

Оригинални научни рад  
Примљен: 31. јануара 2024.  
Прихваћен: 14. фебруара 2024.  
УДК 821.163.41.09-31 Пекић Б.  
10.46630/phm.16.2024.78

**Јована С. Анђелковић<sup>1</sup>**  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-8331-7585>

## ПРОЦЕС ИНТЕГРАЦИЈЕ РОМАНЕСКНОГ ДЕШАВАЊА И ДЕЗИНТЕГРАЦИЈЕ НОВЕЛИСТИЧКОГ ДОГАЂАЈА У УСПЕЊУ И СУНОВРАТУ ИКАРА ГУБЕЛКИЈАНА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА<sup>3</sup>

Фокусни моменат овог истраживања претпоставља изналажење сегмената Пекићевог дела *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, у којима се осећа потенцијал процеса трансгресије и хибридизације појединачних жанровских облика. Како је, у неким интервјуима, аутор ово дело назвао новелом, иницијални истраживачки покрет усмерен је ка детектовању и анализи начина на који су новелистичке особености тематизованог догађаја дезинтегрисане процесима интегрисања других, особито романескних, жанровских тенденција. Однос жанрова сагледаваће се кроз призму напетог и континуираног саодношења стварности и имагинације, а посредством уочавања процеса брисања границе која их диференцира. Када се аналитички приступи начину на који се новелистички догађај гради на подлози митске теме, ово истраживање ће даље бити окренуто ка изналажењу жанровске подлоге на којој се темеље романескни пасажии присутни у делу, а који своје присуство потврђују и у тенденцијама књижевне критике да се оно жанровски детерминише и као кратки роман, односно, као прелазни жанр између новеле и романа. Управо ће се у том домену анализе отворити хоризонт за увиђање различитих поступака романсирања новеле, мита, исповести. Све ове истраживачке тенденције побуђене су идеолошко-друштвеном условљеношћу Пекићевог дела и одговором на њу, који се заснива на процесима умногостручавања, хибридизације и превазилажења задатих матрица и међа како у егзистенцијалном смислу, тако и у литерарној, овде Пекићевој, пракси.

*Кључне речи:* Борислав Пекић, трансгресија жанрова, мит, новела, роман

### Иницијално уступање у процес жанровске трансфигурације

Пекићево дело *Успење и суноврат Икара Губелкијана* представља оригиналан и изванредан начин дешавања митског догађаја у тексту и његовог прео-

<sup>1</sup> [jovana.andjelkovic@filum.kg.ac.rs](mailto:jovana.andjelkovic@filum.kg.ac.rs)

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> Рад је представљен на конференцији *Језик, књижевност, процес 2023.*, одржаној на Филозофском факултету Универзитета у Нишу.

бликовања при дешавању у имагинацији субјекта. О односу Пекићевог текста и у њега инкорпорираниог архитекста, мита о Икару и Дедалусу пре свега, сведочили су Александар Јерков („Успења и суноврати”) и Петар Пијановић, који је посебно поглавље свог истраживања Пекићеве поетике романа посветио овом делу („Ка роману”). Иницијални проблем, који се предочава поводом читања дела и критичких разматрања о њему, најпре се односи на питање његовог жанровског одређења. Наиме, не можемо се усудити да ово дело назовемо романом као таквим, јер нам на то не пружа право сам његов аутор:

„Ја, у ствари, ниједну своју књигу нисам назвао романом. У првом реду што ниједну, осим *Руна*, не сматрам романом у оном смислу који ја том термину придајем, пошто ме од тога одбија морфолошка збрка коју су писци, критичари, издавачи и разноврсни жирији од његове употребе направили, и најпосле што, сам по себи, савршено неодређен, не поседује у односу на дело никакав предикабилитет, чак ако му критика понеки и призна. *Време чуда* је *хроника*, *Усијење* и *суновраћ* *Икара Губелкијана* и *Одбрана и последњи дани Андрије Гавриловића* – новеле, у оном формалном смислу у коме су то дужа приповедања Томаса Мана, и упркос томе што се непосредно третирају као романи” (РЕКИЋ, ZORIĆ 1979: 79).

И онда када је аутор сасвим експлицитно дело одредио као новелу, проучаваоци ипак отварају једно инертно поље, у којем се могу изнаходити структурне и семантичке тенденције ка романескном жанру. Тако нам Јерков пружа аналитички приступ делу као кратком роману, при чему се под таквом жанровском одредницом подразумева прелазна врста на граници новеле и романа (1979: 65). Апроксимативно овом ставу, а више од једне деценије касније, Пијановић је самим насловом поглавља посвећеном истраживању *Усијења*, „Ка роману”, изнова отворио хоризонт за уочавање пулсирајућег дејства романескних сегмената у делу. Стога ћемо ово истраживање умногоме засновати на изналажењу романескних одблесака, с обзиром на то да они представљају својеврсно пекићевско *превазилажење*: уметност коју аутор производи надилази аутора и текст, те се у таквом дешавајућем процесу анулира сваки жанровски путоказ који би могао произвести једнодимензионално поље, *корићо од ийиса*.

### Почетак процеса *ка роману*

Уколико *Усијење* и *суновраћ* *Икара Губелкијана* тумачимо полазећи од наслова онда о делу можемо сведочити као о тестаментарној исповести ја-бића. Наслов у себи, као издвојеном дискурсу, прикупља жарисне податке историје једног, сасвим експлицитно, именом и презименом, детерминисаног бића. Но, зашто о наслову сведочимо као о појединачном дискурсу, како он садржи текст, а истовремено бива одвојен од њега? Он, наиме, у себи сажима догађај, ка којем ће приповедање бити усмерено. Наслов говори о нечему, те иако (наизглед) није дешавање тог нечега, он је тачка из које се потоње приповедачко дешавање демистификује<sup>4</sup>.

4 Ако већ од наслова почнемо да примењујемо Бартову теорију о кодовима као “општим семантичким моделима који нам помажу да одаберемо чланице које припадају функционалном простору што га код одређује” (КАЛЕР 1980: 301), увиђамо да је у њега инкорпориран пројеретички код, у

Он, дакле, управља читалачком пажњом, па текст сагледавамо само из перспективе новелистичког догађаја<sup>5</sup>, скрећући нам пажњу од флуидног присуства романескног дешавања. Стога, зарад покушаја потврђивања истраживачке хипотезе, најпре се морамо ослободити наслова.

С обзиром на то да у Пекићевој литерарној пракси сваки сегмент текста има смисао тако што ту где пребива он нешто и ту-значи, те и утиче на конституисање потоњег значења, наслов не можемо занемарити, морамо га демистификовати јер:

„Анализа овог индикативног наслова показује неке важне одлике дела. Паралелизам између одредби објективног догађања и имена главног јунака који прича своју исповест, показује два нивоа на које се пројектује схематска структура мита. То су раван спољашњег збивања и унутрашња раван личности у којој се одређује смисаони домен казивања” (JERKOV 1979: 66).

Како и увиђамо из цитираног одељка, наслов се открива као раван на којој се примарно конституише мит, а на овом је, притом, заснован и заплет у делу. Таква ситуација потврђује митско, обећавајуће-сакрално дејство наслова – семантичка суштина текста од којег је обликован испуњава се у тексту који обликује. И заиста, на позорници леда пратићемо историју умећа клизања, која је већ на попршту наслова остварена у својим крајњим тачкама – Икаров узлет и суноврат. Наслов је тачка прожимања текстова (митског и текста дела), односно, жариште објаве Тоталитета, који управља дешавањем у тексту дела. Управо се у наслову препознаје како се митски догађај синтетиче са дешавањем текста о губелкијановској вољи<sup>6</sup>, што ће продуковати у читаочевој мисли асоцијативну подлогу за ишчитавање дешавајућег, романескног, у новели-причи о догађају. То дешавање, које се пробија кроз наслов (јер се поред *суновраӣа*, видећемо и како, дешава и *усӣење*), односи се на уметничку, апстрактно-романескну конституцију историје постојања проблема дуалитета тоталитарних стега и борбене воље за опстанком. Налазимо једну наизглед конфузну, али ипак савршено компоновану ситуацију присуства тоталитета-у-Тоталитету, односно, дешавања романа-у-миту, која се већ посредством наслова верификује. Теоријска потпора оваквог закључка може настати и када форму Пекићевог наслова доведемо у везу са Лукачевом теоријом романа. *Усӣење* и *суновраӣ* су одредбене тачке почетка и краја идеје (и/или идеала, лукачевски речено)

контексту манипулативног дејства које наслов врши на читаоцу. Наиме, овакво препознавање и учитавање текстуалног кода већ у наслову, произилази из ситуације која подразумева да наслов садржи иницијалне компоненте заплета и на нивоу претходно поменутог објективног збивања, али и у домену индивидуалног доживљаја. Овај закључак произилази из теоријске поставке поводом које се пројеретички код детерминише као моменат који управља читаочевим конструисањем заплета (в. КАЛЕР 1980: 328).

5 У смислу у којем се под новелом подразумева књижевно обликовање концентрисано око појединачне кризне ситуације, приповест о конкретном догађају (како ју је дефинисао и Гете), у чијем је средишту смештен појединац (в. ЖИВКОВИЋ, ФЛАШАР 1986: 489).

6 И она сама до те мере сугерише на ново и непознато да пркоси ономе што условљава бивање као такво – основним физичким законима. Смештена у просторе ониричког, она, иако доживљава неуспех у догађајном стварном, наставља да постоји тиме што се процес њеног дешавања не прекида већ само премеће у просторе свесног сна – имагинације: „сањао сам – какве ли лудорије – да се отресем гравитације која ме је, увек, из најдубљег заноса лета, немилосрдно сурвала на земљу, обарала у мрежу њених спутавајућих димензија” (РЕКИЋ 2013: 27).

о превазилажењу граница, а, како Лукач наводи, почетак и крај романеског света детерминисани су започињањем и завршетком процеса који испуњава садржај романа (1990: 64–65). Иако те међе нису често везане за природан почетак и крај живота (рођење и смрт), роман ипак обухвата тоталитет живота, али живота једног проблема, једне идеје. Однос Тоталитета обухваћеног митом и романескно формираног тоталитета проблематичне ситуације у њеним крајњим тачкама, ремети теоретичаре и критичаре у процесу дефинитивног закључка поводом жанра којем дело припада, јер је оно поприште борбе двају начина доживљаја смисла живота, који се наизменично прожимају и надвладавају.

### Роман у *кориџу* од *ијиса*

Ако се митска прича детерминише као представа Тоталитета, а романескно дешавање као једно другачије грађење егзистирања у његовим оквирима, онда се мора узети у обзир како се роман као жанр најпре односи према Тоталитету, јер је то саодношење, у случају Пекићевог дела, услов постојања и митске једнодимензионалности у новелистички обликованом догађају и романескног полифоничног компоновања нових димензија бивања. Ђерђ Лукач ће своје теоријско разматрање поводом настанка и обликовања романескног жанра управо започети детектовањем овог односа. Поводом тога он истиче следеће: „Роман је епопеја једног времена у којем екстензивни тоталитет живота није дат непосредно, за које је иманенција смисла постала проблем, а које је, упркос томе, усмерено на тоталитет” (LUKAČ 1990: 44). Међутим, у *Усијењу и суноврају Икара Губелкијана* Тоталитет бива непосредно дат, митско дејство тотализације се ишчитава из сваког догађајног пасажа. Но, како смо и претходно закључили, прича о догађају пада, која је темељена на митској причи о Икару, јесте само дискурзивна подлога за грађење дела у којем се читава смисао уметности, имагинације, револуције и њихове иманентне историјске повезаности. Стога, овде се свакако може применити теоријско разматрање поводом романескног обликовања које имплицира гносеолошки постигнут преврат у односу на дато, с обзиром на то да „роман тражи да, обликујући, открије и подигне скривен тоталитет живота” (LUKAČ 1990:47). У случају овог Пекићевог дела, а с обзиром на то да скривени смисао бива уткан у форму исповедног чина, можемо стећи утисак о доласку до сасвим-индивидуалног начина осмишљавања живота, јер сам Губелкијан трага за осуштињењем сопствене делатности, толико да његов прекретнички чин одаје утисак самољубља и нарцисоидности, јер јунак види сопствено превладавање икаровске судбине као једини начин да се пред колективом покаже продубљеније запажање егзистенцијалне ситуације. Међутим, таква инстанца субјективности поред сасвим-индивидуалног афирмише и снажан импулс колективног. О иманентној корелацији појединачне и колективне судбине јасно можемо читати у самом делу, нарочито онда када сам јунак поводом сопствених суновраћења истиче да се „видовитијем гледаоцу, на месту тих падова мора отворити масовни гроб, или он нема очи” (РЕКИЋ 2013: 76). Дакле, сваки је његов пад слика суновраћења човечанства, исто колико је његов имагинирани покрет ка вишем потпора да се умишљено (а оно је у исповести једино суштински стварно)

преметне у оводагађајуће и оствари свој револуционарни потенцијал спрам ограничавајуће стварности.

Иманентно претапање једног у више-од-једног јесте једна од основа на којој се конституишу сасвим романескне одлике у овом делу, с обзиром на то да „индивидуални карактер и индивидуалне судбине, и једино њима одређена индивидуална реч, сами по себи нису интересантни за роман. Особености речи јунака увек претендују на одређени друштвени значај, друштвену раширеност” (ВАНТИН 1941: 94). Тако, када Губелкијанова реч својом раширеношћу у уобразиљи заузме идеолошку позицију антиципирајући могућу стварност упркос датој стварности, али и због ње, Губелкијан сопствену и сасвим индивидуалну отуђеност од тоталитарног света шири до нивоа апсолутне страности, неприпадања сваког субјекта датом Тоталитету (митској причи), те се он мора превазићи новим, које наступа из жеље. Наиме, Икар тежи да прожме посматрачку масу својом чежњом, да њихово одушевљење и аплауз буду мелодијска линија која се инкорпорира у индивидуалну уметничку композицију, чинећи са њом ново јединство, оно које ће покорити неслободу завештану тотализујућим основама мита.

Митски контекст успоставља оквира дела, и, истовремено, онтолошки пред-одређен оквир бивања, јер прејудицира сведеност егзистенције у границама датог и доступног и кажњивост сваке делатне тежње ка укидању међа. Међутим, и сам припремљен на то да би Икаров успех на леду његово дело свео у домене бајковног, а сам(о) неуспех (без оне наде у настављање отпора и изнова покушавање до успеха) у домене чисто новелистичког, Пекић као да налази решење за Губелкијанов отпор систему романескним конституисањем дешавајућег у контекстима уметничког делања и бивања на самој граници. Свакако, индивидуа бива кажњена физичком омеђеношћу, јер живот проводи у кориту од гипса, али јој Пекић, романескним пасажима о наслућивању оног изван при понављајућем пулсирању покрета лета, обезбеђује да се у имагинацији протегне ка жељеном. Тако, аутор отпушта литерарно семе за ницање романа у миту, за роман у кориту од гипса, који ће сада моћи и морати, снагом своје имагинације и уобразиље, да се континуирано протеже како би сваки гипс (дискурс) који га савладава претворио у прах и отпустио сопствено дејство отварања из пукотине мита. Роман то може учинити, и у томе учитавамо најснажнију уметничку интервенцију аутора у домену теорије жанрова, једино грађењем сопственог тоталитета/мита (ако под њиме подразумевамо нову, а исто тако цивилизацијску, егзистенцијално-онтолошку Истину). Такво конституисање романа о суштини, на којој Пекић инсистира, мора бити обликовање нове Истине о бивању и смислу, оне до које се имагинацијом долази. Те истине нема у јединственом језику/жанру, она се пробија из граница језика/жанрова, онда када исти подлегну уметничкој хибридизацији.

Зато је у *Усијењу* носилац нове Истине јунак по пореклу предодређен за гранично, обележен од давнина алхемијским процесима у губелкијанској крви, јер је „прожимањем опречних својстава, стекла неку префињену жестину првенца, танану, скоковиту, али опсну експлозивност дућкуриша” (в. РЕКИЋ 2013: 19). Напоследку ће се та мешањем у њему зачета експлозивност аналогно пресликати у његовој

уметничко-револуционарној делатности на међи Свемогућег и Немогућег, на леду<sup>7</sup>. Бивање на граници открива могућности другог и другачијег, а ако друго значи ослобођење од омеђујућег Једног, какав је овде случај, онда се управо на граници и због ње буди жеља за прекорачењем:

„Од тада сам више времена проводио у клизачкама него у ципелама, сигурније сам се одражавао на глаткој кори водених кристала него на громуљастој, хрпавој земљи, а ход, то тромо и незграпно такпање мојих вршњака, био је за мене једва пуко мировање, бедна укрупњена непомичност према муњевитој брзини коју сам постигао већ после неколико еластичних, мачјих скокова преко клизалишта [...] Они су увежбавали моје мишиће да се одражавају на самој граници теже, дожанске међе, коју сам касније на своју штету прекорачио” (РЕКИЋ 2013: 22–23).

Стога, пекићевско конституисање новума, који је увек темељен на потрази за вишем у изван, засновано је на саобразности са савременим условима бивања у временима када се утврђују тенденције ка укидању идеје Једног и повратка Једноме – праизворном стању заснованом на једнодимензионалној представи тоталитета живота. Нови мит не може опстати на таквим основама, те се пре њега самог мора продуковати нови простор у којем ће се романескно наративно изведене идеје учврстити. Управо се значај *Усијења и суновраиша Икара Губелкијана* ишчитава у томе што Пекић њиме литерарно озваничава домен уметничког делања као овде-и-сада једину могућу разину новоживотног утемељења. То је тако зато што нове тенденције у уметности подстичу вишесмисленост у дискурсу, вишедимензионалност у простору, полиморфност у обликовању, те, сходно томе, и могућност разнородних избора у егзистирању. Све ове одреднице, које упућују на многострукост спрам Једног, посредују и као амбиције романескног обликовања. Такав роман настаје у контексту, лиотаровски речено, неповерења према метанарацијама, јер се противречном многострукошћу и разнородношћу одупире тотализацији, на шта указује „губитак чврстог центрирања и могућности сигурне легитимације знања [који је] постао симптомом новог доба у које најразвијеније земље западнога свијета улазе – постмодерног доба” (ВИТИ 1992: 142). Потреба за новим простором, у којем ће се усредиштити нова културолошко-цивилизацијска приповест, проистиче из потребе за деконструисањем систематизујуће стварности, с обзиром на то да постепено повлачење пред идејама јединства и тоталитета образује нови свет без Једног, без Бога. Одабрати романескни поступак, који функционише као уметнути сегмент у архетипској реченици-тексту, за уткивање идеје о уметности као топосу имагинирања мита о новосветском ослобађању, налази свој смисао у томе што је

7 Символика леда, на којем се изводи побуњенички покрет и ка којем су очи окупатора и окупираног колектива усмерене, има релевантан статус у делу, с обзиром на то да се може читати као међа која одваја Тоталитет и имагинирани тоталитет, колективни архетип и нови мит о опстанку. Наиме, он је граница између модернистичког јединства и постструктуралних тенденција ка укидању логоцентристичке, западнометафизичке смислености у Једном. Иако у свом кораку ка изван јунак даље од леда не одлази, он, опстајући на граници, сопствени живот посвећује упирању погледа ка ванграничном. Простор међе му тако омогућава да замишља тријумф над митском и тотализујућом идејом изгарања крила. Међутим, на међи се не може постојати, она не допушта равнотежу битку која му је потребна да би на њој настанио своје битисање, те је стога лед простор на којем се смењују услови успења и падова.

„роман епопеја света који је Бог напустио” (ЛУКАЃ 1990: 71). Стога, читањем дела и увиђањем прожимања логоцентристички освешћених текстова у њему (митски и библиоцентрични дискурс), схватамо да Пекић није напросто одбацио комплекс смисла у Једнини. Он, наиме, опстаје као владајући, уоквирујући, како би се у њему детектовали пасажии који му пркосе. Систем се, тако, сасвим уприсутњује како би се прво пажљиво читао, те у потпуности спознао, па тек онда изнутра деконструисао романескним контекстима. На такву ситуацију јасно алудира синтагма *роман у корићу од ијиса*, јер роман је Икар Губелкијан, односно, његово фрустрирајуће искуство у времену и простору, његова потреба за вишим, његово разумевање да је историјско-политичка наметнутост систематизујуће целовитости кочница у развоју.

### Романескно-дијалогска интервенција над новелом: с ону страну корита

Када посегнемо за питањем шта је, односно, ко је роман у *Усијењу*, долазимо и до наизглед парадоксалног закључка – роман је и Протектор Саксендорф. То је тако, најпре, зато што сам Икар, романокоструктор своје исповети, преузима само на себе улогу свефокализатора, како би из такве позиције представио и начин на који се у другима конституише визија револуционарног чина, јер је свестан тога да значење његове игре на међи живота и смрти сада не одређује само он већ и они који га гледају (уп. ПИЈАНОВИЋ 1991: 49). У том контексту долази до дијалогизације приликом представљања односа између Икара и Протектора, а, посредством овог, и Губелкијана и Протектора, Дедалуса и Губелкијана, Икара и Дедалуса, Икара и Икара (овде Пекић још више продубљује дијалог двострукошћу односа који импликује: Икар Губелкијан и митски Икар, али и Губелкијан-побуњеник и Губелкијан-комедијаш<sup>8</sup>), а све то продубљивање и умножавање дијалогског саодношења продукује идеју о у-делу-присуству континуираног дијалога „времена, епоха и дана, онога што умире, што живи и што се рађа” (ВАНТИН 1941: 127). На фону смене идеала Једног идејом мноштва, аутор, умногостучавањем гласова у једном (Икару), поставља литерарне темеље продуковања разногласности у романескном уобличењу. Стога, иако један, иако свефокализујући, Икар Губелкијан је дијалогизирани субјект – „прожет од почетка другошћу, гласовима, језицима других, није баш стабилан, јединствен сједињен извор из којег или у смислу којег се може

8 Представа комедијашког Икара и његовог савршеног (про)падања, који постиже у очима публике уметнички тријумф, а у очима окупатора пружа потврду владавине тоталитаризма, дата је, опет, из перспективе дијалогског саодношења Икара-побуњеника и Протектора, јер Саксендорф, иако иронично, саопштава својом речју идеју колектива да је имагинирано савршенство свој суштински успех изнашло у подвргавању имагинације подсмеху. Поред тога, из његова се идентитета пробија и језик идеологије препознат у ироничним, неретко у „хвалоспев” уметнутим, реченицама, којима алудира да би свака другачија (у односу на мит) имагинација савршенства означавала ништа друго до подубљивање узалудне наде. Напоследку, језик митског дискурса читава се у финалним сегментима његовог саопштења Икару о судбини Дедалуса, који је себе осудио на заборав остајући затворен у кругу, а овај ниво називи похвале, како и сам приповедач наговештава, као да је изговорио неко други те се њиме још више продубљује разноликост. Иронија за иронијом је темељна структурација Протекторовог језика из којег се осећају највиши домени многострукости, што резултира овде наговештеном хипотезом да је и он роман, односно, човек-у-роману, или, још ближе, роман-у-личности који продукује романескно у новелистичком догађају.

конструирати јединствен концепт друштва” (ВІТІ 1992: 149). Таквим конституисањем носећег јунака, Пекић сигнализира да је у његовом делу оваплоћена идеја немогућности опстанка јединствености.

Романескно-дијалогска интервенција над новелом препознаје се и у ироничном читавању комичног при ишчитавању догађаја пада. Носилац ироније, Протектор, својим језиком (а њиме успоставља идеолошки дискурс) врши неку врсту тоталитарног аналитичког приступа уметничком покушају оваплоћења идеје преваладавања система. Под паролом хвалоспева, пробија се говор тираније и диктатуре, али сам начин испољавања његова језика, његова ироничка структурација, открива дозу парадоксалности у идеолошком дискурсу, чије значење ваља докучити.

Полазимо од питања зашто Саксендорф, ако је већ својим говором указивао на свесност о намерама које стоје иза уметничке тачке, није дословно осудио и казнио Губелкијана? Одговор налазимо у неком-другом Протектора, које избија на дискурзивну површину када се и сам позива на друго-мита, на Дедалуса. Управо у испољавању другости, препознаје се **успех уметничке тачке**. Наиме, Протектор је свестан митске ситуације Дедалуса који, опстајући у кругу остаје заборављен. Из мита остао је упамћен само онај који је желео да га се ослободи. И тада дискурс, чији је носилац идеолошка фигура, задобија нови завршетак, онај за који је претходно рекао да би био опасно лажан и будио неостварљиве наде (в. РЕКИЋ 2013: 57). Иза сваког његовог иронично изговореног *не* пробија се, парадоксално, нека побуђена нада другог-Протектора, а када се то *не* умножава у свом наличју, својој другости, онда се дојам о успешности Икаровог неочекиваног утицаја (дакле не на колектив али да на носиоца режима) експлицитније пробија из ограничавајуће површине дискурса, толико као да изговорено да-у-не тражи потврду свог побуђеничког ментора: „Изван арене, изван царства леда, ова се победа над небом, па ма оно било и привремено, не би могла постићи. И не сањајте о томе. Али, ви, разумете се, о томе и не мислите” (РЕКИЋ 2013: 57) [подвукла Ј.А]. Афирмативном преформулацијом овог исказа, и у њега смештањем самог Протектора као потенцијалног летача – *да, ова победата би се мога постићи, да и ја сањам о њој, да и ја о томе мислим* – увиђамо како су романескно обликоване уметничке интервенције над политичким системом отвориле нови дискурс за новог романескног јунака. Онда његов језик, који је у чин лета читавао комедијашко, задобија нове револуционарно-романескне димензије управо у оном суштинском где се роман препознаје, у неизговореном.

Да присуство неизреченог није само читавање полисемантичности у говору, потврђује извештај о Протектору из последњег поглавља где откривамо и његову недедаловску природу, којом потврђује да сада он сам „[није] онако трезвен и бојажљив, признао једну туђу натурену, границу, што се слепо и ропски [није] држао унутрашњости круга који нам је одређен, што [ни]је изневерио и проиграо шансу да из њега изађе, што [ни]је показао да је исувише мало човек да би био Бог” (РЕКИЋ 2013: 58). Наиме, на крају се показује и његово револуционарно успење које се окончава смрћу – био је не само побуђеник, већ и завереник против Хитлера – пружа се потврда у њему побуђене наде Губелкијановим покушајима да се низ падова у будућности претметне у коначно успење. То је моменат у којем Протектор



постаје нови Икар, носилац новог политизованог мита о слободи, који омогућава први потоњи корак у ослобађању романа/револуције од мита/тоталитаризма.

### Романсирањем *ка роману*

„Најновије је вријеме разбило чврсту структуру новеле која с једне стране постаје кратка прича, док се с друге стране све више претвара у мали роман” (ЖИВКОВИЋ, ФЛАШАР 1986: 490). Ако под одредницом *мали роман* подразумевамо на почетку истраживања истакнуто Јерковљево жанровско детерминисање овог дела као *крајњког романа*, који је гранични жанр, онда се можемо и повести мишљу да је Пекић до границе дошао посредством романсирања новеле<sup>9</sup>. Поступак романсирања других жанрова јесте особити чин у развоју романа као жанра, те стога и Пијановићево издвајање у *Усињу* препознатих тенденција ка роману иде у прилог овом запажању. Оваква врста синтетизације жанровских особености сведочи о ситуацији поводом које роман заузима владајућу позицију међу осталим жанровима, јер се „у епоси владавине романа готово сви остали жанрови, у већој или мањој мери, романсирају” (ВАНТИН 1941: 438). Међутим, то у Пекића није теоријско-жанровска условност која се продукује пародирањем (уп. ВАНТИН 1941: 439–440), већ постаје из контекста надвладавања у разнородности, како би се успоставила директнија, ослобођена путања до вишка.

Стога, о овом делу можемо говорити и као о романсираној новели, јер се новелистичка форма и фокусна садржина (догађај лета/пада) опет управљају према проблему бивства у датом историјско-политичком тренутку. У контекстима оваквог процеса међусобног надвладавања новелистичке и романескне форме, које се на том путу међусобно прожимају и једна у другу преливају, може се отворити и садржинска проблематика поводом односа између битка и постојања, тј. овде конкретног, послератног егзистенцијалног тренутка. С обзиром на то да се сегмент постојања шири постајући кроз дело све универзалнијим (па и отварајући се ка миту о слободи и суштини постојања у неодређеној, одложеној будућности), а сегмент битка се сужава на темељни, конкретни поступак појединачног бића који му омогућава да буде (у историји, уметности, тексту), долази до продуковања својеврсне неравнотеже која осцилира кроз читаво дело. Тако, у новелистички формираним пасажима препознајемо управљање ка успостављању первертоване равнотеже у односу битка и битисања: као такви могу се издвојити тренуци комедијашких падова и њихових увежбавања, моменти у којима Икар напушта своју суштину како би опстао као биће које *може да буде*, да постоји у саобразности са представљеним историјско-политичким тренутком свепостојања. С друге стране, његов повратак у суштину, његов узлет, производи нову неравнотежу у тоталитарно конструисаној хармонији. Стога, све покушаје губелкијановских успења тумачимо као романескно инвестирање у литерарно обликовање побуне против сталности, тоталитарне истости, која се промовише у духу баланса – левитирања над ништавилем. Потвр-

<sup>9</sup> Романсирање се огледа у томе да у жанр који је изложен оваквом поступку продиру дијалогизација, иронија, контакт са незавршеном савременошћу (в. ВАНТИН 1941: 439), дакле, сви они елементи поводом којих је претходно препознато избијање романескног дешавања на рачун новелистичког поступка представљања и описивања конкретног догађаја.

ду поводом издвајања поступака у којима се ово дело препознаје као романсирана новела налазимо у Лукачевој тврдњи о форми романа која је једна нестална, али сигурна равнотежа између битка и постојања, те се представа бивања трансформише у слику стања (в. 1990: 58).

Ако одемо још даље, ка препознавању да је примарни садржај новеле догађај мита, онда би се дело жанровски могло одредити и као романсирани мит, при чему би овде поступак романсирања био садржан у контекстима његове реактуелизације, демистификације и трансфигурације. У томе се може препознати и поступак профанизације сакралног, како би оно изгубило или пак ослабило своју спутавајућу, ограничавајућу улогу. Питање које би се поводом овакве граничне ситуације и стилизације могло поставити јесте следеће: где у делу налазимо границу између митолошког и романескног, с обзиром на то да се романескни принципи обликовања садрже у миту о Икару, а истовремено томе налазимо митоманијско романсирање, јер романескним инвестирањем отворена онтолошка и гносеолошка питања нису затворена конкретним догађајем, она се премећу у простор изван овде-и-сада неуспелог лета ка негде-и-некада где могу остварити своје сакрално и обећавајуће дејство? Управо је у овом питању, односно, у недефинисаном одговору на њега<sup>10</sup>, садржан претходно помињани синестетички моменат у којем се профано као типично романескно и сакрално као одлика митског међусобно прожимају. Тако у овом делу ни не налазимо одвајање већ само међусобно прожимање и надвладавање. Оваква је формално-жанровска ситуација и садржински поткрепљена у контекстима предиспонираности приповедача, који је, посредством сопственог порекла архетипски предодређен да буде представник процеса превладавања. Наиме, његови су родитељи, такође клизачи, у својој уметничкој делатности препознати као *демонска хармонија Једног и Неједног*, чије је ослобађање од спутавајућег Једног, доношење оног непознатог и губелкијанског, било онемогућено ратом. Они су, стога, неиспуњење романсијерског ослобађања од мита, али и иницијална инвенција романескног (новог, непознатог, прекретничког) у мит. Идеја спутавајућег рата је, у овим доменима, повратак митског, дакле универзалног, цикличног на сцену постојања, јер је управо он ограничење новом, он производи циркуларност историје, те у вртлогу тоталитарно истог нестаје свака могућност за устремљење људског погледа ка изван. Зато, можда, није случајно што Пекић на почетку дела јунака-приповедача, односно, његов пораз, смешта у окриље приче о рату. Митоморфни темељ у конституисању идеје рата као таквог омогућио је успостављање и учвршћивање тоталитарне идеологије и идеје Једног, те диктирао неуспех Губелкијановог естетско-онтолошког, унутрашњег рата за Неједно. Међутим, ауторско конципирање метапозиције губелкијановског *раша у Раиу*, с друге стране, оформило је простор за успостављање романескног у ванстварносном, имагинацији, нади.

Ако закључимо да је сасвим-романескно смештено у уобразиљи посредством имагинације о ослобађању од мита, можемо отићи још даље у покушају да

10 „Где престаје зачарани свет мита и почиње царство поезије? Оштра граница између њих – између светог и профаног – постоји, али она није споља назначена и није непомична” (ЖИВКОВИЋ, ФЛАШАР 1986: 439). То је непостојање непомичности управо отварање литерарног пространства у којем Пекић до краја може задржати идеју надвладавања поводом које се никада јасно и отворено не успоставља моменат превладавања једног или другог, јер једно без другог ни не могу опстајати.

одредимо каква се то врста романа конституише када се романескно приближава граници између замишљаног и историјско-стварносног? Наиме, у тим ситуацијама роман покушава да овлада стварношћу, историјом, да је освоји сопственим језиком, али, с обзиром на то да жанр романа у *Усијењу и суновраћу Икара Гуделкијана* није у потпуности ту-присутан (као стабилан), аутор ће у дело инкорпорирати нови поджанр. Тај је поджанр овде препознат у лирским сегментима исповести, која јасно сведоче о страности између субјекта-бића и објекта-света. Наиме, читаво је дело конструисано у форми исповести, а она је суштински жанр романа јер се њоме, као субјективном реалношћу, осваја, односно ишчитава, историја битка (уп. ВАНТИН 1941: 81). Наиме, исповест је један од оних жанрова који

„у роман уносе своје језике, али ти језици су значајни пре свега као предметно-продуктивна гледишта која су лишена књижевне условности и која проширују књижевно-језички видокруг, помажу да се за књижевност освоје нови светови вербалне свести, већ опипани и делимично освојени у другим – ванкњижевним – сферама језичког живота” (ВАНТИН 1941: 84).

Стога, посредством исповести аутор чини лабилном границу између дискурзивног, записаног и предодређеног с једне, и вандискурзивног, имагинираног, с друге стране. Присуство лирског у исповести доказује своју формално-садржинску релевантност јер чини међу збиље и уобразиље нефункционалном, толико да и сами примећујемо да једино стварно у делу бива вербално освојено имагинанрно. Тако је синтеза исповедних и лирских садржинских сегмената постала подлогом за бујање, те уочавање, дешавајућег и настајућег романескног нуклеуса у митски конципираном догађају. Тестаментарно приповедање у ја-лицу сведочи о новој истини, те образује и контекст поводом којег спознајемо да истина-у-роману није истина догађаја већ се суштина и смисао крију у доживљају. Синтеза исповедне форме и садржинских лирских импликација, доказ је и динамични покретач дешавања романа у новели.

Дакле, могуће о *Усијењу* говорити и као о кратком роману и као о романсираној новели и романсираном миту, и као о лирском роману<sup>11</sup> на граници доживљаја и догађаја, имагинације и збиље, али је опет немогуће одлучити се само за појединачно одређење од препознатих могућности<sup>12</sup>.

### Закључак

Процес онтолошког ослобађања од историје и отварања имагинације у првом свом домену претпоставља преметање од записа оних који историју врше ка имагинирању историје о онима над којима се историја врши. Нимало случајно, та

11 С тим што је битно напоменути да се лирске особености романескних сегмената овога дела задржавају више на равни садржине његове. Но, овакви формални преливи сведоче о процесима манипулисања наративним формама, што Пекић свакако чини, док Фридман баш у тој манипулацији препознаје једну од типичних одлика лирског романа (в. 1968: 492). Тако, иако ово дело не можемо експлицитно назвати лирским романом, нити му, како смо видели, наденути никакву јединствену жанровску детерминанту, ипак можемо у њему ишчитавати присуство посебног литерарног сензибилитета – лирског.

12 „Пекићева дела остају *ишраћање за изубљеним жанром*” (ЈЕРКОВ 2009: 78).

аисторијска интервенција над историјом јесте у овом делу један Губелкијанов похват у процесу захватања и освајања збиље уобразиљом, који ће претходити његовом коначном паду: „Ја сам, наиме, убрзо одустао од историје као јединог извора мотива – она ме је спутавала својим ограниченим и историјским чињеницама – и дао машти потпуну слободу” (РЕКИЋ 2013: 77). Релевантност овакве путање ка савим-машти произилази из чињенице да је она иницијација у оно што Губелкијан најављује као сопствено искупљење. Промисљањем у контексту религијског, колективно прихваћеног дискурса, водимо се идејом да је пре искупљења морао постојати грех, па и кажњавање поводом огрешења, како би до искупљења дошло. Сви ти религијски конотирани модуси људске судбине присутни су и при литерарном обликовању Икара Губелкијана, али су сви они и трансформисани, јер у њима читамо супротности, или, боље речено, супротстављања: грех над канонским је жеља за слободом, казна је садржана у нежељеном прихватању пада као суштинског озваничења историјско-митске истине Једног, аплауза над суновраћењем, а искупљење се, пак, идентификује са осветом (над митским, историјим, језичким, окупационим и тоталитарним режимом), која своје прекинуто испуњење у језику-јави наставља у процесима ојезикотворења имагинираног. Међутим, значајно је овде истаћи да света није неостварена, већ само **прекинута**, што асоцијативно упућује на њену ненеостваривост, ипак могућност остваривости, онда када се над њоме не би вршила интервенција.

Наиме, у тренуцима ка врхућењу Икаровог лета, Губелкијан, ношен неким непознатим покретом, бива прекинут, што се оспољава и у језичком обликовању овог сегмента исповести: његово вербализовање збиље у моменту тик до догађаја успења, прекида догађај Једног. Бог се умеће се као прекретничка реченица у његовом уметничком току свести: „а онда сам, о Боже, на праху одлучног трзаја – колико сам га пута успешно понављао на пробама! – покрета који би ме, мене победоносца, вратио на лед, направио један други, необјашњиви, непознати покрет” (РЕКИЋ 2013: 93). Дакле, остварив, на пробама више пута извођен, догађај тријумфа, бива поништен пред колективом, прекинут, јер остваривост његовог историјског потенцијала бива бесмислена онда када нема ко да је види, када је онемогућена у остваривању свога дејства. Сила која производи људске границе (дискурс, језик, Бог) умешала је своје прсте у његовом покушају да уметнички произведе Вавилонску кулу. Ако се победоносно успење надаље имагинира, онда Пекић задржава право књижевности да га у-себи потврди, те је јасно да је место дешавања – уметност. Уметничко обликовање Икарове игре је, иако је иста осуђена на догађај пада, увертира за протезање пулсирајућег ритма игре коју ће наставити други, залог за ослобађање из круга, који је, док у кругу, док у језику постојимо, неостварив. Тако, имагинирани лет добија свој колективни смисао у утицају који уметнички формирана тестаментарна исповест остварује над својим читаоцима. Икар, иако суновраћен, верификовањем континуиране потребе за остварењем побуњеничког покрета, буди наду у читаоцу да, без обзира на његову егзистенцију која је смештена у историји пада, револт обемавајуће делује. Боготакмац само у имагинацији која је ослобођена речи, као новом и једином побуњеничком простору јер у речи спасења нема<sup>13</sup>, може победити Све-

13 „Тог дакле спасења, које треба да буде спасење у самом тексту који ће самог себе затворити, тог спасења нема” (ЈЕРКОВ 2009: 86).

могућег и достићи Немогуће.

Аналитички приступ оваквим сегментима *Усијења* представљен је у закључку истраживања како би се у последњим одјецима догађаја пада још једном претпоставио импулс романескног<sup>14</sup> у делу, али у време након времена речи, времена пада продукованог још увек снажном везаношћу за трансценденталну домовину, која континуирано производи свест о ограничењима људског, о универзализујућој истини мита и историје. Ово дело, како овде примећујемо, није епопеја о свету без Бога, није, дакле, сасвим-роман, али је његов семантички потенцијал свакако устегао ка романескном, јер на крају објављује истину о ослобађању од идеје бога (која аналогно обухвата све средишње тачке свих централизација) као идеје једнодимензионалности, истости и тоталитарности, како би се дошло до сасвим-романа. Зато *Усијење* и *суноврати Икара Губелкијана* јесте оваплоћење уметности *ка роману*.

#### Цитирана лијература

- БАХТИН 1941: БАХТИН, Mihail, *O romanu*, Beograd: Nolit, 1941.
- BENJAMIN 1986: BENJAMIN, Walter, „Pripovjedač”, u: *Estetički ogledi*, Zagreb: Suvremena misao, 1986.
- БИТИ 1992: БИТИ, Vladimir, *Bahtin i drugi*, Zagreb: Naklada MD, 1992.
- ŽIVKOVIĆ, FLAŠAR 1986: ŽIVKOVIĆ, Dragiša, FLAŠAR, Miron, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit. [orig.] Живковић, Драгиша, Флашар, Мирон, *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1986.
- JERKOV 1979: JERKOV, Aleksandar, „Uspenja i sunovrati”, u: *Savremenik*, godina XXV, knjiga L, sveska 7, Beograd: Slovo ljubve, 1979.
- JERKOV 2009: JERKOV, Aleksandar, „Sve o Pekiću: šta je važnije od svega”, u: *Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova*, Beograd: Službeni glasnik. [orig.] Јерков, Александар, „Све о Пекићу: шта је важније од свега”, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, Београд: Службени гласник, 2009.
- KALER 1980: KALER, Jonatan, *Strukturalistička poetika*, Beograd: Srpska književna zadruga. [orig.] Калер, Џонатан, *Структуралистичка поетика*, Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- ЛУКАЧ 1990: ЛУКАЧ, Đerđ, *Teorija romana*, Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- PEKIĆ, ZORIĆ 1979: PEKIĆ, Borislav, ZORIĆ, Pavle: „Razgovor s Borislavom Pekićem”, u: *Savremenik*, godina XXV, knjiga L, sveska 7, Beograd: Slovo ljubve, 78–85, 1979.
- PEROVIĆ 2004: PEROVIĆ, Milenko, *Praktička filozofija*, Novi Sad: Grafomedia, 2004.
- PIJANOVIĆ 1991: PIJANOVIĆ, Petar, *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd: Prosveta. [orig.] Пијановић, Петар, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд: Просвета, 1991.
- FRIDMAN 1968: FRIDMAN, Ralf, „Priroda i oblici lirskog romana”, u: *Književna reč*, Beograd: Književna omladina Srbije, 491–501, 1968.

#### Извор

14 „Најважније објашњење о томе дугујемо Лукачу, који је у роману видео облик трансценденталне неумодљености” (BENJAMIN 1986: 178).

---

PEKIĆ 2013: PEKIĆ, Borislav, *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana*, Beograd: Laguna, 2013.

Jovana S. Anđelković

**THE PROCESS OF INTEGRATION OF NOVELISTIC EVENTS AND THE DISINTEGRATION OF THE NOVELESQUE OCCURRENCE IN *THE RISE AND FALL OF ICARUS GUBELKIAN***

*Summary*

The focal point of this research assumes discovering segments in Pekić's *The Rise and Fall of Icarus Gubelkian* which relate the potential process of transgression and hybridization of certain genre forms. Since the author has called this work a novelette in some interviews, the initial research movement is directed towards detecting and analyzing the way in which the novelesque peculiarities of a tematized occurrence have been disintegrated by the processes of integrating another, to be more precise – novelistic – genre. The relationship between the two genres will be observed through the prism of an intense and continuous correlation between reality and fiction, noting thus the process of erasing borders which differentiate them. By analytically approaching the way novelesque occurrence roots itself in a mythical theme, the research will further be directed toward determining genre foundations of novelistic passages in the work, whose presence is corroborated by literary critics who have noted that the novel can also be marked as belonging to the genre of short novel – or, in other words, as the liminal genre between novella and novel. This analytical domain will open our interpretation to the possibility of discovering different ways of novelizing a novella, a myth, a confession. The sum of our exploratory tendencies was initiated by Pekić's ideologically-social background of his work, as well as his response to it, based in the processes of multiplying, hybridization, and surpassing assigned matrices and borders, both in existential, as well as literary praxis of Pekić.

*Keywords:* Borislav Pekić, transgression of genres, myth, short story, novel