

USPENJA I SUNOVRATI

1.

ODLIKE ROMANESKNIH OSTVARENJA Borislava Pekića ne-
minovno navode njihovog ispitivača na bavljenje i nekim opštijim
pitanjima, koja su inače predmet teorijskog ili filozofskog prouča-
vanja književnog umetničkog dela. Naravno, određena pitanja ove
vrste mogla bi se postavljati i povodom gotovo svakog književnog
dela. Ali ona kvalitativna razlika koja se ogleda u slučaju Pekićevih
romana jeste da oni nisu tek povod aktualizovanja jedne ovakve,
opštije problematike, već oni ovde probleme, upravo nameću kao
važan činilac njihovog neposrednog tumačenja. Osobina o kojoj go-
vorimo, kao što ćemo videti, ima neobičnu ulogu u delu. Kada ono
svojim drugim elementima postiže izrazite vrednosti, ona je činilac
koji bitno pojačava „sazvučje estetski valentnih kvaliteta“ dela.
Ukoliko se, pak, takav nivo drugim vidovima dela ne dostiže, ovaj
potencijalni kvalitet se ne realizuje. Štaviše, odlike koje ga u delu
ovaploćuju, tada zapravo remete njegovu strukturu. No, ovde po-
stoji i jedna poteškoća koja pogada ovaj ogled. To je veoma velik
obim ispitivanja koji sagledavanje ovakvih odlika zahteva. Stoga
su znatne aproksimacije i svojevrсна uopštavanja neizbežna. Tako
postaje jasan jedan od razloga našeg opredeljenja za dva kratka ro-
mana¹, *Uspenja* i *sunovrat Ikara Gubelkijana* i *Odbranu* i poslednje
dane. Njihovo sagledavanje, u ovom slučaju manje će odstupati od
celovitog ispitivanja koje predmet bavljenja nalaže, no što bi to bio
slučaj sa nekim drugim Pekićevim delima. Takođe, osobenosti ovih
ostvarenja, kao i njihov sa-odnos, vode i nekim veoma dalekosežnim
zaključcima koje ćemo na izvestan način pokušati da naznačimo.

* * *

1.

Počevši već od samog naslova *Uspenja*, uobličavanje *Uspenja* i
sunovrata Ikara Gubelkijana određeno je vezom sa mitom o prvim
letačima, tj. o Ikarovom padu ako želimo da označimo ovaj aspekt

¹ Kada imenujemo ova dela „kratkim romanima“ onda to znači da ih
svrstavamo u kategoriju „prelaznih vrsta“, pri čemu je ova na granici ro-
mana i novele, a to ima posebne implikacije kojima se ovde nećemo baviti.

5 Savremenik VII

0 1 ČAK I UKOLIKO VORŠTE NE STOJE U VEZI SA DELOM, ALI JE TADA
U PITANJU "NEGATIVNO ISPITIVANJE", ODNOSNO OTURĐIVANJE ODLIKA
DELA U ODNOSU NA ONE KOJE NEMA, U ODNOSU NA ONO ŠTO
DELO NIJE.

koji se kroz delo ističe. Analiza ovog indikativnog naslova pokazuje neke važne odlike dela. Paralelizam između odredbi objektivnog događanja i imena glavnog junaka koji priča svoju ispovest, pokazuje dva nivoa na koje se projektuje shematska struktura mita. To su ravan spoljašnjeg zbivanja i unutrašnja ravan ličnosti, u kojoj se određuje smisaoni domen kazivanja. Njihov složeni međudodnos pojačava efekte dejstva objektivne i subjektivne krivice/pada junaka u njegovoj duhovnoj i egzistencijalnoj borbi za Nemoguće, ka božanskom Savršenstvu. Obe krivice koje određuju strukturu dela, odslikavaju se prelamajući se u više likova na obe ravni što uvećava jedinstvo i punoću vizije. Tragično koje se ostvaruje kroz realnu onemogućenost, neminovnost pada označenu već prezimenom glavnog junaka, uspostavlja ~~onu~~ smisaonu dubinu iskaza, metafizički kvalitet koji je vredan umetnički domet. Ovo se naročito pojačava završnim prevladavanjem subjektivne krivice, ali do njega dolazi tek pošto je već unutrašnjim posrnućem ličnosti potpomognuto neposredno razvijanje/pokazivanje ironije. A ironija je upravo osnovno načelo oblikovanja romana (uopšte) kojim se postiže Totalitet. Odnos prema mitu se, međutim, ne ogleda samo u projekcijama njegovog shematskog vida kroz strukturu romana, već je on u njemu i direktno postavljen. Naime, Ikar Gubelkijan je umetnik-klizač na ledu, koji izvodi program ~~u kojem se~~ predstavlja priča ovoga mita, tj. on svojim klizanjem "ovaploćuje" Ikara i njegov let. Tu počinje i okončava osnovni tok zbivanja, ovo predstavljanje je izazov kojem se potpuno posvećuje i klica tragičnog pada koji ~~doživljava~~.

Pozicija prema mitu nameće poseban vid pitanja stvarnosti i istine romana. Jer mit je bio sobom data stvarnost, neprikosnovena istina, on ne poznaje mogućnost sumnje i stav koji nije potpunog prihvatanja. Mit je dakle Totalitet po sebi, a vidimo kako se roman sa-odnosi prema njemu. Stoga (roman) mora posebnom snagom osvedočiti svoju istinu i stvarnost književnog umetničkog dela. U protivnom, kao bavljenje shematskom strukturom mita, roman bi trajno ostao u okvirima njenog tumačenja-fragmentarnog projektovanja njenog smisaonog spektra. Ostao bi isečak iz već postignute sveobuhvatnosti mitskog, zaodenut u literarno ruho i ispunjen značenjima (kroz njih i predmetnostima) koja dopušta. Delo je u tom slučaju na neki način parafraziranje mitske sheme čiji se izvorni nivo nikada ne dostiže, dok mit ~~ta~~ dobija lik univerzalne ideje kojoj je delo kao delimična aktualizacija podređeno; a to je i slom napora da se bude Umetnost. Da bi se video odgovor na ovakva pitanja potrebno je doći do završnog lika romana kao tumačenja. Pored toga, shema mitskog se u današnjem povesnom trenutku može svesti na konkretnu ideju/poučak. Ukoliko bi ona bila „ključ“ sagledavanja romana, onda bi on u najboljem slučaju bio tek neposredna alegorija. Opasnost da je celovito tumačenje ovog romana sprovođenje potpune alegoreze, pokazuje se stoga već na ovom nivou. Tako su se pojavile i parafraza i alegoreza, osnovne mogućnosti svakog tumačenja. Ovde one imaju izrazito negativan karakter, kao i njihova eventualna "sinteza", jer (u ovom slučaju) one označavaju likove književnog dela koji se smisaono iscrpljuju u vanumetničkom. Ali čim

⁰³ PREMA NE BI BILO NEOSNOVANO GOVORITI O TRAGIČNOM U PERIĆEVOM KRATKOM ROMANU.

⁰⁴ "ALEGORIČAN" JE JER SAMO UMETNIČKO KLIZANJE NE MOŽE INTENDIRATI ZNAČENJA, ONA SE MOGU "STABILIZOVATI" U KLIZAČKOM POKRETU SHVAĆENOM KAO UMETNIČKOM IZRAZU JEDINO ZAHVAJUĆU (DELOVIM) VANUMETNIČKOG KONTEKSTA U KOJI JE SMEŠTEN (OVAJ)

se došlo do tumačenja kao odnosa prema Totalitetu (mita), potrebno je ispitivanje usmeriti u još jednom pravcu. Prema idejama kojima bi trebalo da se pri-u-kazuje Totalitet, što je lik filozofije, i njihovoj međusobnoj vezi, što je pitanje sistema, te liku prividne naučnosti. Stoga se nameće problem eventualnog „prodora znanstvenosti“ (što je vrlo širok pojam određen duhom našeg vremena) u *Uspenja i sunovrat*.

2 Ikar Gubelkijan ne želi samo da nam saopšti svoju životnu priču koja je osnova njegove ispovesti i odnosa prema mitu (priča je nosilac mitskog), da nam prenese tek događanje koje tragično završava; Za svoju ispovest on ^{zato} s pravom već na početku kaže da je možda treba nazvati testamentom — ona je njegovo egzistencijalno (nahodi se u priči) i duhovno (lik tumačenja) zaveštanje. Zato se posle odnosa prema mitu uočava lična filozofija naratora (tada odmah i njen impersonalni lik kada se posmatra za sebe) dok određuje ispovest brojnim tumačenjima tražeći smisaone izvode iskustva koje prezentira. Njome se nadgrađuju i proširuju izvorni vidovi priče, postiže veća unutrašnja punoća dela. Velika refleksivna moć glavnog junaka prožima pripovedanje. Pokazujući se u svakom od njegovih razmatranja ona čini da usled značenjske dubine i celovitosti ona imaju vid oblića samih ideja. Tako lik filozofskog kroz značenjsku težinu ovih pasaža i kategorijalni oblik mogućnog zaključka (predočenog iskazom), filozofsko u zahvatanju problematike koja se uprizoruje postizanjem „u-misaone pojavnosti“ postavlja pitanje samih ideja. Pre svega kao (imaginarnog) apstraktnog ishodišta samih tekstualnih razmišljanja kroz koja, reklo bi se, prosijavaju, te stoga prema relaciji: smisao/filozofija-ideje-književno umetničko delo/smisao. Univerzalni karakter ovih problema koji su vezani za umetničko jezičko delo, u slučaju *Uspenja i sunovrata* ima poseban vid. Odnos književno/umetničko — filozofsko/vanumetničko, ogleda se kao dilema: autonomna spoznajna funkcija dela, ili bleđi lik (senka!) nekog (ili nekih) filozofskog sistema. Tu ovaj zauzima poziciju u suštini veoma sličnu onoj koju je u prethodnom sa-odnosu imao shematski vid mita. Međutim, posledice eventualne nesamostalnosti dela su daleko teže jer poništavaju svaki vid umetničkog u književnom ostvarenju. Gubljenje samosvojnosti koje po sebi znači potpunu neuspešnost umetničkog dela, sada usled odnosa prema mitu imala bi posebne dimenzije. Filozofija je tragični napor zahvatanja Totaliteta: on uvek izmiče pojmovnim određenjima. Ako bi bilo podređeno filozofskom liku, Pekićevo delo bi nemoći postizanja umetničkog pridavalo i poraz u odnosu prema mitu. Kao i u korelaciji sa njim, i ovde se pokazuje još jedan nivo. To je onda kada se filozofski sistem pokaže kao univerzalna ideja nadređena delu, pri čemu se ponavlja pitanje „ključa“ u onom vidu koji smo već naznačili. To će reći da se i u ravni odnosa prema filozofskom (sistemu) ponavljaju u istom smislu likovi parafraze i alegoreze.

„Prodor znanstvenosti“ tako smo videli u liku filozofskog, i približavanju, naizgled, filozofskom sistemu. Trebalo bi sagledati još neke njegove aspekte. Za jedan bi se reklo da je formalan, ali on, pored toga što omogućava izvesne važne efekte, zapravo pokazuje

PRIMERU DA SE REFERENCIJALNA FUNKCIJA UVODI NASLOVOM
PROGRAMA, NIJE TEŠKO OTUČONITI. ON JE NAIME U FUNKCIJI "PLAKA-
TRANJA" PROGRAMA I OIFERENCIJALNA RAZLIČITOST ALKOVA KIZACHKA
OKRETA I BUDUĆI "SPOČASNIJE" PRIRODE NIJE U VEZI SA UM. UCIZANJE
ED. UČENJE PODREĐIVANJE ODRANJE POZNATOJ PRIČI

odnos prema povesno određenoj slici sveta. Reč je o prikrivanju podrazumevanog pisca² uvodnim tvrđenjem o izvornosti teksta, čiji je tvorac navodno sâm Ikar Gubelkijan. Istina književnog dela se tako prividno prevodi u „individualnu istinu“, „realne“ ispovesti. Nju smo u ovom povesnom trenutku, postavljajući se u okvire njenog „subjekta saznanja“ spremni da prihvatimo sa posebnim razumevanjem. Tako se pokušava onemogućiti pitanje (neistine / laži) književnog dela, koje i današnja slika sveta nekada upućuje književnosti kao Fikciji. Tvrđenje da se književnost ne može, i ne sme misliti sa ovakve pozicije, kao ni u prethodnim slučajevima, sa aspekta mita ili filozofije, već iz nje same, tek je ispravna ^{starija} ~~starija~~ ^{starija} tačka njenog promišljanja, ali ona ne ukida ove odnose i pitanja koja ~~oni~~ ^{oni} pokreću. Zato se *Uspenje i sunovrat* mora posmatrati u odnosu sa stvarnošću-po-sebi mita, tragičnim likom filozofije, i tzv. „prodorom znanosti“ uopšte, koji ga postavlja prema današnjoj „znanosti osviješćenoj zbilji“. Nauka ne poznaje Totalitet pa ga ne može ni doseći. Ona traži Arijadninu nit stvarnosti, svesno nam pružajući jednodimenzionalni sistematičan pogled na nju. Totalitet se ne dostiže ni pasivnom³ sintezom svih ovako određenih „sa-glědanja“ stvarnosti, što je u stvari ideal naučnosti. Sveukupnost naučnog tako daje sliku sveta bez Totaliteta pošto nauke ne spoznajući njegov integritet nemaju ni iskustva o njemu. (U dodir sa Totalitetom u „realnom“ životu stupamo sopstvenom egzistencijalnošću, a „znanosti osviješćena zbilja“ kao slika sveta okružuje nas tek, u suštini, negativnim određenjem ovog Jedinstva.) Ovaj je aspekt naročito značajan za Pekićevo delo, jer se „prodor znanstvenosti“ i u liku filozofskog nameće kao jednosmerna sistematičnost, a opasnost od jednodimenzionalnosti prikazanih predmetnosti je najočiglednija u eventualnoj potrebi alegoreze, ^{starija} ~~u kojoj smo govorili~~ ^{u kojoj smo govorili}. (Očigledno, reč je već o literarnoj jednodimenzionalnosti.) Jer, ako je prikrivanje podrazumevanog pisca² tek jedan, i to ublažen efekat², koji se u osnovi ne tiče samog teksta, pitanje jednodimenzionalnosti, ili mogućnosti preciznog razgraničenja svih njegovih dimenzija, sublimni je duh svih problema koje smo pokazivali. Pitajući se o njemu, videćemo (makar nekad i indirektno) rešenja ostalih.

3 *Uspenje i sunovrat* počinje biblijskim motom da je sve taština. U poslednjem poglavlju njome se, takođe, sve imenuje, pa tako i junakov (umetnički, egzistencijalni i duhovni) napor da klizanjem dostigne Nemoguće, izbori pobedu nad božanskim Savršenstvom koja mu je u odsudnim trenucima „podrugljivo izmicala u najbeznčajnijim pogreškama tela“, završavajući tragičnim padom. Onda se ponavlja moto (no, sa nenametljivom ali izvanrednom varijacijom čija bi analiza pokazala čitav složeni spektar značenja!), i kada se učini da se struktura dela zatvorila pružajući nam pouku o taštini kao jedinstven smisaoni izvod književnog sveta i vizije, upravo u tom času neslućenom snagom apsurda pokazuje se smisao njegovog

² Korišćenje termina autor, čini uvodnu napomenu dvosmislenom, unosi (važnu) protivrečnost. Suprotstavljanjem vida „samostalnosti“ dela i ovog oblika neprikrivenog autorskog komentara ističu se dva nivoa čiju naročitu funkcionalnost i svrishodnost ćemo videti u daljem tekstu.

napora. Jer iako je sve taština, a sva njegova uzvišena borba završila koritom od gipsa u kojem leži nepokretan nakon poslednjeg pada, „njegove žilave misli uporno vežbaju“ klizački program Ikarovog leta. Tu on uspešno izvodi onaj završni skok kojim Ikar u njegovoj interpretaciji nadleće Božanstvo, a koji se prethodno uvek završavao padom. Posle konačnog sunovrata-pada koji ga ostavlja nepokretnog u pomenutom koritu, dolazi tako umišljeno uspehe, ali (istom snagom apsurdna) ono iako samo zamišljeno postaje i jedino stvarno. Unutar priče ruši se ovim najočiglednija, okvirna jednodimenzionalnost⁰ (makar bila i naročito sadržajna — ovako široko određena velikim opsegom taštine kao univerzalije). U delu postoji mnoštvo slojeva u kojima se, na ovakav ili jednako delotvoran i svrsishodan način, postiže unutrašnja punoća. Jer, ideja taštine i ovaj apsurdni smisao postoje istovremeno, prenoseći dimenziju smisla iz ravni njihove sa-postavljenosti u predloženi (imaginarni) „subjekt svojstva“ novostvorenog kvaliteta ovakvog odnosa. Ali, Pekić se ne zaustavlja ni ovde, kada tekst prvi put dovede do samoprevladavanja u osobenoj, rezultatnoj vrednosti koja iz njegovih sačinilaca proizlazi, već nastavlja vanredno tkanje dela. To izuzetno svojstvo izraženo u mnogim vidovima ovoga romana, a koje odlikuje i njegova druga ostvarenja spada u najviše umetničke domete književnog dela. U napomeni na početku *Uspenja i sunovrata*, o kojoj smo govorili, sa sveznajuće pozicije podrazumevanog pisca, potvrđuje se u autorskom komentaru sveopšti lik taštine. Njeno isticanje kao univerzalije priče na ovom nad-nivou ne ukida, međutim, pomenuti odnos taština—apsurdni smisao, i njegove složene efekte, već ih, zapravo pojačava. Autorsko tvrđenje koje ne potiče iz ravni same ispovesti deluje dvojako. Isticanje taštine koliko pokazuje da je ona to što stoji u osnovi priče, a apsurdni smisao tek eventualno Ikarovo subjektivno prosvetljenje koje nema takve važnosti, tako sa druge strane govori i da bi taština mogla biti i puki izgled, privid, a spoznaja ovog apsurdna onaj suštinski, unutrašnji smisao. Dok se taština kao univerzalija uspostavlja pomoću više strukturalnih sačinilaca, „apsurdni smisao“ usled svog završnog položaja dominira estetskim ugođajem. Kao umetnička „poruka“ on dolazi upravo u času konačnog ostvarenja „glavne funkcije“ književnog dela, pa se neminovno pokazuje svojevrsnim „prolazom“ u sfere novih smisaonih dimenzija, njihovim otkrovenjem. Pri tome je naročito važno, napomenimo još jednom, da je komentar sa ovog nad-nivoa intervencija koja ne menja svet i vizije same ispovesti. Zato se odnosom ovoga komentara i ispovesti pojačava unutrašnja dinamika značenja teksta, dolaze do potpunog izraza sve nijanse smisla koje su u njemu sadržane. Ta iznijansiranoost značenja postignuta ovakvim uslojavanjem iskaza očigledno je da se ne može jednosmisleno razrešiti, niti pokazati kategorijalnim imenovanjem rezultante naznačenih odnosa. A to upravo najuverljivije osvedočava ne-jednodimenzionalnost teksta koju je trebalo utvrditi.

Da bi se na način kritike, dakle, imenovanjem naznačili još neki od najvažnijih vidova umetničkog bogatstva dela kojim se ovde bavimo, potrebno je utvrditi odlike pripovedača, od koji su neke, od njih

4. MAKAR SMISAONI OKVIR BIO I OVAKO ŠIROKO ODREĐEN OPSEGOM TAŠTINE KAO UNIVERZALIJE, TO NE BI IZMENILO NJEGOVU JEDNODIMENZIONALNOST 69

doduše, već naznačene. Upravo specifično rešenje pitanja naratora u *Uspenju i sunovratu* je osnovni konstitutivni elemenat brojnih naročito vrednih svojstava. UMETNIČKI Ispovest koju Ikar Gubelkijan saopštava, određuje njegovu u suštini potpunu dramatizovanost. Kao „unutrašnji pripovedač“, on uspešno prenosi osobene kvalitete „neposredno izvornog“ doživljaja događanja, ugođaj kojem se ostalim vidovima pripovedača tek može težiti, u najboljem slučaju „indirektnom izvornošću“ ~~kvaliteta koji su umetnički transponovani~~. Ovo je naročito važno s obzirom na odnos prema mitu, i mitsku dimenziju priče. Step en pripovedačeve nepouzdanosti, uslovljen ovakvim narativnim likom, ublažava se na više načina: refleksivnom moći — čini tvrđenja sigurnijim, pozicijom ispovedanja — prihvatljivost „individualne istine“, a sa druge strane, pričanje pošto je događanje okončano — proširuje naratorov uvid. Sve ove odlike vode jednom posebnom obliku poverenja u Ikarov izraz, postavljanju u poziciju tekstualnog „subjekta saznanja“, iz čega sledi prihvatanje dočaravanog iskustva. Međutim, Ikar Gubelkijan ima i drugačiji pripovedački lik. Struktura njegovog govora pokazuje izrazitu intonaciju pouzdanog pripovedača. Takođe, on nam prenosi i neke tokove razmišljanja Protektora (nemački oficir koji je na neki način simbol protiv kojeg je upravljen jedan važan vid Ikarovog umetničkog klizanja). Prikrivajući njihov imaginativni karakter ~~tu~~ on svoja očekivanja putem projekcije toka razmišljanja pretvara ~~naizgled u mišljenje~~ samog Protektora. Isto tako on lično tumačenje svog klizanja nameće kao da je ono upravo očigledno iz samih pokreta, a ne njegova ¹³ misaona nadgradnja. Otuda on zauzima i poziciju „spoljašnjeg pripovedača“ sa pouzdanošću iskaza ovako određenog (fiktivnog) sveznajućeg pričaoca. Višestruka isprepletenost efekata ~~ovakvog~~ dvojstva pouzdano-nepouzdanost, te aspekta spoljašnja-unutrašnja pozicija, upravo je izuzetno važan uslov ¹⁴ za snivanje umetničkog bogatstva dela. Kao strukturna osobenost on omogućuje prevladavanje gotovo svih protivrečnosti unutar pojedinih ravni teksta čije sukobljavanje i delotvorno sa-postavljanje vodi dostizanju novih kvaliteta — kao što je to bilo u analiziranom odnosu taština—apsurdni smisao. Štaviše, usled još veće iznijansiranoosti i sadržajnosti činilaca na ovim „nižim“ nivoima se razvijaju još složeniji i potencijalno dejstveniji umetnički kvaliteti.

5 Dosadašnja ispitivanja dovela su u ovom ogledu do tačke od koje se putevi višestruko račvaju. Ulančani tok konkretne analize rasplinuo bi se ovde prateći mnoštvo pravaca kojima valja krenuti. Oni zahtevaju da se mnogo puta „prođe“ kroz čitavo delo, ne bi li se utvrdili pojedini aspekti i sagledali svi konstituenti njegove horizontalne i vertikalne strukture. Naime, ovde se nalazimo pred onim brojnim činiocima dela o kojima još nismo govorili, a čija je uloga ipak nezaobilazna kada se želi u potpunosti pokazati onaj rezultatni kvalitet, ~~koji je~~ prethodno u neku ruku postuliran kao osobeno umetničko bogatstvo. Svako od njih poseduje ona naročita umetnička svojstva ~~koja~~ vrhune izuzetnim ugođajem u procesu označenom ~~kao~~ samoprevladavanje teksta. Utvrđivanje svih ovih pojedinih odlika neposredno pokazuje da umetnička punoća i osobenost *Uspenja i sunovrata* čine potpuno neosnovanim svako tvrđenje jednodimen-

JEDNAKO
zionalnosti i u „nižim“ ravnima dela, kao što je to, videli smo, slučaj na nivou celine. Svi tokovi romana tako tekstualnim samoprevladavanjem pokazuju „iza“ (preko) granica teksta sažimajući se u svojevrsnu „idealnu tačku“ (point), koja je transcendentna tekstu, ali predložena njime! Tako se u Pekićevom delu na književno umetnički način tekstom zahvata ono što on sam još nije (u osnovnom smislu). Njegovo Jedinstvo se otvara postajući sveobuhvatnost, a zadržava koherentnost, štaviše, višestruko je uvećava, iz čega sledi: Čudo Umetnosti. Tekst, sada kao umetničko delo, postiže/dostiže ono što po sebi ne može biti — Totalitet. Tvđenje koje upravo iznosimo znači umetničku vrednost Pekićevog romana. Ujedno, tek sada se vide i pravi odgovori na pitanja koja smo naznačili. *Uspenje i sunovrat* se u svim razmatranim odnosima iskazuje umetničkom osobenošću kao više nego superioran član korelacije, pri čemu sve one (dijalektički) samo omogućuju ovom kratkom romanu da razvije i pokaže u svoj punoći svoje umetničko bogatstvo i vrednost.

Međutim, ni ovako afirmativan sud ne podrazumeva nepostojanje nekih slabosti, već samo potpunu ostvarenost „glavne funkcije“ književnog dela, što onda njegove manje nedostatke čini nevažnim. U *Uspenju i sunovratu* ovi se ogledaju na planu motivacije, koji u Pekićevim ostvarenjima ima posebne dimenzije. Naime, u njihovoj osnovi nalazi se svojevrsna „prednapregnuta konstrukcija“ koja umnogome određuje događanje, pa se priča uspostavlja na neobičan način. Neki činioци dela su ovim postupkom dovedeni u položaj koji pruža mogućnosti paradoksalnih obrta čija se delotvornost uspešno iskorišćava. No, verovatnost njihovog takvog položaja je veoma mala. Zato, reklo bi se, „nameštenost“ elemenata koji unutar književnog sveta omogućavaju postizanje specifičnih efekata, gradi jednu na prvi pogled ne-verovatnu strukturu. U *Uspenju i sunovratu* iracionalni smeh koji prati Ikarove padove odjekuje kroz čitavo delo, demonski „Slučaj“ pojavljuje se mnogo puta, dešavaju se neočekivani obrti... Ti „neobjašnjivi“ momenti umetnički su osmišljeni, na izvestan način razjašnjeni tek celinom dela u koju se uklapaju. Pri tome naročito važnu ulogu ima dvojstvo pripovedača jer zasniva posebnu logiku kazivanja. Rezultantni kvalitet — ukupni estetski ugođaj, prožima unazad delo potiskujući ravan prvobitne „konstrukcije“ izvan polja receptivne svesti. Svo tkanje dela, svi njegovi slojevi i sačinioци su upravljani ka umetničkom nadvladavanju te ponešto neverovatne sheme. Čitavo delo, dakle, teži da je asimilira, što vodi njenom prevladavanju. Pa ipak, kako u umetničkom delu prevladavanje ne znači i uništavanje prevladanog, to i njegovo dejstvo ne nestaje u potpunosti. To će reći da iako prevladana „konstrukcija“ ostavlja na nekim aspektima dela svojevrsnu „senku“, koja na njih ne utiče bitnije upravo jer se ostalim brojnim kvalitetima dostižu izuzetne vrednosti. Zbog njih se ova delimična „senka“ neverovatnosti ne pokazuje kao pravi nedostatak, već više kao potencijalna slabost u strukturi koja se, moglo bi se reći čak i ne aktualizuje. Negativni vidovi delovanja „konstrukcije“ na taj način se gube u umetničkoj sveukupnosti dela, pa se i o njihovom postojanju u krajnjoj liniji može tek uslovno govoriti. To, međutim, na ovakav način vredni samo

PA JE "PREDOČENJE" O VAŠA NAPOMENUTI KAZIKOM IZMEĐU IZRAZA "PREDOČEN U NEČEM" I "PREDOČEN U NEČEM" SA

za delo gledano u celini: u pojedinačnim njegovim delovima oni ipak postoje kao ~~izvestan~~ konkretan nedostatak. To se vidi ukoliko se posmatraju detaljne „spektralne projekcije“ strukture dela: na planu motivacije javljaju se i neke tamne linije. To su mesta motivacijske neopravdanosti, u njima „konstrukcija“ nije valjano prevladana na nivou mikrostrukture, kao što je to slučaj kod nekih obrta koji menjaju tok događanja. Takođe, u *Uspenju i sunovratu*, sitne omaške pre nego pravi nedostaci, nekoliko puta su posledica Pekićevog preterivanja. Želeći da prekomerno pojača određeni efekat tu on odlazi u krajnost koja delom ima i suprotne rezultate. (Recimo, do ovoga dolazi u delu koji prethodi Ikarovom poslednjem padu.)

Iako neznatno utiču na ukupnu umetničku vrednost dela, ovakve slabosti su primetne jer na neki način narušavaju perfekciju ovoga: što je kvalitativno jedinstvo veće, to je jači i unutrašnji zahtev za odsustvom svakog, pa i najbeznačajnijeg nedostatka. Međutim, pojavljujući se upravo prema perfekciji dela, one, paradoksalno, potvrđuju njegovu vrednost. Jer samo tamo gde je ostvareno izuzetno „kvalitativno sazvučje“ može se primetiti i ovako mala disonantnost pojedinih činilaca.

11.

3.

1

Govoreći o pitanjima „konstrukcije“, utvrdili smo onaj aspekt sa kojeg se ovde može valjano pristupiti Pekićevom drugom kratkom romanu, *Odbrani i poslednjim danima*. Pri tome, sada više nije neophodno da se ponovo, i na isti način, bavimo problematikom koju smo unekoliko naznačili na početku analizovanja *Uspenja i sunovrata*, mada se ona ovde javlja u izmenjenom obliku, već će se na fonu ovih prethodnih naznaka kroz tekst indirektno pokazati i deo novog lika ovih pitanja. „Konstrukcija“ koja je u osnovi *Odbrane* veoma je naglašen, i naročito važan činilac dela. Čitava ispovest glavnog junaka, Andrije Gavrilovića, „zakletog spasioca davljenika“, pokreće se motivima razjašnjavanja izvesnog ubistva za koje je osuđen, a koji se javljaju pošto pročita Platonovu knjigu o odbrani Sokratovoj. Tokom pripovedanja to stvara posebnu tekstualnu napetost unutar ispovesti (usled deformišućeg dejstva) (na sloj značenja) ovakvog konteksta. Na taj način je omogućen naročit efekat tzv. prevarenog očekivanja, kada se na kraju pokaže da je u pitanju bio nesrećan slučaj za koji Andrija ne snosi nikakvu krivicu, a ne ubistvo. Ovo će reaktualizovati neke dvosmislenosti teksta koje su sadržavale mogućnost ovakvog raspleta, ali su bile prikrivene dejstvom tog okvirnog konteksta. Priča je, dakle, kompoziciono vešto organizovana sa svojevrsnom „poentom.“ Međutim, mada sižejna efektnost ustrojstva čini završetak poentom, smisaoni centar je u stvari unutar priče i kraj je tek komplementaran njemu. (Naravno, to ne znači i da sižejni centar nije smisaono dejstven. On je samo sa ovog aspekta sekundaran.) To se vidi i u nastajanju „konstrukcije“ koja je pre svega oformljena delovanjem demonskog Slučaja. On sve momente navodnog ubistva dovodi u položaj kojim je Andrija una-

F US POTA

pred osuđen. Unutar priče, Slučaj je na isti način svemoguć, ali tu on postavlja suštinske elemente koji su osnova ispovesti, prvenstveno pri spasavanju istog Nemca, za čije ubistvo je osuđen ali kao visokog oficira u vreme rata. Na ovom ključnom mestu ispovesti razvijaju se i posebni efekti. Naročito indikativno je da Andrija ovoga naziva Slučaj, gde kontekst demonskog Slučaja oživljava aluzivni spektar lekseme. Paradoksalni obrti koji prožimaju čitav roman, ovde su naročito izraženi. U njima se sažimaju iracionalno delovanje Slučaja — sam tragični lik junaka, i ironični podtekst, te složeni i neobični aspekti njegove ličnosti koji takođe određuju ove obrte-oformljavanje komičnog lika.

U ovoj ravni postavlja se pitanje objektivne i subjektivne krivice. One u ovom romanu postoje na sličan način kao i u *Uspenju i sunovratu*, ali imaju i neke posebne dimenzije. Okosnica dela je plan etike sui generis. On je (pred)određen specifičnim Andrijinim svetom uspostavljenim položajem „zakletog spasioca davljenika“. Obavljanje ovakvog posla koji uzima kao vršenje uzvišene dužnosti, on postavlja kao najvišu kategoriju. Otuda njegov „viši humanizam“ kao prevladavanje svih ostalih, „nespasilačkih“, načela razlikovanja u svetu morala. Čitava naracija je određena ovakvim pripovedanim uglom i u funkciji je njegovog što uverljivijeg postuliranja. Iz toga sledi normativni etički kodeks spasioca kao causa sui, a on poznaje samo jedan temeljni pojam — spasavanje — koji ne podleže uticaju nikakvih drugih, „nespasilačkih“ momenata. Tako Andrija spasavanje Nemačkog oficira koje je uzrok njegovih nedaća opravdava striktnim ispunjavanjem ovakve moralne obaveze. Sada je vidljiva i veza sa Sokratom na kojoj se insistira.³ Podsetimo se, Sokrat je optužen da ne veruje u iste bogove u koje i država, a Andrija nas uverava kako je takav bio i njegov slučaj: on je verovao u „bogove“ koji vladaju njegovim hermetičnim svetom spasioca. Zato je ovde neobično značajna oznaka „zakleti“ koja upravo treba da pokaže tu njegovu obavezanost — on će se više puta pozvati i na lekarsku „zakletost“ Hipokratovim kodeksom. Sva efektnost ove oznake vidljiva je, međutim, tek kada se shvati i uticaj konteksta na neobični oblik sintagme. Smisao koji je u njoj stabilizovan pod deformišućim dejstvom ovoga širi se kroz aluzivni spektar leksematske strukture ka oznaci „ukleti“. Upravo ova „dvoznačnost“ sloja značenja otkriva lik objektivne krivice. Obavezanost etikom-zakletost je tu centralna, ali ona je vezana za „subjekta morala“. Zato se postavlja drugi član, iracionalni, demonski Slučaj-ukletost.⁴ Sad vidimo i odnos smisla-nog centra, koji se sa aspekta „konstrukcije“ ogleda u suštinskoj delotvornosti ovako izgrađenog plana etike, i sižejnog centra, koji se unutar priče i okvirno, kompozicijski, osmišljava (nahodi u) delovanju Slučaja. Prepleću dva nivoa objektivne krivice, Andrija uspešno ostvaruje osobeno smislaono tkanje teksta. No, naročiti kva-

³ Skoro bi se moglo reći da se, gledano iz ovoga ugla, *Odbrana* sa-uspostavlja prema Sokratovoj odbrani, kao što je to bio slučaj sa *Uspenjem i sunovratom* prema mitu.

⁴ Ne zaboravimo, naglašeno je da Andrija nije znao koga spasava, što je takođe važan aspekt objektivne krivice.

liteti koji se dostižu izuzetnim nijansiranjem značenja pojedinih iskaza, biće u potpunosti vidljivi tek pošto bude sagledana i subjektivna krivica.

Njen lik koji nalazimo u ovoj ravni *Odbrane* razvijan je takođe u nekoliko stupnjeva što ga čini sadržajnim. Najopštiji ali i najblaži njegov činilac ogleda se u tome da se Andrija ne suprotstavlja na pravi način položaju u koji je, kako nas uverava, doveden delovanjem nad-individualnih faktora. Direktne akcije nema, i njegovo razjašnjavanje sopstvenog slučaja nije usmereno ka pravom cilju. Ono postaje sebi-dokazivanje upućeno kao ispovest čitaocu/sabesedniku. Zato ono i rezultira više stvaranjem svojevrsnog „alibija“ (to je poznati efekat u delima sa „negativnim junakom“) no što ga oslobađa same krivice. Iz odsustva delotvorne akcije proisteći će i osnovni moment subjektivne krivice na ovom nivou *Odbrane* — onda kada polakomivši se za izvesnom medaljom odustane od podnošenja otkaza okupatorima. (Ovo, ta želja za nagradom/ličnom korišću koja je za razliku od drugih mesta ovde nesumnjiva, je naročito važna za tok dela koji ćemo pokazati u daljem tekstu.) U vezi sa ovakvom pohlepom je još jedan, vrlo neobičan stupanj subjektivne krivice, koji u ovoj ravni ostaje ne-realan. To su indicije koje slede iz njegovog egzistencijalnog položaja pre spasavanja nemačkog oficira — otpušten sa posla (a to je za njega koji živi u svetu spasilaštva pogubno) i bez ikakvih perspektiva. Imajući to u vidu, neki kondicionalni oblici u kojima se ovo pominje, mogu se shvatiti i kao tvrđenja da bi tog oficira spasao i radi lične koristi. Iako je to na ovom nivou romana ne-realna mogućnost, ona ima određeno dejstvo. Jer, Andrija kada prihvati krivicu za ubistvo za koje je osuđen, smatra da ga je i počinio, pa tako kada prihvati da je bio u takvoj (životnoj) situaciji da bi „spasao i crnog đavola“ ne bi li se iz nje izvukao, onda to u ovakvom kontekstu ima „težinu“ kao da je to i učinio. Ovaj, ovde ne-realan lik krivice izuzetno je važan jer isti elementi koji njega uspostavljaju delom ukazuju na novu i posve osobenu sferu dela, koju ćemo videti čim se za trenutak vratimo pitanju „konstrukcije“, kako se ono vidi u ovoj ravni dela.

Velika sadržajnost funkcionalnih sačinilaca dela koji su osnova čitave priče romana, omogućava organizovanje teksta na način kojim bi trebalo da budu prevladani negativni vidovi delovanja „konstrukcije“ — tada bi ona samo doprinosila ostvarivanju i pokazivanju naročitih kvaliteta dela. I mada Pekić često uspešno iskorišćava neke mogućnosti koje se pružaju na ovom nivou *Odbrane*, „konstrukcija“ ovde ipak nije nadvladana u potpunosti. Uzrok je motivacijske prirode — neuspelo povezivanje svih elemenata u sasvim skladnu celinu. Neki od njih stoga postaju na neki način pretnja svetu književnog dela: iskoračujući iz motivacijskog sistema oni književni svet kao Fikciju dovode u opasnost da bude neistina — veštačka tvorevina sa nedostatnom unutrašnjom logikom, a to znači nemoć dela pred Totalitetom. Dva su mesta ovde presudna: ona u kojima vrhuni delovanje slučaja-dva centra koja smo izdvojili. U smislaom centru, neshvatljive je čitav slučaj sa nemačkim oficir-rom za koji saznajemo da prethodi njegovom davljenju, a u sijejnom,

neobjašnjivo je pre svega dozivanje koje Andrija čuje dok se ovaj po drugi put davi. Pored ovih elemenata koji naročito narušavaju motivacijski sistem, u „nižim“ slojevima postoje prilično brojne nesaglasnosti sa unutrašnjom logikom pripovedanja, čije su posledice, kada se dovedu do krajnjih konzekvenci, ponekad doista dalekosežne. Negativno delovanje „konstrukcije“ zahvata na ovaj način gotovo čitavo delo (kada se posmatra sa aspekta celine), poništavajući umnogome određene efekte njenog prevladavanja. To na kraju može dovesti u pitanje umetnički karakter celine dela, u smislu da je ona tu na granici dezorganizovanja.

Kada se već učini da slabosti celine obezvređuju dostignute, vidne kvalitete, re-aktualizuje se lik subjektivne krivice koji je u prvobitnoj ravni bio ne-realan. Ovo je zapravo receptivno osvešćenje — sumnja u „prirodni stav“ da se ispovest prihvata kao „individualna istina“. Javlja se sumnja: šta ukoliko Andrija govori ne-istinu, igra neku posebnu igru? Ovakvo „prosvetljenje“ nalazi potvrdu u mnogim odlikama dela, posebno u onim njegovim činiocima koji se tek sada uklapaju u jednu novu viziju, znatno drugačiju od prethodne. Pripovedačeva osmišljena tekstualna prevara, otkriva se ako se sa ovog aspekta prate sve one niti koje proishode iz mogućnosti da je Andrija iz pukog koristoljublja spasao nemačkog oficira. Motivacijski sistem, koji iz ovoga sledi, obuhvata i objašnjava prethodne aporije ovakvim dvojstvom. Međutim, da bi zaista do toga došlo, potrebno je da Andrijina prevara nije učinjena sa predumišljajem, da on ne ispisuje smišljeno (ne)istinu-za-nas. I zaista, pokazuje se da kao i kada u nekim slučajevima gde ako nešto prihvati smatra da je to (tako) i bilo, on bi ovde prihvatajući da je spasavajući nemačkog oficira u stvari ispunjavao etičku obaveznu spasioca (što je psihološki lako razumljiva posledica osećanja krivice) pronalazio u tome „alibi“ koji bi mu bio čak dovoljan pred samim sobom. A tada, naravno (najčešće nesvesno) ostavlja nerazjašnjena ona mesta koja sa ovim nisu u skladu, pri čemu se umesto nekih slučajnosti javlja slučaj — to znači sama objektivna krivica. Jedino što nije mogao ni prećutati ni objasniti, a važan je momenat događanja, jeste dozivanje (u šizejnom centru) koje smo pomenuli, iz čega se vidi da je to i najslabija tačka dela.⁵ U njoj se ruši struktura priče — prestaje neophodno receptivno poverenje i književni svet ostaje svet bez Boga/Istine. Sad se više ne može verovati ni u verodostojnost Andrijinog iskaza o, navodno, nesrećnom slučaju, u tekst uopšte. „Konstrukcija“ je tako ipak prevladana, čak na posve izuzetan način. Ali u krajnjim konzekvencama on gotovo sasvim onemogućava postojanje priče, kao i književnog dela kao romana; ostaje nadasve čudesan iskaz sui generis. Ako bi se pak pristalo na kompromis neprihvatanjem svih ovakvih posledica — ograničenje delovanja ove ravni, u tom slučaju preostalo bi dvojstvo koje se ne može prevazići. Dihotomije i aporije teksta tada bi umnogome sprečavale ofor-

⁵ Istini za volju, tu se „materijalizuje“ iracionalno, što ima određenu funkcionalnost i, načelno uzevši, može biti vrlo efektno; ali ovde je u suprotnosti sa ostalim vidovima romana, pa ne samo što se ne realizuje kao potencijalni kvalitet, već je nedostatak čije posledice ćemo odmah videti.

mljavanje jedinstvene vizije, i pored nekih nepobitnih, čak vrlo značajnih umetničkih vrednosti.

Struktura Pekićevog kratkog romana se na taj način pokazuje u neprevladivim protivrečnostima, nemogućnosti da tekst učini u pravom smislu reči umetničkom Celinom. Promišljanje *Odbrane* nalazi se ovde pred delikatnim problemom: otkud, i čemu ovakva struktura. Jer, nesumnjivo je da je Pekić „jednostavno“ mogao ispričati priču, pri čemu se raznorodna motivacija i unutartekstovne nesaglasnosti uopšte ne bi mogle na ovakav način pojaviti. Tada bi se vrednosti koje su i ovako postignute sklopile u koherentnu celinu — „sazvučje estetski valentnih kvaliteta“. Zašto je bila potrebna (pre)obimna „konstrukcija“ i upuštanje u ovakvo (u datim okolnostima isuviše — jer i književnost poznaje neke tekstualne granice) komplikovano tkanje teksta?

Prozni model koji se razvija u *Odbrani*, određen je postavljanjem dela kao ispovesti glavnog junaka. Romaneska struktura je uslovljena „narativnom svešću“ ovakvog subjekta pripovedanja, što znači da on postavlja unutrašnja ograničenja kazivanju. Ako se sada ustvrdi da „jednostavno“ kazivanje priče odgovara proznom modelu zasnovanom na ovakav način, onda se može naslutiti odgovor na pitanja koja smo postavili. Pekić, dakle, ostvaruje jednu vrlo aktuelnu paradigmu, gde postignuti kvaliteti svedoče o njegovoj stvaralačkoj umešnosti. Slabosti ovog kratkog romana prouzrokovane su, međutim, time što on istovremeno ne odustaje od sveta umetničkih intencija koji je unekoliko osnova svakog njegovog ostvarenja. To će reći da promenivši način oblikovanja, pristupajući problematici u *Odbrani* na nov način, on nije u potpunosti prihvatao sve zahteve koje ovaj (pred)postavlja — nije se odrekao onog lika umetničkih intencija koji znatno prevazilazi ovakve oblikovne mogućnosti. „Problematika kojom se delo bavi“ artikulisana u umetničkim intencijama na određeni način kao i u njegovim ostalim romanima, našla se stoga u izvesnom raskoraku sa „problematikom dela“ koja je mogla biti ostvarena. Jer postizanje u-misaone pojavnosti problematike, koju ova umnogome zahteva, u suprotnosti je sa „narativnom svešću“ koja određuje književni svet. Kada i polazi u onom pravcu koji su mu pripovedači u drugim delima omogućavali, Pekić se ovde nalazi pred ograničenjima „zakletog spasioca davljenika“. Ni mestimična iskraćivanja iz njihovog okvira nisu rešavala brojne probleme. To je uslovlilo (pre)obimnu „konstrukciju“ kao osnovu tkanja teksta. Trebalo je da se njome omogući uobličavanje književnog sveta koji zadovoljava oprečne zahteve umetničkih intencija i pripovednog modela. Neprevladanost tog dvojstva je izazivala kolebanja teksta unutar njega, i to je dovelo do ovakve strukture romana, koju smo videli. Vrednosti *Odbrane* su zato unekoliko polovične, tj. obeležene upravo ovakvim, protivstavljenim suprotnostima. Pekićevo delo tako doživljava uspenja i sunovrate kao i njegov glavni junak, analogno preokretima koje on u toku događanja proživljava, ovde se smenjuju vidni umetnički kvaliteti i neuspeli fragmenti, dakle vredni i dosta lošiji delovi romana. Tamo gde su „ograničenja“ proznog modela prihvaćena u potpunosti, ostvarivani su i osobeni kvaliteti, dok na

76 0 Njv, dakako, ne vaga mešati sa holističkim zabludama.

07 O RAZLIKOVANJU "PROB." I "KROS." PISAO SAM POVO-
DIT ODNOSA PEKIĆEVE DRAME "BUĐENJE VAMPIRA"; ROMANA
KLAVD U POROD. U TEKSTU "VAMPIR: POJAVA DRUGA" U. REČ
BROS

onim mestima na kojima se prenaplašavaju odlike koje inače uslovljava „narativna svest“ „zakletog spasioca davljenika“, ili se teži (i onda kada je to pomoću „konstrukcije“) postizanju u-misaone pojavnosti problematike roman biva znatno neuspeliji, što opet ne znači da se osobeni kvaliteti katkad i tu ne razvijaju.

5

Neprevladivo dvojstvo odlika je koja je u osnovi jednog naročito indikativnog sloja romana. Kao što je u *Uspenju i sunovratu* mit bio u delo postavljen i neposredno, ovde je to slučaj sa Odbranom Sokratovom (u smislu i posebnog dela i same Sokratove odbrane/govora) koja u stvari ima gotovo istu ulogu kao mit u prethodnom romanu. No, ovde je ovaj činilac istovremeno na poseban način, dvoznačan. U ravni analogija—homologija, koju možemo označiti kao ne-protiv-postavljajuću unutar sa-odnosa *Odbrane* i Sokratove odbrane, ostvaruje se svojevrstan lik filozofskog — izvesno uzdizanje „smisaone potke“ na viši stupanj opštosti, naročito delotvoran u sprezi sa planom etike. U drugoj ravni se postiže upravo suprotstavljajanje: disproporcija dve odbrane izvor je groteske koja se otkriva i u gotovo svim vidovima dela, bivajući sa ovoga aspekta konstituens književnog sveta.⁶ Osobena prisutnost sa-odnosa prema Odbrani Sokratovoj rezultira često naročitim efektima, ali nije uvek sasvim funkcionalna i svrsishodna. Štaviše, ovde povremeno ima i određenih slabosti: kada ne postoji neophodni sklad između *Odbrane* i Sokratovog slučaja, kada se prekoračuju pripovedačeve mogućnosti uviđanja nedovoljno pojednostavljenim analogijama, ili kada slobodni (nenaznačeni) „navodi“ iz *Odbrane* Sokratove nisu valjano uklopljeni u tekst. Tako se pokazuje dvojstvo osnovnih vrednosti ovog sloja, (karakteristično, rekli smo, za mnoge vidove romana) koje prethodi suprotstavljenim funkcijama ostvarivanja grotesknog i lika filozofskog. I dok je groteskno pored ovakve delotvornosti u potpunom skladu sa proznim modelom, dotle je motiv lika filozofskog iako vrlo značajan (izraz je umetničkih intencija) neprimeren „narativnoj svesti“ „zakletog spasioca davljenika“. (To je naročito pojačano uvođenjem *Odbrane* Sokratove u ispovest delovanjem *Slučaja*, što ima dalekosežne posledice u strukturi dela.)

Pored sve složenosti ovog sa-odnosa usled koje on ima mnoštvo aspekata, on u suštini potvrđuje postavku koju smo izneli na početku ovog teksta. Jer, ovakav lik filozofskog u ovom Pekićevom kratkom romanu, imajući u osnovi neke dimenzije kao i u slučaju *Uspenja i sunovrata*, ima smisao odlike za koju smo rekli da u slučaju određenih slabosti strukture dela ne realizuje (na pravi način, ili u potpunosti) svoje potencijalne kvalitete, već zapravo ovu i sama remeti. Premda to za Pekićevu *Odbranu*, ne važi u celosti — tu se ipak realizuju neki, nekad i veoma vredni, kvaliteti ovog svojstva — ovo određuje, moglo bi se reći periferan, položaj ostvarenja o kojem govorimo u okviru dosadašnjeg romanesknog dela ovog autora.

⁶ Zapravo, ovo je samo redosled izlaganja. Nivo postizanja groteske se prvi javlja i češći je, ali to ne znači i njegovu veću važnost.

4.

Na kraju ovog oglada preostaje nam samo da iznesemo još neke zaključke do kojih nas je dovelo bavljenje Pekićevim romanima. Videli smo visoke vrednosti *Uspenja i sunovrata*, te karakter umetničkih intencija koje su u njemu ovaploćene. Ovo delo, dolazeći posle *Vremena čuda*, a pre *Hodočašća Arsenija Njegovana*, predstavlja i određenu sponu između njih. Tako ono označava naročito indikativan prelazni trenutak u razvoju „romaneskne svesti“ u delima ovoga pisca. Ono ujedinjuje karakterne odlike ovih ostvarenja u kojima su po prvi put u potpunosti, i neposredno, došla do izraza Pekićeva osnovna stvaralačka usmerenja i htenja, a ona su trajno obeležje njegovih romana. Zato se *Uspenje i sunovrat* može uzeti kao reprezent čitavog njegovog romanesknog dela: po visokim vrednostima i u razotkrivanju njegove umetničke vokacije.

S druge strane, *Odbrana* je naročito važna za utvrđivanje teze o Pekiću kao poligrafu. Naime, u svakom romanu ovaj autor izgrađuje i upotrebljava drugačije pismo, a nekada je to čak i iznalaženje osobene, nove prozne paradigme. Inovacija/invencija, karakterna crta je njegovog romanesknog dela, pa otuda i ovakva teza. Međutim, u ovome je ipak postojalo izvesno (intencionalno) „čvrsto jezgro“ koje otkriva gotovo jedinstvenu oblikovnu osnovu njegovih romana, podvodeći smisao oznake poligrafije pod kategoriju varijacije, mada se tu ona mora shvatiti naročito široko. U *Odbrani* je pak promena proznog modela znatno prevazilazila i ovako široko određeni opseg pojma varijacije. Ali tu se, videli smo, pokazalo neprevladivo dvojstvo: umetničke intencije/prozni model. Stoga, tek ovde postaje posve jasno koliko je ishodište svih Pekićevih romana u umnogome jedinstvenom svetu umetničkih intencija.⁷

Odstupivši od mere ovakve varijacije, *Odbrana* je zapala u protivrečnosti, dvojstvo, tj. polovičnost vrednosti. Zato je ona u odnosu na Pekićevo celokupno romaneskno delo apartno ostvarenje, što ne umanjuje i one kvalitete koji su u njoj dostignuti. Kako ova dva kratka romana mogu ukazivati i na moguće pravce Pekićevog stvaralaštva — zadržavanje unutar onog „čvrstog jezgra“ ili odstupanje od njega — to odnos njihovih vrednosti rečito govori i o tome kojem od njih bi trebalo dati prednost.

⁷ Naravno, pri tome se ne isključuju unutrašnje promene i razvoj „romaneskne svesti“ u njima. U pitanju je samo isticanje toga da svaki sinhronijski presek unutar ovakve razvojnosti/promenljivosti otkriva svojevrstu, vrlo izrazitu, stvaralačku konstantu samih dela, dakle ne onu zajedničku osnovu koja je posledica njihovog „zajedničkog autora.“

