка на улицу за двадесет седам година, а све то је уоквирено атмосфером високосимболичког нијансирања града, не јавља се ништа ново као одраз бунта или незадовољства, већ нешто старо доживљено као авангардно. Овакав необичан обрачун са авангардом, што стоји у историјско-теоријском подтексту романа *Ходочашће Арсенија Његована*, Борислав Пекић је искористио да различитим приповедним техникама утемељи више различитих типова фикционог Београда. Сви су они произашли из анахроне природе самог Арсенија, из одјека његовог бића конципираног по старогрчком и староримском уметничком принципу *aretè* („која се заснива на традицији, пореклу и раси и која као главне елементе истиче физичку снагу и војничку дисциплину”) и *kalokagathia* („идеал праве равнотеже између телесних и духовних, физичких и моралних квалитета”, Хаузер 2005: 58), који су притом доживели модерну романескуну трансгресију. Јунаков покушај присвајања града-јајета, како га сам назива, своје теоријско

упориште налази у сложеној поетичкој основи текста. Наиме, уколико је Арсенијев град град-јаје, он је митски предиспониран, исткан као нешто цело, органско и недељиво (а то је и фундамент барокне уметности), нешто што се по својој природи опире Арсенијевој визији таквог „будућег” Београда. Тако, први тип града јесте други, туђ град – Соловкино пребачен у Београд, потом ишчитавамо Арсенијев тестаментарни град, дакле град-гробље поникао на несталим Његованима, могло би се рећи паранарцисоидан град без утемељених симбола огледања. Град-тунел као следећи тип Београда настао је као директна слика са физичком дистанцом, кроз јунаков двоглед из његове западно оријентисане собе на Косанчићевом венцу. Потом, ту је будући јунаков град поникао на Новом насељу, како га зове, односно на безличности Новог Београда ког би оличили арсенијевски апартмани. Јунаковој визији будућег Београда, дакле никад могућег града, одговара чињеница да и сам град улази у Арсенијево тестаментарно завештање. Наиме, он на последњим страницама романа оставља Исидору, за ког и не зна да је извршио самоубиство, подсетник о његовој некадашњој визији савршеног града. У сваком случају, Исидор и његов град своје место налазе у Пекићевим *Градишњелима* (постхумно објављен 1994), преображени у „камене, металне, стаклене полифоније” (Пекић 2014: 35), како се каже у истоименом роману. Заједнички именитељи за све ове метафоричке и симболичке градове које Пекић проноси историјским простором предратног и послератног Београда јесу пре свега сликовита, а потом и филозофска основа: сви наведени типови градова јесу *пројекција*. Сви припадају одложеној слици – двогледом, сећањем, завештањем, будућношћу. Пројекција туђег (руског) града у Београд на самом почетку романа оставила је немогућом будућност *овој* града и *овој* јунака.

С обзиром на речено, уколико се држимо чињенице да Арсеније једном руком оставља сувопарни, тестаментарни запис свом синовцу Исидору који ће касније постати и насловни јунак *Градишњеља* при чијем се састављању Пекић ванредно мучио, да другом, унутрашњом руком рекреира сопствени и идентитет града, онда Арсеније самоутемељује сартровску позицију себе као прозног писца кога реч „удаљава од себе и баца свету” (Сартр 1988: 32). Међутим, с обзиром на то да су се субјект и објект Арсенијевог писања изједначили, а њега оставили на линији оне железничке станице где се као какав модерно-архетипски јунак одлучује да остане у руљи или оде у град, насловни јунак Пекићевог романа заправо чека свој крај. А крај му стиже усред писања, иако је, како роман одмиче, он двоструко одложен: новим писањем и новим сећањима. И поред богате библиотеке коју јунак поседује у свом дому на Косанчићевом венцу 17 (627 књига, како сам каже), и поред тога што се окушао и као говорник и као „шетач”, и поред тога што му је један излазак обележен неуспехом да се домогне куће-опсесије (Нике), а други га гута у насељу које ниче без њега, Арсеније ипак одустаје од литературе као великог чиниоца одгађања коначног. Међутим, и поред свега реченог, чини се да јунак успоставља снажно модернистичко утемељење у Валтеру Бенјамину, који и оставља за Арсенија речи емпатије у *Анђелу историје*: „А једино онај ко је помоћу погледа научио многе ствари поседује снагу контемплације” (Бенјамин 2017: 24). Овакав песнички и семиотички проглас утицао је на то да Арсеније изрекне можда и једину истину у читавом роману, а она се тиче његовог, типично бенјаминовског „нагона за репродукцијом”, што је још више онтолошки испражњен и за Арсенија двосмислен, ако се има у виду његова неоствареност као родитеља. Зато, да би избегао било какво поистовећивање и задржао аутентичност, велико летописно и културно-хуманистичко утемељење насловни

јунак *Ходочашћа* успоставља, можда и неочекивано, спомињањем Јоакима Вујића. Како се мора имати на уму да Арсенијева фасцинација његовим градом призива Вујићево ходочашће по читавој Србији у виду поређења по сличности, онда долазимо до сазнања да Арсенијево мапирање Београда као архитектонског и уметничког језгра подразумева мегаломанију првог реда. Један од основних знакова да му се град опире јесте чињеница да је немогуће да се мегалополис у настајању, у вечитом покрету, икако може нарцисовски огледати у једном јунаку, па макар он био из рода Њагоа. Тако, с обзиром на то да живот града по Арсенијевом замишљеном „златном пресеку” није могућ, онда јунак прибегава нечему што је сушта датост – тестаменту. Тестамент начиње и требало би да се супротстави несхваћености јунака (онога који пише), јер „још се ниједном није десило да тестамент не буде схваћен. Тестамент може да буде прихваћен или неприхваћен, али у оба случаја текста се пре тога разумео и управо зато се прихвата или не прихвата” (Владушић 2017: 56). Уколико надаље испратимо ову мисао, а то је да тестаментаро писање припада некој старијој епоси, поново се враћамо на Арсенијев и Пекићев обрачун са бароком и авангардом, али и са њима припадајућом фигуром ходочасника.

Јоаким Вујић зато и остаје Арсенијев јунак-двојник, док заборављени српски песник Велимир Рајић (1879–1915) чије стихове песме „На дан њеног венчања” наводи ту је да надироничним екскурсом „појасни” љубавнички однос између Арсенија и његових кућа. Међутим, Јоаким Вујић и његова посвећеност детаљу у *Пућешествију по Србији* (1828) јесте оно што сам Арсеније издваја. Међутим, скривена преференција ка Јоакиму Вујићу и његовом капиталном делу лежи у чињеници да је Вујић дошавши у Београд своје перо усмерио ка опису оних делова Београда које у метафизичком сладострашћу покрива и сам Арсеније – Стари град и Врачар (Вујић 1828: 20–21). Интересантно је то што се Арсенијева приврженост Београду ни у једном смислу не може приближити понесености Јоакима Вујића док описује све детаље његове Србије: од манастира, села и градова, па све до људи, њихових ношњи и хране. Довољно је само овлаш осмотри начин компоновања *Пућешествија по Србији* са инкорпорираним кореспонденцијама, па да се види сличност у поступку, јер и Арсеније оставља тестаментарно-дневничке записе о свом походу на Вујићев „царствујушчиј град Београд” (Вујић 1828: 297). „Са свега тога имам још више права тврдити да су овај град, између осталог и по цену душевног мира и доброг гласа, саградиле једино људи кова Арсенија, Симеона и, нема сумње, другог му унука, Константина Његована” (Пекић 1981: 105), подсећа Пекић преко Арсенија на који начин се прелази пут од државе или држава још у *Златном руну* до само једног града, од Хаузеровог *aretè* до модерне болести. На овај начин Пекић је постигао поетичку новину кроз истовремено уметничко и дијакронијско померање. Тако је уткао имплицитну тему романа *Ходочашће Арсенија Његована* као игру између анахроног и (пост)модерног, у виду жељене линије на коју намерно не жели да смести свог бахтиновског и атаксичног протагонисту.

У „Предисловију” свог дела Јоаким Вујић обраћа се читаоцу, предочавајући му садржај свог подухвата, а прва чињеница коју наводи јесу управо „стародревне редкости”, наше градитељство, цркве и манастири. Варош, како Вујић назива Београд, упућује на исту врсту урбаног феномена који Арсеније покушава да упише у форму свог тестаamenta. Исто као и Јоаким Вујић, Арсеније Његован јесте и ходочасник, али и писац, и то летописац у крајњем стадијуму болести од града, док „ми се ето и перо отима да потање објасни ову хитњу са завештањем”

(Пекић 1981: 11). Са друге стране, Посвета *Пушешествија по Србији* Јоакима Вујића двострука је: формално, одмах након корица упознати смо са чињеницом да је књига посвећена Милошу Обреновићу. Након тога следи обраћање Читаоцу, тако да је он друга циљана тачка ове књиге. Пекић преузима сличан манир којим пре свега диктира висок удео ироније. Да, Арсеније пише посвету-завештање свом синовцу за ког у том моменту ни не зна да је починио самоубиство, али Арсеније пише и посвету себи. Ова дубока, скривена жеља нарцисоидног писца јесте жеља за осмишљавањем новог печата историје. И зато остаје поетичка константа Борислава Пекића како у овом тако и у другим романима да „у великој историји која спаја најдаљу прошлост и најдаљу будућност нико неће остати жив, ни појединац, ни породица, ни човечанство” (Јерков 2009: 74). Ова вишеиронијска посвета свету која се у модерном наративном подтексту директно супротставља Арсенијевом духовном сабрату Јоакиму Вујићу оставља као константу оно што сваки (мегало)полис собом носи – промену.

У односу на речено, Пекић се вешто поиграо историјским чињеницама о реконструкцији барокног Београда, где је на чело његовог фундаирања поставио Симеона Његована. Зато, ако се има у виду архитектонска чињеница о грађењу одбрамбеног Београда у 18. веку, и то

према подацима са раније наведених планова из 1739. и 1740. године, може се поуздано утврдити да је до прекида радова у целини била изграђена само главна одбрамбена бастиона линија. Она је почињала на обали Саве и, пружајући се даље трасама данашњих улица Косанчићевог, Топличиног и Обилићевог венца, излазила је на садашњи Трг Републике, где се налазила главна градска капија. (Поповић 2019: 48-49)

онда је више него очигледно Пекићево иронијско поигравање сликом града кроз историју и фикцију. У наведеној „барокној реконструкцији Београда” јасно се виде подручја града која су прва образована, на чему – што својим кретањем кроз улице Старог града, што тестаментарним завештањем – Арсеније и инсистира као на естетској датости *правог* Београда. Кад каже да је његов деда Симеон Његован, уз помоћ професора Емилијана Јосимовића, још 1864. године (дакле, више од века након историјске реконструкције Београда) предлагао да се улице пресеку по геометријском систему, Пекић намерно меша историјске чињенице које кажу да је управо у барокно доба по пројекту пуковника Доксата наложено преуређење улица под правим углом (према Поповић 2019: 50), а по наређењу принца Еугенија Савојског, истог оног принца чија је писма у своје *Пушешествије* инкорпорирао Јоаким Вујић. Нит хладног и формалног писања тестаментарног правнички освешћеног Арсенија пресечена је овом изванредно уметнутом историографском ситуираношћу како града тако и свих Његована. Јунаков „аутотрофан начин живљења” (Пекић 1981: 12), при чему се речником биологије још једанпут описује специфична модерна мегалополисна болест, геометријски прецизно сече управо тестаментарно сумирање сопственог живота. Зато и не чуди што Арсенијево излагање на улици само два пута након Вороњежа 1919. остаје симболички „записано” на мостовима. Први пут док у горућој, помамној жељи одлази на аукцију да купи Нике, жељену кућу и стварно чудовиште које му одузима сан и онемогућује га да постане сањар и други пут док надзире сив и суманут град у настајању – Нови Београд. Можда се у овоме крије један од разлога због којих се Арсенијев доживљај кућа и себе спрам тих кућа одвија увек са улице, споља, а не изнутра. Та Арсенијева и Пекићева „ходочашћа архитектонским заоставштинама” (Лебовић 2020: 74), кад је уместо сумирања

утисака свих барокних и готских грађевина, Пекићу на крају ових стилских пу-тештвија остао у памћењу рибљи ресторан, постављају визуелне свечаности овог романа на нове основе. Арсенијева фасцинација барокним детаљима што се преплићу са песничким и еротизованим описима кућа одсликава се и на његове не претерано успешне односе са људима, најпре рођацима. С обзиром на то да Арсеније раздваја писање као најличнији чин од писања тестаментa, где своје куће-мезимице пописује према београдским улицама у којима се налазе, та правничка хладноћа којом оставља тестамент сразмерна је чињеници да Арсеније прво предочава судбину својих кућа споља, са облика и љуштуре. Једина кућа (поред штурог описа Косанчићевог венца) чију унутрашњост читамо у роману *Ходочашће Арсенија Њеђована* јесте руинирана Нике. Зато је акценат јунаковог расцепа стављен на фасаду, на ново име, на промену. Такав је случај са рекламама на његовим кућама, са гаражом и радионицама које се неко дрзнуо да *испише*.

Пекић је своју фасцинираност архитектуром и барокном филозофијом спољашњег и унутрашњег простора пренео колико и на своју филозофију пажљивог облачења пред излазак толико и на симболику минијатуре са својим уместо лика Исуса Христа коју без имало стида поклања рођаку Стефану, Никином власнику, не би ли му се додворио, али и довољно добро поентирао. Овај јунаков естетички иступ заправо га осовљује у двојности барокног доживљавања простора, у антитезама као што су „телесно и дух, натурализам и спиритуализам, природност и извештаченост, интелектуализам и сентименталност” (Мако 1997: 13). На овакву поставку уметности, западњачки оријентисану, какав је уосталом и барок, Арсеније одговара претварањем немачке класичне музике у градове:

Покрај омиљене музике, особито ако се дала материјализовати – Бахове бих фуге преобликовао у небустремеће торњеве готичких катедрала, Моцартове концерте у прозачне кристалне павиљоне, а Шуберта у породичне салоне са изгледом на башту, док са Бетовеном нисам био кадар ништа да постигнем, Бетовена нисам марио, будући као олуја вазда у непредвидљивом покрету, нисам умео да му фиксирам облик ни у каквој грађи (Пекић 1981: 178).

Овај је одломак пре свега поетички интригантан, јер на немачком језику јунак не проговара, иако сам спомиње Немачку и Аустрију као колевке уметности архитектуре каквој сам инклинира. Управо у вези са књижевним и ораторским формама којима се роман *Ходочашће Арсенија Њеђована* поиграва у јакој семантичкој и поетолошкој вези са градом-завештањем јесу и имаголошке слике, језици којима се насловни јунак користи. Било да разговара на француском са *mademoiselle Foucault* или намеће тему о онтолошком статусу грађевина са мајором Хелгаром, Арсенијеви језици обраћања у ретким дијалозима супротни су оном списку литаратуре-библиотеке о архитектури и сликарству што су, а то читалац увиђа простим погледом на списак књига, претежно исписане на немачком језику, понека на француском. Разговора на руском и немачком језику у *Ходочашћу* нема, што је јак идеолошко-егзистенцијални сигнал романа, поготову ако се има у виду да све руско Арсенија и прати, као што је и једна од кирајџики руска удовица, још једна у низу унесрећених јунаковом „филозофијом поседништва”.

Један од најјачих херменеутичких знакова да читалац промиче кроз Арсенијеву скривену жељу да завешта свој град Исидору јесте чињеница да, онолико колико јунак-писац инсистира на томе да су његове куће бића за себе, толико у тестаментарним сегментима *Ходочашћа* своју страст успева да контролише. Пратећи доследно ону Башларову поставку да онај ко пише увек пише за неког или против неког (Башлар 2006: 88), Арсеније не именује своје куће, већ улице у

којима се налазе. Арсеније, дакле, именује град, опсесивно исцртава мапу коју су хтели да му наруше преименовањем улице Маршала Бирјузова. Још један доказ против-живота главног јунака јесте чињеница да у својој филозофији поседништа куће-изроде именује само по улицама у којима су смештене. Тако, осим Косанчићевог венца 17 где станује, ни ругобна кућа у Грачаничкој нема име, „била је као изрод изопћена из племена мојих кућа” (Пекић 1981: 190), можда и зато што је у њој живела руска генералица која се због Арсенија и убила. Ово је сигурно разлог, рекао би Пекић, зашто је баш њу оставио Мартиновићу, човеку на умору, који није желео да му открије коначну судбину никад његове Нике, после дугог низа година.

Поред тога што излазак 1941. и други излазак 1968. иронијски и бахтиновски одзвањају стотинама страница романа, Арсеније остаје у убеђењу да је својим целокупним животом и својим кућама оставио залог као авангардни Београђанин из срца *Старо* града. Да га на његове очи гази Нови град читаоцу постаје јасно у моменту кад освести симболе Арсенијевог атаксичног кретања. Ту су пре свега надвожњак преко моста краља Александра (данашњи Бранков мост), у Поп-Лукиној улици где је прво доживео напад од стране демонстраната, а онда и подвожњак скоро на истом месту 1968. где доживљава другу револуцију као лични напад. То се директно одражава на Арсенијеву мисао и његово писање; на том се месту понављања личне немоћи први пут у свести самог јунака изједначавају град и Арсенијево биће:

Те коначне, херметички затворене, непробојне и неуништиве алијансе поседништва и градитељства којима ништа неће моћи бити ни додато ни одузето, стаће једном засвагда на пут хистеричним реконструкцијама наших градова, и наших живота разуме се, те више неће бити места субверзивним сновима о динамичном граду, иза којих се крију болшевичке тежње за променом поретка, граду несталном у свим димензијама, који ће лице своје мењати са сваком ма и најштетнијом потребом. (Пекић 1981: 242)

Помамно се крећући улицама старог Београда – од Сребреничке и Задарске, Поп-Лукине, преко Космајске, Париске и Грачаничке, па све до Косанчићевог венца, читалац прати позиционирање кућа Арсенија Његована. Није потребно много па да се увиди да су све Арсенијеве куће изникле на углу, на ћошку, на попречном пресеку и у центру сваковрсног културног успења тадашњег Београда. Међутим, лице револуције почело је да се открива Арсенију, поред котрљајућих шешира, још и у виду свеприсутне црвене боје. Мада, да није било тих шешира који се у роману крећу више од самог Арсенија, читалац не би сазнао јунаково посвећено познавање свих београдских улица све док им се називи нису променили, а оне остале одметнуте од јунака. Уосталом, „могло би се чак рећи да све револуције и почињу од шешира, од уништавања знакова достојанства, од кидања сигнума” (Пекић 1981: 257). Поред шешира као чистог статусног знака, Пекић као да се присећа црвене боје у симболичко-политичким нијансирањима Миодрага Булатовића, посебно у роману *Црвени петлао лети према небу* (1959). Читаоцу лако може да промакне спорадично, а упорно јављање црвене боје као метонимије за Београд и самог јунака у роману *Ходочашће Арсенија Његована*. Битно је рећи да се црвена код Пекића ниједном не јавља на истом месту, нити је материјализована на исти начин. Некадашњи сјај куће Нике нестао је у превласти уметнички одрођене црвене боје што се Арсенију уинат понавља на више места у њеној унутрашњости. Међутим, знак који је упућивао на чињеницу да Нике неће бити ни Арсенијева појавио се знатно раније, у моменту кад Стефан,



Арсенијев рођак, одлучује да јој кубе обоји у црвену боју, и то са јединим, Арсенију логичким циљем „да је казни а мене наједи, дао је да се њено величанствено кубе обоји јарко црвеном бојом, па је под оштрим сунчаним жаокама изгледало као да крвари” (Пекић 1981: 97), каже јунак. Никину грациозност Стефан је узнемирио овим потезом, а Арсеније пренео и на унутрашњост куће:

Тамо где је некада стајао раскошан камин са Мојсијевим и мојим хибридниим ликом биле су поређане црвене и зелене клупе, сува, прашњава трава никла је из вестибила, на првом степенику портала, који ми је задавао толике бриге, рђао је сада поклопац хидранта, сред салона у коме сам замишљао сакупљене лицитанте била је постављена конзола за цвеће од гримизног шинског железа, а изнад свега тога дизали су се празни спратови ужеглог јунског ваздуха. (Пекић 1981: 134)

Овај црвени суноврат који је захватио уметност појављује се на још неким значајним местима у роману. Тако су све Арсенијеве књиге „*укоричене у шамно-црвену јухишу*” (исто: 171, курзив аутора), свуда га прати асоцијација на црвену Русију, чак и у виду човека са „црвенкастим младежом на левом образу” 1968. године, кад је сам Арсеније први пут освестио чињеницу да је можда некога *сћварно* убио. Последњи погледи на подвожњак остали су обележени црвеном цистерном и црвеном исцепаном заставом на којој је, претучен, седео. Та „тканина је, очигледно, била грубо отргнута с неког већег комада, и била је – јарко црвена. Јарко црвена”, „и врло јефтина” (Пекић 1981: 261–262), потцртава Арсеније као прави *aretè*. Једина прихватљива црвена налази се на оним плановима у које је из свог дома непрекидно загледан; та „Кућевласничка карта” са планом града на себи црвеним мастилом има исписана имена улица, тргова и насеља. Поетичко-теоријска игра доживљава свој врхунац кад црвени град-јаје као наметнута насеобина јунакове „куће бића” почиње да поприма све одлике једног града-метонимије. То је град који је, да цитирамо самог Арсенија „као скулптура која је *исцражњена* да би се у ту шупљину сместио човек у покрету”, тако да је „скулптура и постала архитектуром благодарећи томе *што се исцразнила* за човека у покрету” (Пекић 2004: 205).

Управо читалац, остајући у покрету, пролази свим улицама до Калемегдана, чији је такорећи сувласник Арсеније Његован, јунак болестан од града, агорафобичан без иједног спомињања страха. Као роман о страху у ком лексема „страх” одсуствује из сваког приповедног нивоа како уметничког тако и егзистенцијалног, *Ходочашће Арсенија Његована* јесте и роман о јунаку-писцу који не живи у литератури. Иако је покушао феноменом еротике куће да граду продужи живот, Арсенијев град-јаје више није имао у чему да се обнавља. Ни константно освртање на име, ни сва именована као борба са забором нису изгнала чињеницу да је Арсеније, као и сам Пекић у есејистичкој књизи *Тамо где лозе плачу* (1984), остао само гост у овом граду.

## ИЗВОРИ

Пекић 1981: Б. Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, Београд: Нолит.

Пекић 1984: В. Пекић, *Тамо где лозе плачу*, *Odabrana dela Borislava Pečića*, knj. 12, Београд: Партизанска књига.

Пекић 2014: В. Пекић, *Graditelji: roman*, Београд: Laguna.

## ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2006: G. Bachelard, *Zemlja i sanjarije o počinku: ogled o slikama intimnosti*, Novi Sad, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Бенјамин 2017: В. Бенјамин, *Анђео историје*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић 2009: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма: Пекић*, у: *Поетика Борислава Пекића: прејлићање жанрова*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 89–96.
- Владушић 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Владушић 2017: С. Владушић, *Књижевности и коментари*, Београд: Службени гласник.
- Вујић 1828: Ј. Вујић, *Пушешествије по Србији*, Мађарска: Будим.
- Јерков 2009: А. Јерков, *Све о Пекићу: шта је важније од свега*, у: *Поетика Борислава Пекића: прејлићање жанрова*, Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност, 73–88.
- Лебовић 2020: Ђ. Лебовић, *Мирење са сећањима*, у: *Океан Пекић* (зборник радова), Београд: Библиотека града Београда, 59–82.
- Мако 1997: V. Mako, *Barokna umetnost i oblikovanje prostora*, Beograd: Arhitektonski fakultet.
- Нојман 2013: R. Neuman, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, United States of America: Pearson Education Inc.
- Поповић 2019: М. Поповић, *Барокна реконструкција Београда*, у: *Барокни Београд*, Београд: Археолошки институт, 38–59.
- Радовановић 2019: Ђ. Радовановић, *Слика града у роману Ходочашће Арсенија Његована Борислава Пекића*, *Литер*, бр. 68, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 129–141.
- Сартр 1988: J. P. Sartre, *What is Literature and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press.
- Хаузер 2005: А. Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

## TESTAMENTARY TOWN OF ARSENIJE NJEGOVAN

### Summary

The elementary questions concerning writing, art and architecture do not exist in the novel *The Pilgrimage of Arsenije Njegovan*. Terms and entities like town, people, being, house, street and baroque turn their historical faces towards the fundamental questions of theory and aesthetic of disappearance. A novel about moving oneself towards the suppression of history, revolution and change, turns into a novel about other type of move – in the sign of death. Its symbols lie in multifunctional face of red, several corners of street where Arsenije placed his houses and existence, and in the language that can never become bequest and dialogue with long gone nephew Isidor. In multiple hidden signings of various types of city (Belgrade) lies as much as baroque and the (post)modern identity of the writer.

*Keywords:* Arsenije, town, testament, urban ataxia, baroque, language, corner, street

Olja S. Vasileva