

Милош Д. Михаиловић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске академске студије

ВАТРА КОД ПЕКИЋА: АЛХЕМИЈСКИ ПРЕОБРАЖАЈИ СИМЕОНА ГАЗДЕ И ДУМЕТРИЈУСА КИР АНГЕЛОСА²

Апстракт: У прози Борислава Пекића мотив ватре заузима важно место и носи амбивалентно значење, за шта најбољи пример налазимо у Златном руну, у коме је она истовремено „pirkea, древни душман геноса Њаго“, али и средство преображаја Симеона Газде, који, умирући у запаљеном замку Велика Градишчина, постаје коњ и на тај начин иступа из историјског времена, вративши се аркадијском битисању Ариона, митског прапретка Њагоа/Његована. Сродан пример налазимо у причи „Мегалос Масторас и његово дело“ из књиге Нови Јерусалим, у којој је Думетријус Кир Ангелос окарактерисан као биће ватре; овај уметник такође доживљава своју смрт, али и преображај у пожару. Сличност двају смрти/преображаја завређује једну компаративну анализу, која ће покушати да одговори на питање на који начин Борислав Пекић ступа у однос са различитим културним кодовима везаним за ватру. Фокус ће бити стављен на ватру као ознаку метафикционалног; на ову улогу Пекић алудира у роману Градитељи, позивајући се на Борхесову причу „Кружне развалине“. Анализираћемо повезаност ватре и уметности преко грнчарства

¹ m.m.zeon@gmail.com

² Аутор је докторанд; стипендиста Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

Симеона Мосхополита и његове потраге за тајном црвеног и црног фирниса, што ћемо повезати са резбарском делатношћу кир Думетријуса. У случају оба уметника, стварање „аристургема” (ремек-дела) захтева да се плати висока цена; успешност у том послу, међутим, омогућава напуштање историјског времена романа, али и оквира текста, у чему налазимо метапоетичке исказе.

Кључне речи: *ватра, Пекић, Златно руно, Нови Јерусалим, Борхес, метафикционалност.*

1. Увод

Борислав Пекић већ на самом почетку приповетке „Мегалос Мас-торас и његово дело” из књиге *Нови Јерусалим* ово остварење повезује са *Златним руном*, говорећи како је у питању „случајна (...) узгредна ископина истраживања чињених пре и током писања ‘Златног Руна’” (1988: 12). Овај исказ, који на први поглед представља пројављивање биографског елемента у ткиву приче како би се створио утисак документарности, треба размотрити у контексту чињенице да се у *Златном руну* јавља лик који носи ауторово име и презиме – *кузен Борислав* „који је у Турјаку такорекућ нужно зло, јер му је ујак, тек у скромном проценту Његован, Генерални директор ЈУБ-а” (Пекић 1978: 36). Постојање кузена Борислава знак је метафикционалности *Златног руна*: Пекићева „метапроза (...) самосвесно и систематски указује на свој статус људске творевине како би покренула питања о односу између фикције и стварности” (Во 1996: 77). У опусу овог аутора прве примере уласка „приповедача у текст”, што је „једна од битних карактеристика онога што називамо [натпрозом]” (Во 1996: 83), налазимо у романима *Успење и суноврат Икара Губелкијана*, *Одбрана и последњи дани* и *Како упокојити вампира*, у којима се приређивач пронађених рукописа именује као Борислав Пекић. У *Ходочашћу Арсенија Његована* Пекић - приређивач по први пут постаје Пекић - књижевни лик. Овај лик је исти онај који је у *Златном руну* окарактерисан као „ваш хроничар” (Пекић 1978: 36) и аутор породичне хронике, што отвара могућност да је прича „старог калуђера, еремите који је изгубио очи трагајући за још непрепознатим

гресима свог народа, што су најпре Латине а потом Турке довели на грчки Хелеспонт” (Пекић 1988: 12) заправо записана у оквиру кузеновог писања хронике Његован-Турјашких, те да је као таква својеврсна прича унутар приче у Пекићевом ромејском прстену. Ако прихватимо „Мегалоса Мастораса” као интегрални део шире приче о породици Његован, долазимо до тога да подударности између краја Кир Думетријуса Ангелоса и Симеона газде нису само плод Пекића-писца, већ и да оне могу представљати део креативног процеса хроничара кузена Борислава. Да бисмо боље разумели импликације овог сазнања, потребно је да размотримо на који се начин животи ових књижевних ликова завршавају, односно шта смрт за њих представља.

„Мегалос Масторас и његово дело” доноси портрет уметника који је на почетку приче најављен као *биће ватре*, један од људи чији је живот обележен припадношћу овом елементу: „Ватра је њихов Елемент. Њихова природа и судбина. Думетриус Кир Ангелос, калитехнис, уметнички резбар (...) беше такав човек” (Пекић 1988: [9]). У уметничком обликовању судбине Кир Думетријусовог lika, Пекић успоставља паралелу са ликом Симеона Газде из романа-фантазмагорије *Златно руно*. Судбине двају ликова – од којих сваки има свој однос са елементом ватре – најснажније се доводе у везу преко сличних описа њиховог умирања. Тако, Газда свој крај дочекује у „дивовској наслоњачи, нешто постранце од камина, између пламена који га допола сенчи јарким црвенилом, и девичанског призора Караванки [планинског венца у Словенији]” (Пекић 1978: 66), док резбар умире на столици од додонског храста (спонимном „његовом делу”), ухваћен између два онтолошка непријатеља, пламена и куге. Умирање обојице упоређује се са смрћу на коцу: Симеон је „непомичан као мртавац на турском колцу” (Пекић

³ Колац/сколопс један је од централних мотива *Златног руна*: „Аргонаути пробијају капије долањског двора **јарболом галије**, бечки побуњеници врата Лупусове куће **стубом за заставу**, турјашки штрајкачи капију Градшчине, 1941. године – **бадњаком**. Али све то су тек разне форме коца, **сколопса**, који у симеонској историји игра тако значајну улогу не зато што одговара околностима отоманског времена и простора, већ што је колац Ноемисова казна на Аргу, што је колац архетипски у оба вида” (Пекић 2020: 563, подвукао Б. П.) Стога није ни чудо да је колац онтолошки обележио Симеоне: „сви Симеони, као гноризму, као нарочит знак распознавања, носили на тртици јасан белег колца” (Пекић 1980: 394).

1978: 66), док Думетријус умирући испушта звуке „несносније од било чега што се чуло са сколопса, ромејског посољеног колца на који су набијани злочинци” (Pečić 1988: 60). Лице једног је „маслинасто (...) смеђа опанчарска кожа, древни египатски папирус” (Pečić 1978: 67), док је лице другог „имало тамносмеђу боју столице на којој је, изгледа, сасвим удобно седео” (Pečić 1988: 61), а гној који му је исцурео из рана изгледао је „као златан премаз и подсећао на жућкасти елајон, уље за препарацију дрвета, његов тајни алхемичарски рецепт” (Pečić 1988: 61). У опису њихове коже јасно је видљиво и њихово порекло: Газдина кожа, која истовремено подсећа на опанке, али и папирус, у себи спаја порекло од грчког занатлије (Симеона Мосхополита), али и древне мистерије, оличене египатском подлогом за писање, док је Думетријус претворен у продужетак своје столице, лакиране златним премазом. Ово поређење завршава се увођењем елемената мистичке екстазе; они су у Газдиној судбини оличени у његовом преображају у коња Ариона који је „вриштао (...) прскајући семе и њиме као ужареним утљевљем око себе снег топио (Pečić 1986: 526). Исто тако, резбарев „положај у коме је седео ништа о мукама говорио није. Пре о уживању” (Pečić 1988: 61). Међутим, поред ових паралела, уочавамо и значајну разлику, која бива додатно потцртана сличностима.

На првим страницама *Златног руна* Газда се налази у стању између живота и смрти, из кога Породични Дух покушава да га пробуди разним средствима. Обраћа му се на српском, грчком и цинцарском; међутим, ова обраћања га не буде, те је Дух принуђен да се окрене последњем средству – проклињању. Ниједна од клетви не доноси плода, сем оне последње и најгоре: „Да га ватра прождере! ФОКЛУ СТЕ АРДО! ФОКЛУ СТЕ АРДО!” (Pečić 1978: 65). Тиме већ на самом почетку Пекић успоставља мотив тзв. душманске ватре (*пиркеа*), вековног непријатеља геноса Његован. То значи да Симеон Газда у тренутку Духовог обраћања заправо *није* биће ватре, већ Кир Думетријусов одраз у огледалу, који задржава особине узора истовремено успостављајући инверзију која узрокује да те особине буду другачије кодиране. Овај однос могао би се повезати са темом одраза у *Златном руни*, најочигледнијом у пресликавању Симеона и Ноемиса (у огледалу написано Симеон), које своју

реализацију налази на нивоу композиције. Речима Петра Пијановића, „време свој имплицитан иконички знак налази у композиционом обликовању његованске саге, а њен изокренути време-простор циклично је централизован” (1991: 321).

2. Упоредно читање

2.1. Преображај Кир Думетријуса Ангелоса или *мистирион* у радионици

Последње године Кир Думетријуса пролазе у једном једином задатку: прављењу столице за необичног наручиоца који жели „најбољу столицу на свету” (Pekić 1988: 26). Резбар је у потпуности посвећен свом уметничком делу, које ваја од додонске храстовине, од које је саздан и митски Арго. Међутим, Кир Думетријус не очекује да ће столица „поновити чудо које је принудило крму лађе Арго, од исте грађе истесану, да прозбори крављим гласом Хере” (Pekić 1988: 26). Увођење мотива Аргонаута и њихове потраге следећа је повезница – после напомене о пореклу приче – са *Златним руном*. Наиме, кентаур Ноемис, кога смо већ споменули, у Пекићевој верзији мита један је од Аргоунаута, а његово схватање потраге за Златним руном као обичне потраге за златом изводи лозу Њаго/Његован из митског у историјско време. Он је „архетип, родоначелник и жрец (проповедник) једномисли, коју ће као семе зла, искорачивши из мита у историју, подарити нашој цивилизацији” (Pijanović 1991: 297). Ноемис је тиме супротстављен дубљем смислу аргонаутске потраге, која се поставља као супротност материјалистичке цивилизације и њеног доживљаја вредности. Имајући то у виду, лађу Арго можемо узети за симбол митског, а избор додонске храстовине за материјал од кога ће столица бити направљена за покушај повратка у митско време. Тензија између митског и историјског манифестује се као сукоб уметничког и занатлијског: Кир Думетријусов циљ није да испуни задатак који је добио, већ да створи оно што би се с правом могло назвати „Аристургема. Ремек-дело” (Pekić 1988: 31).

Кир Думетријусов покушај да створи аристургеу по много чему може се довести у везу са сличним покушајем Симеона Мосхополита, претка Симеона Газде. Мосхополитова жеља да открије „тајну грчког (...) фирниса” (Pekić 1978: [433]) обележена је симболизмом црне и црвене боје, које се у причи „Мегалос Масторас и његово дело” јављају као ознаке куте и ватре, а фигурирају и у опису Симеона Газде кроз описе огњишта и Караванки. Тајна грчког фирниса, односно керамике на којој су нацртане фигуре другачије боје у односу на подлогу, јесте „у ватри, а не у глини или премазу” (Pekić 1978: 488); управо је ватра та која довршава уметничко дело. Међутим, Мосхополитови покушаји да направи крчаг на коме би се на црној подлози налазиле црвене фигуре (или обрнуто) остају неуспешни, а тајна фирниса изгубљена је у грнчаревој насилној смрти: „Низ потиљак му је, на шиљак сколопса, капала крв, као тајанствени грчки фирнис, гравирајући његовим мрким ромејским телом црвене геометријске фигуре” (Pekić 1978: 490). Ова гротескна слика само потцртава неуспех потраге⁴. А у чему заправо лежи значење Мосхополитове потраге? Да бисмо то разумели, морамо истаћи како он прави један посебан крчаг, на коме су приказани Аргонаути. Како је уметник био слободан у „избору ношње и лица” (Pekić 1978: 372), Аргонаутима је дао ликове чланова своје породице. Самим тим, питање да ли ће у својој пећи, „ватреном Молоху”, на крају успети да испече крчаг, постаје питање остварења истог оног подухвата у који се упустио Кир Думетријус: васкрсавање Златног доба. Међутим, он од стране Породичног Духа бива осуђен на неуспех, када га „на средини дворишта, зауставља мисао, јасна као да је, сред пламтећег неба, гаравим божјим прстом исписана: МЕНЕ. ТЕКЕЛ. УФАРСИН” (Pekić 1978: 477). Ова је слика, као што уочавамо, у колориту древних грчких крчага. Небо (подлога) је црвено, а фигуре (односно - слова) су црне. Тиме се наглашава узвишено порекло грчког фирниса, а Мосхополитова потрага окончава се у свеопштој ватри која гута Москопоље.

⁴ Додатну потврду о Мосхополитовој неуспешности налазимо у подударности његове смрти са оном Симеона Хације: „Увијајући се на диреку од слатког бола, стигао је још да помисли: *Устео сам! Слава Богу!* А затим предао душу своју Господу. Низ потиљак му је, на шиљак калдрмарског сколопса, капала крв, као тајанствени грчки *фирнис*, гравирајући његовим мрким ромејским телом црвене геометријске фигуре...” (Pekić 1981: 311).