

ТАМАРА ЈОВАНОВИЋ

БИЋА ВАТРЕ И ПОЈАМ МЕТАФИКЦИОНАЛНОГ КАРАКТЕРА У ПЕКИЋЕВОМ „НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ”

1.

Појам хронике у Пекићевој збирци прича *Нови Јерусалим* извитопериће се под набојем готског. Управо та мрачна сила садржана у поднаслову Пекићевог *Новоџ Јерусалима*, који жанровски одређује књигу, утицаће на причу, обавијајући је великом тајанствености, укидајући јој сваки вид једнозначности. Наиме, факти у *Новом Јерусалиму* немају коначност сазнајне вредности стога не постају информација, већ трепере творећи причу. Такав отворен крај приче који је у опречном ставу са информацијом отвориће сијасет аналитичких поља.¹ Уколико рецепијент следи хронолошко низање прича ове готске хронике, његово читање биће поентирано причом *Луче Новоџ Јерусалима 2999*, што ће позицију читаоца-аналитичара умногоме компликовати. Мада пробуђене радозналости, читалац је уједно у тој завршној тачки читања суочен са апсурдношћу једног компендијума, те тако почетна тачка анализе намеће посебну врсту одговорности, јер је транспоновање читалачких импресија у аналитичке чињенице отежано сазнањем да научни дискурс, иако заснован на концепту логике, може да одведе на странпутицу разумевања. Стога

¹ О дистинкцији информације и приче која поседује отворени крај и због тога наставља да живи у свести слушаоца видети у књизи: Валтер Бењамин, *Естетички огледи*, прев. Труда Стамаћ, Сњешка Кнежевић, Школска књига, Загреб 1986, 166–167.

је Арноов² поступак читавања, којем је склон научни дискурс, непожељан, а читалац би требало да пронађе меру приликом анализе и да своју позицију утемељи далеко од Кир Ангелосове таштине, али и Попјеове прозирности. Јер, логичка каузалност, и када потврђује професионализам, не води нужно истини, о томе нас је још Штајнбрехер подучио, као што нам ни луче односно бакље не осветљавају нужно пут у тунелу готског.

У додиру са таквим сазнањима приликом аналитичког поступка јавља се потреба за семантичком базом, на коју ће се таложити слојевито значење Пекићевог дела. У процесу стварања базе пожељна ће бити интуитивност, какву Блексмит поседује, али и регистровање и усвајање сигнала које аутор емитује приликом изградње сопственог дела.

Свакако значајан ауторов сигнал јесте Пекићево поетичко самоодређивање: „Себе сматрам писцем – идеја. Идеја о стварности, не писцем стварности.” За идеје које Пекић кроз свој уметнички језик кодира од посебног значаја је сама методологија таквог поетичког подухвата: „Прво градим идеју, а тек после карактере који ће је кроз причу спровести, или у њеном литерарном формирању учествовати.”³ Назначи да карактер обезбеђује идеји кинетику и оспољавање у причи треба припојити и исказ: „Ако имате јаку, убедљиву личност, она вуче читаоца чак и причом која сама по себи не пуца од реалности. Читалац се често заварива, држећи се да га вуче само прича. То често чини сам Карактер, којег, кад је велик, читалац доживљава као причу за себе, мимо неке узгредне фабуле романа.”⁴

Управо захваљујући наведеним ауторовим поетичким сигнаlima сазнајемо да је у делу Борислава Пекића поетика ликовна проблематика од круцијалног значаја. Конципирајући ликове, Пекић заправо твори основни механизам своје приче. Јер, прича почиње да функционише од момента када је идеја преточена у лик. Потврда томе је и начин на који Пекић твори форму дела: „У свима је једна личност привилеговани носилац готово свег терета фабуле. Свугде је, у тим случајевима конструисати прави лик значило наћи и прави књижевни израз. Јер је тада он спонтано

² Искуство постмодерне легитимизује једначење карактера књижевне фикције и карактера читаоцеве реалности. Стога сусрет са Пекићевим ликовима има тежину искуства. Осим тога, апсурдност научног дискурса добиће на снази тек када се та идеја апсурдности преточи у карактер какав је археолог Арно или научник Хопкинс. Исто ће важити и приликом навођења феномена таштине, прозирности (односно просечности), интуитивности...

³ Борислав Пекић, *Златно доба дијалога*, Службени гласник, Београд 2012, 175.

⁴ Исто, 173.

налазио форму у којој се најприродније изражавао.”⁵ Поступак уобличавања идеје у карактер можемо да означимо као феномен *карактеризације идеја*. То кључно тежиште жанровски ће повезати прозу Борислава Пекића с романом идеја. Јер, све што Пекићев контемплативни дух проматра има семантички потенцијал да постане карактер.

Та повлашћена тематика у Пекићевој прози нашла је свој омаж и у структури збирке прича *Нови Јерусалим*. Издељена на пет наративних целина (односно пет прича: *Меѓалос Масѿорас и његово дело 1347*, *Ошисак срца на зиду 1649*, *Човек који је јео смрт 1793*, *Свирач из златних времена 1987* и *Луче Новој Јерусалима 2999*) које са собом доносе пет различитих типова људи (бића Ватре, бића Земље, бића Воде, бића Ваздуха, бића Метала), ова збирка прича наглашава значај карактеризације у Пекићевом делу. Стога ће овај рад, илустрацијом бића ватре односно служећи се Пекићевом типологијом карактера, настојати да тематизује кључну поетичку тачку, а то је управо транспоновање идеје у карактер. Крајњи циљ овог Пекићевог поетичког поступка јесте ауторитет који прича, посредством претакања идеје у карактер, стиче. Притом, треба имати на уму општост Пекићеве типологизације карактера, којој ће свакако подлећи и бића ватре:

Има људи чији је живот траг врелог жезла у тле утиснут. Где ступе, под њима гори. Кад мину, дим спаљене земље дуго још вређа очи. Они су као звезде чије рађање видимо милионима година пошто су згасле, али га никад не чујемо. Смрт старог сунца изгледа као рађање новог; умирање оваквих људи увек је рађање новог и неизвесног. Они су бића ватре. Ватра је њихов елемент. Њихова природа и судбина.⁶

Пекићева семантизација назначених бића налази се у оквиру прве приче готске хронике *Меѓалос Масѿорас и његово дело 1347*. Општом типологизацијом карактера, која је на лексичком плану постигнута употребом множине, читаоца упућује на скупину људи чија је есенција амблемски означена ватром. Након прочитане приче читалац ће открити нераскидиву спону између уводне семантизације и протагонисте Кир Ангелоса. Стога ће централну личност ове наративне целине рецепијент спознати управо у назначеном поетичком кључу. Међутим, с обзиром на чињеницу да се типови личности које Пекић запажа односе

⁵ Борислав Пекић, *Време речи*, СКЗ, Београд 1993, 69.

⁶ Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, „Соларис”, Нови Сад 2001, 9.

на читаву скупину људи, значење синтагме бића ватре не исцрпљује се ликом Кир Ангелоса. Стога, трагање за бићима ватре треба наставити и у наративима који се налазе ван фиктивног света прве приче.

Чињеница да лик Кир Ангелоса репрезентује уметника, а да је синтагма бића ватре метафорична пројекција управо идеје о уметности је готово експлицитно назначена. Када аутор уведе у своју прозу лик уметника неизоставан је и метатекст. У складу са феноменом карактеризације идеја и метатекст ће бити преточени у карактер, а тај процес можемо означити као *меџакаракџери-зацију*. Отуда можемо аналитичким поступком издвојити појам *меџафикционалноџ каракџера* односно карактера носиоца метафикционалне димензије дела. Ако узмемо у обзир то да је у Пекићевом делу дистинкција између аутора, приповедача и јунака наглашена онда се проблематика усложњава. Но, у појединим поетичким захватима те границе се ниште и у тим тачкама нераспознавања некадашњих дистинкција читалац има нову семантичку визуру дела. Осим тога, метакарактеризација ће нам омогућити да диференцирамо *меџафикционалне каракџере експлицитноџ и имплицитноџ џиџа*.

2.

Под појмом *меџафикционалноџ каракџера експлицитноџ џиџа* подразумевамо лик писца односно самог Пекића. У свакој причи *Новоџ Јерусалима* задатак аутора је да конструише један нов свет и „разбуди”⁷ један историјски период, са изузетком у последњој причи која је заправо оживљавање футуристичке тачке означене 2999. годином. Таква врста стваралачког ангажмана одговара природи уметничког посла што Пекића придружује бићима ватре.⁸ Различити начини реализације истоветног стваралачког циља условиће различите видове појавности аутора у тексту. Стога можемо да тврдимо да лик *џворца овоџ дела* у самој

⁷ На глаголу „разбудити” инсистира сџм аутор под условом да је успешно обавио процес призивања одређеног времена: „Ако сам ’разбудио’ једно Време, завршио сам посао, ако сам га тек ’реконструисао’ – пропао сам. Много је оних који знају из гроба времена ископати леш прошлости, али их мало уме призвати њене духове” (*Злајно доба дијалога*, 127).

⁸ На поступак означавања и самог аутора као *бића вајџре* право нам даје Пекићев исказ: „Моје су књиге, како их ја осећам, покушај – притом и прилично неуспео – рационалне формулације мог метафизичког односа према стварности (и њеним привидима), која ми се представља у двојаком виду: као грађа из које узимам теме (поводе) и као грађа чија сам и сџм неутуђива тема.” (*Злајно доба дијалога*, 70)

готској хроници има поливалентан рефлекс. Тако ћемо аутора ресемантизовати, на пример, у лику приређивача, који на експлицитан начин говори о свом приређивачком поступку. Потом ћемо глас аутора у одређеним деловима ове збирке прича препознати и у приповедачкој инстанци. И коначно, у складу са Пекићевом потребом да идеја буде преточена у лик, аутор не живи само у некаквој фонолошкој позадини дела, већ у причи *Свирач из златних времена 1987* завређује и статус равноправног карактера у овој хроници. Та прича ће, такође, бити значајан прилог у семантизацији Пекићевог виђења уметности, будући да поред прве приче такође доноси лик уметника.

Лик приређивача, који је најзаступљенији начин манифестације ауторовог гласа, у прве четири приче ове хронике појављује се као неко ко је ту да нас у причу уведе.⁹ Стога, увертира сваке приче *Новог Јерусалима* припада управо солилоквијуму приређивача који том приликом образлаже природу свог посла односно начин на који је прича дошла до њега и извесне поступке у „разбуђивању” приче.

Глас посредника између приче и читаоца асоцијативно везујемо за појаву трансценденталног приповедача. Наиме, лик трансценденталног приповедача или свезнајућег коментатора је значајна иновација на плану поезике романа XVIII столећа, а његову функцију Виктор Жмегач је објаснио као медијумску, јер по Жмегачевој тврдњи он „посредује између романескног свијета и апострофираног читаоца, трудећи се, између осталог, да ликове приближи читаочевом непосредном искуству”.¹⁰ Улога приређивача у Пекићевом делу намеће нам идеју да је трансцендентални приповедач еволуирао у приређивача, задржавајући неке особности свог претходника, као што су ироничне опаске, духовити коментари, аутопоетичка образложења, но чини се да је изгубио његову примарну функцију. Наиме, приређивач нема ту улогу приближавања јунака читаоцу, већ постаје тачка стапања аутора и читаоца. Будући да аутор попут читаоца не поседује све информације о јунаку, аутора и читаоца обједињује и у извесном смислу поистовећује аналитичко расположење. Тако у делу текста који припада приређивачу можемо пронаћи сегменте у којима се говор приређивача манифестује у првом лицу једнине,¹¹ али

⁹ О том постепеном увођењу читаоца у свет приче писао је Горан Радоњић у свом есеју „Пекићева готска хроника”, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 2003, књ. 51, св. 1–2, 293–299.

¹⁰ Виктор Жмегач, *Повјесна поефика романа*, Графички завод Хрватске, Загреб 1987, 45.

¹¹ „Ја сам задржао најстарије од имена, јер и прича има нешто од чари

и у првом лицу множине.¹² Приређивачки говор се остварује у првом лицу једнине када аутор говори о начинима обликовања своје фикције, а прво лице множине аутор употребљава када позива читаоца на сарадњу и учешће у анализи.

Ако узмемо у обзир то да је трансцендентални приповедач еволуирао у приређивача текста и да је статус читаоца привилеговано назначен у првом лицу множине приређивачког гласа, онда се и од реципијента постмодернистичког текста очекује инвентивност приликом перцепције. То ће се оспољити у чињеници да аутор посредством дејствовања приређивача или приповедача уверљивост фикције изграђује „на лицу места”, пред читаочевим очима. Писац реализма ће уверљивост градити иза паравана нотираниог, док ће постмодерни писац какав је Пекић са нама поделити процес грађења фикције и уверљивости које та фикција треба да поседује,¹³ јер читалац је celebрирао односно изградио самосвест и спремно прихвата пишчеве варке уколико су довољно уверљиве, одбацујући голу стварност, анестетизирану од самосвести.

Осим промене у односу аутора и читаоца догодиће се инвенције и на плану односа аутора и јунака. Јунаци у Пекићевој прози поседују извесну аутономију, та аутономија јунака условљена је чињеницом да је аутор заправо приређивач текста и да обликујући фикцију не располаже апсолутним знањем о јунаку који је у фокусу приповедања. У причи *Ошисак срца на зиду* та јунакова самосталност и самовољност биће приказана на следећи начин: „Прошло је мало времена од када је Џон Блексмит, како себе зове, па ћемо га и ми следити, открио да и он таквом соју људи [бићима ватре] припада. ... Из разлога видљивих на крају исповести, он се трудио да, осим времена и земље, што мање ода података на основу којих би га сместили у друштвени ред, град или покрајну, поготово сазнали му име и порекло.”¹⁴ Из наведеног производи да феномен аутономног јунака у Пекићевом делу не треба разумети као пуко одвајање ауторових погледа на свет и његову перцепцију од јунакових, већ као јунакову манифестацију слободне воље коју ће успети да досегне чак и безличан јунак какав је Попје. Таква манифестација слободне воље јунака довестиће до суспензије могућности ауторовог деловања на њега. Упориште за ту тврдњу налазимо и у Пекићевим аутопоетичким

готских сага [курзив Т. Ј.]” (*Нови Јерусалим*, 10).

¹² „Археолошким истраживањима нећемо се бавити [курзив Т. Ј.]” (*Нови Јерусалим*, 11).

¹³ Ова идеја је најочитија у причи *Човек који је јео смрт*.

¹⁴ *Нови Јерусалим*, 45.

исказима: „Кад је [главну личност] довољно изградим да може живети и мислити сама и без мене као тумача (који би је рђаво интерпретирао), ја је пуштам да то и чини. Да извесно време живи и мисли изван рукописа, у тамним међучиновима времена, у којима се ништа не дешава па не постоји обавеза деловања, али се ситуације могу замишљати и та будућа књижевна личност пусти-ти да на њих бира своје одговоре.”¹⁵ У феномену аутономије ју-нака врхуни се зрелост Пекићеве метафикције и читава се њего-ва маестралност.

С обзиром на ауторову посредничку улогу у казивању и при-ча ће имати своју аутономију, што ће експлицитно бити назначе-но и у самом тексту. Наиме, примећујемо пишчеву интенцију да у одређеној тачки нарације означи почетак приче који не коинци-дира са њеним почетком на формалном плану. Тако ће, на при-мер, у причи *Свирач из златних времена 1987* иницијална тачка приче бити означена, у тренутку када је приповедање већ одма-кло, реченицом: „А онда сам га изненада срео и тим сусретом по-чиње ова прича.”¹⁶ Намеће се питање шта је оно што претходи тој причи. У *Новом Јерусалиму* уводни коментар аутора, заступљен у свакој причи осим у последњој, дат је у есејистичком маниру. Онда када есејистичке идеје из уводног коментара доживе ства-ралачки процес карактеризације тада наступа прича. Та чињени-ца кореспондира како са поетичком одлуком дистанцирања ауто-ра од приче тако и са појавом да идеје тек у процесу карактериза-ције производе причу.

Будући да смо већ у неколико наврата означили аутора као посредника односно као неког ко нам саопштава причу „из друге руке” посебно је занимљиво анализирати лик који поседује при-поведачку инстанцу. Извесна је диспаратност приповедача и ау-тора у Пекићевој хроници. Наиме, у првој причи аутор нам са-општава причу коју је чуо од оца Памфлија. Тиме је аутор ми-микрију постигао назнаком да је он ту у улози оног ко причу препричава. Тако се интензивира ауторова дистанца од приче. У другој причи приповедач је у руху самог јунака приче, припове-дач је Џон Блексмит. На тај начин, аутор изражава своју дистан-цу у односу на јунака. У трећој причи аутор је уједно и припове-дач и у њој експлицитно твори фикцију на основу фактографских података. Тако аутор интензивира своју дистанцу у односу на историју и фактографију. Четврта прича је посебно интересантна, јер у њој разлика између аутора, приповедача и јунака не постоји.

¹⁵ *Златно доба дијалога*, 56.

¹⁶ *Нови Јерусалим*, 124.

Тако је волуминизирана ауторова дистанца од објективности. У петој причи приповедач је археолог Арно, Пекићев јунак из романа *1999*. Тако се Пекић дистанцира од властитог дела, јер у његовом формирању фигуративно речено више не учествује, сходно томе не налазимо ни уводни коментар, који је неизоставан део сваке претходне приче. Управо сви наведени појмови од којих се аутор дистанцира су уједно и предмет његове поетичке манипулације и у томе увиђамо зрелост једне приповедачке самосвести.

У том ауторовом поигравању са изворима приче, ауторством и начинима презентације приче увиђамо постмодерну концепцију дела. У складу са Пекићевим хабитусом и његовом (по) етичком природом која изражава спремност на дијалог и полемичност логична је појава приповедачког вишегласја.

3.

Метафикционални карактери имплицитног типа су, пак, они ликови у Пекићевом делу у које је аутор убризгао метафикцију коју они испољавају на непосредан начин, изискујући од читаоца да напегне своје херменеутичке способности како би од те дозе метафикције начинио главни реквизит за разумевање дела. Талог тог метатекста уочићемо у ликовима који репрезентују уметнике у Пекићевом делу. У збирци *Нови Јерусалим*, као што смо већ назначили, прва и четврта прича тематизоваће појаву уметника. Осим тога, метафикционалне карактере имплицитног типа препознаћемо у свим оним јунацима који својим дејствовањем оспољавају одређен Пекићев поетички назор.

Наративна целина под насловом *Меѓалос Масџорас и његово дело 1347* је прича о великом уметнику и његовом делу која у својим наративним оквирима проблематизује, најопштије речено, сусрет уметности и смрти, а потом и диференцира разлику између занатлије и уметника, дела и ремек-дела, ватре и куге, стварања и нестајања. Протагонист ове приче Кир Ангелос и његов однос према уметности и уметничком делу умногоме ће нам осветлити поетичке ставове самог Пекића и тако ће утицати и на читаочеву спознају семантичке димензије *Новог Јерусалима*. На почетку приче сазнајемо да Кир Ангелос на свом делу посвећено ради већ две године, те да је активност уметника пропраћена уметниковом осамом и радозналошћу његовог помоћника Енаса.

Управо тренуци осаме у првој причи *Новог Јерусалима*, који узрокују и поспешују уметничку активност, омогућују да ова готска хроника започне *стварањем* човекове самосвести. То ће у фиктивни свет ове наративне целине поред уметности увести још

један важан сегмент приче – али и живота – зло, које у својој манифестацији и крајњој консеквенци води смрти. Блискост зла и човекове самосвести у Пекићевој готској хроници анализирао је и Владимир Гвозден у студији под насловом *Неколико најомена о њарајтекстивима у „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића*: „Ако је *Нови Јерусалим* одговор на питање зла у свету, онда се код Пекића управо у најбољим тренуцима збирке показује како се зло, иако јесте питање свих питања, не испољава праволинијски, већ као производ свести, духа протагонисте и њиховог деловања, конструкције и реконструкције, судара и стапања рационалног и ирационалног – све док обећање спасења не остане, да употребимо познату ауторову метафору, само још један отисак срца на зиду.”¹⁷ Идеја зла ће, у складу са Пекићевим поетичким ставовима који су по природи свог постојања конзистентни, доживети своју карактеризацију и бити отелотворена у лику наручиоца столице, који је поручивањем најудобније столице на свету од занатлије Кир Ангелоса начинио уметника. Но, с обзиром на демонску природу свог послодавца преображај ће од Кир Ангелоса начинити, како је то назначила Силвија Новак Брајчар у тексту *Гојска хроника као енциклопедија смрти*, „слугу таме”: „У Пекићевој збирци ту атмосферу [страве и ужаса] ствара присуство тајанствених особа (Црни господин, Свирач из Златних времена), знакова (сан, мелодија), реквизита (црна мачка, вретено, флаута), који на свим историјским нивоима хронике наговештавају метаморфозу јунака у слуге таме. Исто потресно дејство има и ужасна дијагноза коју Пекић даје свим епистемолошким и стваралачким покушајима човечанства.”¹⁸

Из наведеног происходи да уметност и смрт (која је крајњи резултат деловања злих сила) у Пекићевој литерарној заједници живе у извесној симбиози. Човекова самосвест производи оно против чега ће се најпосле и борити, трудећи се да га надвлада, превазиђе, надигра, а тај производ човекове самосвести ће развијати и појачати колорит човекове бити. Дакле, уметност и смрт међусобно се напајају и на тај начин обезбеђују себи егзистенцију. Уметност је наличије смрти, а смрт је друго лице уметности. Овај парадоксални механизам упућује на идеју да управо извесност о човековој коначности доводи до човекове потребе за

¹⁷ Владимир Гвозден, *Неколико најомена о њарајтекстивима у Новом Јерусалиму Борислава Пекића*, у књизи: *Књижевности и стварности*, Међународни славистички центар, Београд 2008, књ. 2, 417.

¹⁸ Силвија Новак Брајчар, *Гојска хроника као енциклопедија смрти*, у књизи: *Поетика Борислава Пекића: њрејлијање жанрова*, Службени гласник, Београд 2009, 213.

трајањем, што му свакако омогућава уметност. Из тога произлази да смртност упућује људе на уметност, а консеквентан томе је и закључак: када би људи били бесмртни, уметност не би ни постојала.

Борба уметности и смрти је у овој причи готово епски равноправна. Равноправност се огледа у чињеници да је реч о борби између два јунака, јер уметност је преточена у лик Кир Ангелоса, а смрт у лик наручиоца столице. Тој идеји посебан допринос даје и моменат поистовећивања ова два јунака, а самим тим и поистовећивања идеја које репрезентују. Дакле, идеју о равноправности потврђује и једнакост јунака. Осим тога, оба јунака имају и своје помоћнике, који су им привржени, али не разумеју у потпуности природу посла својих господара. Тај моменат неразумевања ће спутати могућност Енасовог преображаја из занатлије у уметника, чинећи га постојаним искључиво у својој примарној вокацији. Такође, помоћник наручиоца столице никада неће постати онај који сеје смрт, већ само назнака да ће смрт после њега сигурно наступити.

Идеју о равноправности, а најпосле и једнакости ова два јунака, која уговорени посао повезује, јесте чињеница да Кир Ангелос препознаје у лику наручиоца столице смрт. Наиме, он је од почетка свестан ко је наручилац посла. То можемо доказати дијалогом између Кир Ангелоса и поклисара:

Ако се вратим и испричам [Господару] што сте ми рекли, доћи ће по наруџину он. Знате ли шта то значи, мајсторе? Знам, господине.

- И не брине вас?
- Зашто би ме бринуло?
- То за вас ништа не значи?
- Ја сам доста живео.¹⁹

Јован Делић ће у свом есеју (*Ауџо*)*џоетички слој у „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића* назначити да наручилац столице и пре него што је видео Кир Ангелосово ремек-дело у Кир Ангелосу препознаје уметника.²⁰

Чињеница међусобног препознавања две силе иде у прилог њиховој једнакости и кореспондира са Блексмитовим талентом

¹⁹ *Нови Јерусалим*, 16.

²⁰ Видети: Јован Делић, (*Ауџо*)*џоетички слој у „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића*, у књизи: *Сјоменица Борислава Пекића*, Српска академија наука и уметности, Београд 2002, 48.

препознавања вештица, будући да на крају приче *Оџисак срца на зиду 1649* сазнајемо да је и сâм Блексмит вештац. Та идеја ће бити потврђена и причом *Свирач из златних времена 1987*, јер када јунаци те приче препознају фантоме и сами ће постати предмет свог препознавања. Дакле, у сваком препознавању крије се и самоспознаја.

Приликом концепције Кир Ангелосовог карактерног еквивалента, наручиоца столице, Пекић ће се послужити методом карактеризације идеје. Тај поступак Пекић ће мотивисати у уводном коментару приче тврђом: „Поетична боја заменила је преостала заобилазна значења, али је о куги једнако мало говорила колико и сва њена друга имена.”²¹ Овај постмодернистички проблем кризе приповедања, који подразумева ауторову свест о речима које издају значење, Пекић је решио управо карактеризацијом ликова односно карактеризацијом идеје. Да би прича профункционисала, Пекић ће кугу преточити у лик наручиоца столице, а самим тим обликовани лик ће својим дејствовањем репрезентовати идеју зла и феномен смрти. Читалац ће у прилог идеји да је наручилац столице заправо материјализована куга пронаћи мноштво аргумената. А то ће најексплицитније бити назначено оним деловима текста који нам саопштавају да тамо где наручилац столице ступи, наступа куга и општи помор, у чему се уједно крије и његова љубав према многољудним градовима.

Карактерни еквиваленти који живе у извесној симбиози не подразумевају у Пекићевој литерарној заједници хармонију: „Иако им је циљ исти, а разлика једино у томе што Куга напада људе, а Ватра и људе и мртве ствари, мрзели су се међу собом.”²² Та међусобна неподношљивост две силе резултираће њиховим међусобним искључивањем, па тако активност једне подразумева пасивност друге.

Сходно томе тренутак пасије односно моменат у којем се уметник одмара имаће кобан исход. У причи *Меѓалос Масџорас и његово дело 1347* назначено је да све док уметник ствара не постоји опасност од куге за њега и читаву Тегеју, због тога се сви плаше краја до којег свако уметничко дело мора доћи. Консеквентно томе када је дело начињено и када се Кир Ангелос и сам одлучи на одмор у сопственом делу наступиће смрт. У том погледу карактеристична је и епизода у оквиру приче *Оџисак срца на зиду* која доноси причу о младом фрулашу који је

²¹ *Нови Јерусалим*, 12.

²² Исто, 25.

„позван да господару Куће свира о свадби ћерке”²³ (при чему је синтагма „господар Куће” у којем препознајемо наручиоца посла и унајмљеног уметника симптоматична, јер умногоне подсећа на сижејну структуру чији носилац је Кир Ангелос). Мотив уметникове, у овом случају фрулашеве пасије, препознајемо у следећој реченици: „Пошто је дуго госте песмом забављао, сиђе у подрум да се одмори, јер су га, док год је под оком био, званице терале да свира, толико му је вештина била чаробна.” Ова епизода биће понтирана фрулашевим нестајањем у лавиринтима подрума, који је свакако индикатор хтонског света. Осим тога, угодна музика због које званице талентованом фрулашу не дозвољавају да са музиком прекине не разликује се много од удобности Кир Ангелосове столице која онемогућава устајање из ње.

Намеће се питање шта је то што уметника нагони на одмор. Чињеница да је Кир Ангелос и сâм свестан маестралности свог дела, као што је и фрулаш свестан своје чаробне вештине резултира таштином и нагони уметника на одмор, који је заправо посвећен уживању у сопственом делу. Наиме, велико дело обезбеђује уметнику симболичку бесмртност, а невоља лежи у уметниковој свесности величине сопственог дела која наводи уметника да агон са смрћу изостане. Тамо где уметност престаје, смрт настаје.

У складу са чињеницом да само велико дело омогућава свом творцу симболички живот је и одлука Кир Ангелоса да наручиоцу столице подвали копију свог ремек-дела. И то је у тексту експлицирано: „Човек се може свега одрећи, човек да остане. Уметник не може. Без тог дела он није ништа.”²⁴ Копија ремек-дела онемогућиће Кир Ангелосовог послодавца да остане прикован за столицу, те могућност да се на тај начин зло стационара, а стихијска смрт заустави доживљава крах. Тај протагонистин одабир између смрти и властитог ремек-дела, који је у једном делу текста и посебно драматизован и назначен, учинио је да Кир Ангелос слободном вољом своје личности пародира етимологију свог имена. Не спасавајући свет он може да постане тек пали Анђео, који ће окончати у есенцији сопственог бића (ватри) и његовој манифестацији (столици) у фигуративном, али и дословном смислу.

Тиме су изложена два концепта уметности. Уметност умирања и уметност стварања чије деловање је у знаку константе трајања и вечите негације божанског стварања. Упориште те

²³ Исто, 58.

²⁴ Исто, 35.

негације налазимо и у исказу: „За прављење човека, уосталом, није нужан никакав дар. Тиме се баве сви, не марећи много какав ће им производ бити. ... Није то никаква уметност! Поготову велика!”²⁵ Обе концепције уметности постојећи свет негирају, прва одузимањем живота, друга стварањем „привида” већ постојећег живота.

Са таквим поетичким координатама прича *Меџалос Масџорас* постаје метафикционална база из које ће све потећи и у коју се све слива. Мотив ремек-дела и његове копије реинтерпретираће се и у другим причама у оквиру готске хронике. Тако ће та идеја у причи *Човек који је јео смрт* 1793 доживети и своју карактеризацију кроз ликове Попјеа и Робеспјера, чији сусрет и сам писац означава као „сусрет оригинала и копије”. Дакле, метаидеја из прве приче биће преточена у карактере треће приче, што чини Попјеа и Робеспјера метафикционалним карактерима имплицитног типа. Осим тога, Попјеов необичан апетит потврдиће метасупстанцу у његовој карактеризацији. Наиме, чињеница да Попје спасава људске животе хранећи се судским пресудама имплицитно открива Пекићев став према документима. Односно идеја о пропадљивости докумената и ироничан став постмодернистичких писаца биће интензивирани растакањем докумената у Попјеовој желудачној киселини. А са тим кореспондира и чињеница да је документарност у овој причи подвргнута манипулативном поетичком процесу.

Мотив дупликата који ће произвести и *карактерно̄ еквивален̄та* биће тематизован и у причи *Свирач из златних времена*, приликом чега ће то двојство, односно појава ега и алтер ега у којој више не можемо да разлучимо шта је јунакова реалност, а шта уобразиља појачати херметизам.

У овој причи готске хронике примећујемо и наративне наслаге Пекићевог виђења уметника из прве приче готске хронике. Трагови те прве приче биће осетни и на лексичком нивоу. У причи *Свирач из златних времена* приликом дијалога у којем се Пекићев пријатељ жали Пекићу да га је некадашњи поштовалац и обожавалац, а садашњи противник индиректно назвао „хуљом”, у читаочевој свести изазваће асоцијацију на поклицарево питање: „Јесу ли сви уметници овакве хуље [курзив Т. Ј.]” и Кир Ангелосов одговор: „Не, господине. Само врло велики.”²⁶ Што ће поред карактерног еквивалента на нивоу приче указати и на интертекстуалне карактерне еквиваленте односно на једнакост ликова Кир

²⁵ Исто, 27.

²⁶ Исто, 17.

Ангелоса (уметничког резбара) и Пекићевог пријатеља (песника). Јер, обоје својим уметничким оспољавањем у свести својих посматрача бивају означени „хуљама”.

Пекићев пријатељ својим метадухом сугерисаће нам још један Пекићев нзор. Наиме, будући да је у овој причи реч о издаји, о преображајима јунака и то у негативном контексту, за јунаке ове приче везујемо појам „консеквентне прошлости”.²⁷ Међутим, таква последична прошлост у Пекићевој прози неће бити оспољена само приказом јунаковог психолошког стања и манифестацијом гриже савести, неће чак ни на нивоу стилско изражајних средстава бити задовољена поређењем са фантомом, него ће тај феномен завреднети карактер. Карактер фантома. Та фантомска прошлост која има алегоријску функцију, у наративној целини у којој се појављују, биће транспонована у карактер. Стога, можемо говорити о феномену *сџилске каракџеризације* или, прецизније речено, о феномену *алеџоријске каракџеризације*. Уосталом, вратимо се Пекићевом метаназору да је „разбуђивање” једног времена успешно уколико успемо да призовемо фантоме. Није ли тај метаназор у овој причи задобио статус карактера? Није ли фантом Пекићевог пријатеља једно „разбуђено” време? Није ли фантом оличење „консеквентне прошлости”?

4.

Закључујемо да читалац осетљивог нерва за корелације логиком аналогije под појмом бића ватре може да очита метафикционалне карактере експлицитног и имплицитног типа, будући да је то онај слој *Новоџ Јерусалима* који уметност објашњава и репрезентује, творећи метафикционално ткиво дела. Оправдање за такав поступак налазимо у ватри која је метафора стварања, стога је свако конструисање новог света, или, како нам Пекић посредством грчког анонима казује, још једног привида живота, резултат деловања бића којима је припојен елемент ватре.

Својим вишеслојним значењем и отвореним крајем, приче које сачињавају *Нови Јерусалим* читаоца нагоне на непрестана питања и анализу, на исти онај начин на који извајана столица магнетно делује на човека односно исто онако како чаробни

²⁷ Термин „консеквентне прошлости” налазимо у књизи *Црњански, Меџалойлис* Слободана Владушића. Под појмом „консеквентне прошлости” Владушић подразумева „прошлост која континуирано напредује у садашњост и тако је обележава. ... Таква прошлост је тешка, јер притиска садашњост у виду обавезе.” Видети: Слободан Владушић, *Црњански, Меџалойлис*, Службени гласник, Београд 2011, 161.

звучи фруле изазивају у својим слушаоцима жељу да музика никад не престане. То потврђује Пекићев таленат и величину његовог дела и читаоца хвата у клопку. Јер, магнетне силе вуку у хтонски свет, у којем ће читалац затећи усмрћеног аутора, приповедача и причу (усмрћених можда истим оним ножем за хартију с којим аутора-приповедача-јунака видимо у финалној слици четврте приче). Та свепрожимајућа смрт илустрована је у петој причи *Луче Новоџ Јерусалима 2999*; појава археолога Арноа (јунака Пекићевог романа *1999*) односно научника указује на смрт аутора и смрт приповедача, а појава научне студије упутиће на смрт приче. Присуство археолога Арноа и у *2999*. години, придружиће лик Пекића звездама „чије рађање видимо милионима година пошто су згасле, али га никад не чујемо”.²⁸ Пекић наставља свој симболички живот посредством својих јунака и овај рад је скорман допринос тој идеји. Докле год постоји јунак који би могао да конструише један нов свет, ватре има. А читаочева нада је у *нейресџаном ѿрагању* (јер сваки одмор прети, еуфемистички речено, трајном мировању) за одговорима, што ако читаоца и не спасава, барем ће га учинити равноправним такмацем са оним против чега се сва људска стремљења боре. Учиниће *нас* бићима ватре.

²⁸ *Нови Јерусалим*, 9.