Наташа Дракулић Козић (Кикинда)

Хладнокрвност уметника у *ūпри са смрћу*

У раду се компаративно тумаче Андрићева приповетка Аска и вук и Пекићева новела Успење и суноврат Икара Губелкијана. Предмет истраживања јесте мотив хладноће који у поменутим делима обликује категорију простора, а такође има значајну улогу у карактеризацији ликова. Балет и уметничко клизање посматрају се као видови обликовања стварности телом. Циљ рада је да одреди артистичку позицију играча који се налази у троуглу између људског, божанског и ђаволјег домена моћи. При томе се имају на уму аутопоетички текстови Разговор са Гојом и О причи и причању у којима је наш нобеловац проблематизовао порекло уметности.

Уводне напомене

Пишчеви аутопоетички назори дају се ишчитати не само из текстова есејистичког типа, већ и његових уметничких творевина. Када је реч о стваралаштву Иве Андрића, посебно се истиче приповетка Аска и вук обилата пасажима који се тичу позиције уметника, те их је могуће тумачити у контексту есеја Разговор са Гојом и О причи и причању. У оквиру опуса Борислава Пекића издваја се новела Успење и суноврат Икара Губелкијана, јер се у њој такође разматра статус ствараоца. Приликом анализе, руководили смо се интервјуима што су остали иза овог аутора, а у којима је говорио о сопственом виђењу писања.

Компаративан приступ поменутим прозним делима оправдава се паралелом између главних јунака – Аске и Икара Губелкијана – сценских уметника што стварају сопственим телом. Мотив хладноће овде се односи на унутрашњи осећај балерине и клизача (језу, односно хладнокрвност), те окружење у чијим оквирима они изводе кореографију (шуму, то јест лед). Смисао плеса подразумева борбу с реалном претњом (звери, политичким режимом). Стога је неопходно посветити пажњу односу између плесача и кореографије, као и њиховој повезаности с публиком коју настоје да поразе или освесте игром.

Мотив хладноће у Андрићевој приповеци Аска и вук – аутопоетички контекст

Читајући приповетку Аска и вук у контексту Андрићеве аутопоетике, а имајући на уму есеје Разговор са Гојом и О причи и причању, главну јунакињу посматрамо као повлашћеног уметника јер *игра је најплеменитија од свих вештина, једина код које се служимо искључиво својим рођеним телом* (Андрић 2012: 441). Приликом доласка на свет овчица добија две социјалне ознаке:

> *Било је женско. И било је сироче, јер је Аја управо тих дана изгубила мужа кога је много волела* (Андрић 2012: 441),

те се она налазила у нимало лаком положају на шта упућује и тешко превладив амбијент Стрмих Ливада пун узбрдица и низбрдица, а за појединца успона и падова. Ипак, простор радње је измештен, баснолик, бајковит, узвишен крајолик отвореног типа што омогућава слободно кретање.

Без обзира на позадину у којој је, Аска проналази сопствени пут, истиче се индивидуалношћу, склоношћу ка естетици, истрајношћу и снагом воље.

> *Аска је стала пред мајку и изјавила да хоће да учи балетску школу. Мајка се најпре одлучно одупрла. Наводила је многе разлоге, све један убедљивији од другог. Доказивала је да нико у њиховој породици није био друго до мирна овца домаћица. Уметност је, говорила је мајка, несигуран позив који нит храни нит брани оног ко му се ода. Пут уметности је уопште неизвестан, варљив и тежак, а игра је понајтежа и најварљивија од свих уметности, чак озлоглашена и опасна ствар* (Андрић 2012: 441).

У наведеном пасажу истакнуто је неколико димензија плесачког позива: он економски није исплатив, непредвидљив је, а за женску особу посебно друштвено неприхватљив. Ипак, Аска је одмалена самостална, радознала, аутентична, неко ко је предодређен да изађе из наметнутих оквира, јер је утабане стазе не занимају. Артистичко опредељење оправдава се естетичким назорима, оличеним у питању *шта, на крају крајева, може бити ружно у уметности* (Андрић 2012: 441). Тиме се балет као несигурно занимање оправдава чињеницом да никоме не може наудити јер му је сврха племенита.

Изврсност креације овчица доказује у тренутку када и сама постаје стваралац. Временско-просторни оквир указује на амбивалентност њеног положаја, те могућу кризну ситуацију. Она се налазила на прелазу из прве у другу годину балетске школе, када је био *почетак јесени са још јаким сунцем, које непримetно почиње да бледи, и топлим кратким кишама од којих се ствара радосна дуга* (Андрић 2012: 441), дакле, у периоду између два годишња доба, кад соларна енергија улази у фазу опадања, па је привлаче

непознати предели, што је приближава до ивице шуме коју убрзо прекорачује и залази у дубину одакле вреба опасност. Међутим, *зачаран предео у ком простор и даљина нису имали мере и у ком је време губило своје значење* (Андрић 2012: 441) учинио је да Аска заборави на реалност сопственог окружења.

Оно што овчицу доводи до искуства између живота и смрти јесу њена: радозналост, наивност, непослушност, занесеност, у маниру истраживачког духа дечје игре и слободе коју она нуди, а одакле произлази покушај превладавања дивљег и опасног простора. Но оно што јој се чини као *дивни предео* […] *дигао се одједном као танка и варљива завеса* (Андрић 2012: 442).

У њему се крије вук који је оличење зла, представник рушилачке снаге што се прикрива и изненађује свој плен.

> *Искусан, стар и дрзак, он се био привукао све до тих крајева у које иначе вукови у то доба не силазе. Његово олињало крзно, зеленкасто и смеђе, омогућило му је да се изједначи са јесењим буквама и травом која почиње да вене* (Андрић 2012: 442).

Тренутак када се овчица суочава с неминовношћу смрти која је *невидљива, а једна и свагдашња, грозна и невероватна у својој грозоти* (Андрић 2012: 442) за њу је својеврстан испит. Најпре долази до физичких промена изазваних страхом: *крв се у Аски следила и ножице су под њом одрвенеле* (Андрић 202: 442). То су моменти када се претрне и пасивизира. Ипак, балерина ће успети да смогне снаге како би се одбранила ненасилно, сопственом игром. Уметност се при томе показује као једини ефикасан и етички оправдан вид борбе са свиме што је у животу зло, а ипак увек присутно.

У оквирима Андрићеве поетике хладноћа је поистовећена с осећајем страха, јер подразумева његову телесну манифестацију у виду крви што се леди. Код овчице језа јесте физиолошка реакција која потакне појединца да се преда, или одбрани. Уколико приповетку Аска и вук читамо у том кључу, можемо извести закључак да се уметност јавља као отпор, њоме се јединка на питом начин бори са светом одакле вребају бројне недаће. Мотивација за стварање јесте спољног карактера, при чему се балетом преосмишљава реалност, одлаже неминовност, а вук као претња по живот постаје очарани посматрач.

Поред тога, важно је одговорити на питање како јунакиња игра. У начину Аскиног плеса има нечег од теорије збијања по којој ствара Гоја из Андрићевог есеја. *И кад је једном почела, Аска их је низала један за другим, са ужасним осећањем да се не сме стати, јер ако између једног и другог покрета буде само секунд размака, смрт може ући кроз ту пукотину* (Андрић 2012: 442). Дакле, уметничко дело не сме имати недостатке, јер онај који за собом оставља празнине ризикује да се његова творевина распара, пошто може бити погрешно протумачена. Поред тога, истиче се захтев за аутентичношћу:

Морала је да понавља покрете, а бојала се да понављањем не изгубе од своје снаге и привлачности. И узалуд је настојала да се сети још нечега што би могла да изведе и чиме би затрпала понор који је чека на крају игре. [...] *Знање изневерило, школа не уме ништа више да јој каже, а ваља живети и, да би се живело – играти.*

И Аска је кренула у игру изнад школа и познатих правила, мимо свега што се учи и зна (Андрић 2012: 442).

Тренутак када главна јунакиња постаје уметница јесте моменат стварања нових покрета. Она тада улази у својеврсно међустање, као неко на кога се односи ознака *ни још овца, ни више јагње* (Андрић 2012: 442). Већ се раставила од живота, али и даље неуморно игра, надомак смрти коју успева да завара и одложи.

Аски је пошло за руком да чудом од игре опчини вука којег је изненадила, а потом и пробудила у њему радозналост и изазвала *дивљење, ствар потпуно непознату у вучјем роду* (Андрић 2012: 442) које га одводи у обезнањеност. Уметност јесте својеврстан вид суочавања са смрћу, праштање од живота, али и борба за преживљавање. Њу, дакле, карактеришу витализам и хуманизам.

Да се приповетка Аска и вук може читати као Андрићев аутопоетички текст, потврђује и мисао из текста О причи и причању, односно његовог излагања написаног поводом примања Нобелове награде за књижевност, где је етичка димензија уметности посебно наглашена: *Јер, приповедач и његово дело не служе ничему ако на један или на други начин не служе човеку и човечности* (Андрић 1978: 69).

Осим тога што помиње како прича (баш попут овчицине балетске тачке) има снагу да одложи смрт и продужи живот, писац овде истиче да наратија такође може бити путоказ читаоцу, уз то говори у име оних који имају шта да кажу али из одређеног разлога нису у стању да то учине, одгони страх у људима, поседује прометејску улогу, то јест просвећује, освешћује, те проговара о историји и смислу човечанства.

Наш нобеловац сматра да је основни задатак уметника да пронађе вековима једнаку *човекову судбину коју он мора уочити и што боље разумети, поистоветити се са њом, и својим дахом и својом крвљу је грејати, док не постане живо ткање приче коју он жели да саопшти читаоцима, и то што лепше, што једноставније, што убедљивије* (Андрић 1978: 68).

Људска егзистенција сагледава се на следећи начин:

Бити човек, рођен без свога знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак света око себе, све ударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага (Андрић 1978: 68).

Свет се овде посматра као непрегледна водена површина коју није могуће савладати ни премостити, али је у њој неопходно борити се за живот,

издржати све недаће, док нам уметност то унеколико олакшава онда када других путоказа нема. Она нам помаже да се помиримо с усудом али и да опстанемо.

Иако писац наглашава да плес као сценска уметност заводи публику, *заслепљује очи гледалаца* (Андрић 2012: 443), одлагање смрти стваралаштвом наликује на Шехерезадине приче из Хиљаду и једне ноћи којима она, дан за даном, продужава сопствени живот. Андрић и сам помиње ово дело у контексту књижевне поетике, како појединачне, сопствене, тако и оне универзалне: *А та прича као да жели, попут легендарне Шехерезаде, да завара крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања* (Андрић 1978: 67).

Док се кроз плес и приповедање у насловима Аска и вук и О причи и причању уметност недвосмислено посматра као виталистичка, позитивна културна појава, уколико је етички и естетички утемељена, у Разговору са Гојом позиција ствараоца се проблематизује, јер Андрић ту поставља питање порекла уметности, при чему коментарише како светлу тако и тамну страна ремек-дела, његово лице и наличје. Приповетка и есеј[1] међусобно се надопуњују када је реч о начину артистичког израза, отварајући питање поступка збијања, пошто је овчица сматрала *да не сме стати, јер ако између једног и другог покрета буде само секунд размака, смрт може ући кроз ту пукотину* (Андрић 2012: 442), а Гоја слика по рецепту своје *покојне тетке Анунцијате из Фуенте де Тодоса* (Андрић 1978: 23).

Промишљајући о стваралаштву за које сматра да произлази из логоса, писац конституише став да оно што настаје почива *на рационалној основи и све служи јасно одређеној, практичној сврси* (Андрић 1978: 11), баш као код Творца у Постању где се креација света номинацијом превасходно самерава етичком димензијом, односно, захтевом да оно што се рађа буде ваљано: „Тада погледа Бог све што је створио, и гле, све добро беше“ (Библија 1994: 1).

Осврнимо се за тренутак на оквир радње Разговора са Гојом. Она је смештена у међупростор, сусрет се одвија у кафани у предграђу страног града у *кварговима који настају, где још ништа није утврђено ни стално, где ништа не заустављља и не буни мисао* (Андрић 1978: 12). Такав амбијент

[1] Разговор са Гојом овде условно одређујемо као есеј, свесни чињенице да је реч о међужанровској форми, и те како блиској приповеци. Жанета Ђукић Перишић га ставља у корице Андрићевих Сабраних приповедака (в. Андрић 2012: 186–192), док га у монографији Писац и прича: стваралачка биографија Иве Андрића дефинише као „у основи естетичко-поетички спис [...] формулисан [...] као медитативно-поетска прича“ (Ђукић Перишић 2012: 318). Ипак, у опусу нашег нобеловца „генолошка чистота и није нужна пратиља савршенства, као што ни строгост плана ни јасноћа предумишљаја није неопходан услов великом делу“ (Гордић 2011: 32).

својствен је *свим градовима света* (Андрић 1978: 12), те је, с једне стране, гранична тачка сусрета различитих светова, а, с друге, универзализовано, митско место, чиме се наговештава да је разговор двају уметника могао бити сновиђење, визија с оне стране стварности, тамо где се универзуми преламају. Доба дана је послеподне, док је приповедач на путу, у покрету, пред њиме промичу градски крајолици, да би, како наратија одмиче крају, полако падао мрак, при чему сликар нестаје у тишини, док се прича о њему исписује у сумрак.

Да дијалог има архетипску вредност, не упућује само амбијент у којем се он одвија. Наиме, то потврђује и Петар Џаџић који поводом овог Андрићевог дела пише: „[...] у једном разговору између себе и себе, у коме другу страну привидно заступа велики сликар, [...] откривамо да је неколико основних легенди човечанства показатељ универзалне судбине, преваљеног пута, а и одредба личног положаја“ (Џаџић 1996: 186).

Сам приповедач дефинише овај прозни запис који је тешко поставити у круте оквире једног жанра на следећи начин: *И ми смо наставили разговор, који је у ствари био Гојин монолог о себи, о уметности, о општим стварима људске судбине* (Андрић 1978: 13).

Поетички гледано, пишчев аутопоетички текст даје одговоре на низ питања. Једно од важнијих односи се на идентитет уметника. Ко је онај што ствара? Рука којом Гоја слика посматра се *као нешто одвојено и живо за себе* (Андрић 1978: 13), јер из њених покрета настају нови светови. Поводом одређења ствараоца Андрић кроз лик великог шпанског сликара истиче варљивост његове личности:

> *– Видите, уметник то је „сумњиво лице“, маскиран човек у сумраку, путник са лажним пасошем.* [...] *И кад би скинуо маску, у жељи да се искрено насмеје и право погледа, било би још и тада људи који би га молили да буде потпуно искрен и поверљив, и да збаци и ту последњу маску која толико личи на људско лице. Уметникова судбина је да у животу пада из једне неискрености у другу и да везује противречност за противречност* (Андрић 1978: 14).

Онај који ствара након Бога овде је представљен платонистички, као фалсификатор, неко ко обмањује, изопачује реалност, хвата тренутак и овековечује пролазност.

> *По проклетој муци и неупоредивој дражи овога посла, ми осећамо јасно да од некога нешто отимамо, узимајући од једног тамног света за другу неки који нам је непознат, преносећи из ничега у нешто што не знамо шта је. Зато је уметник „изван закона“, одметник у вишем смислу речи, осуђен да нечовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, ремећећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свога бића* (Андрић 1978: 15).

Оно што дели уметника од обичног човека јесте његова творачка снага. Међутим, ту се одређење овог специфичног позива не завршава. Писац,

даље, дефинише креатора у односу на Бога као врховног творца, при чему он у тој паралели представља Антихриста:

> *Ми сваки тај покрет и сваки поглед појачавамо једва приметно за једну линију или једну нијансу у боји.* [...] *По том вишку који носи свако уметничко дело као неки траг тајанствене сарадње између природе и уметника, види се демонско порекло уметности* (Андрић 1978: 16).

Кроз лик Гоје, а он, даље, кроз теорију свог пријатеља Паола, приповедач проговара о стварности за коју платонистички сматра да је само једна и да је недокучива људским чулима, јер ју је могуће поимати једино у деловима, без свести о целини.

Још једно питање које се у овом есеју отвара тиче се односа између уметника и публике, односно начина на који обичан човек доживљава сликара. Људи су Гојино умеће објашњавали учитавајући уплив сотоне у његовом сликарству, јер им је есенција овог позива била недокучива. Стваралац је, дакле, несазнатљив посматрачу.

> *Говорило се, знам, да сликам ноћу уз помоћ Нечастивог и да имам пороке којима се не зна тачно име ни суштина, али који су сатанског порекла. Међутим, у то време није у целој Шпанији било скромнијег, плашљивијег и нормалнијег, да, нормалнијег, човека од мене.*
>
> *Није то занимљиво да ли су људи мислили овако или онако о мени или говорили ово или оно, него је то важно као пример неразумевања уметности* (Андрић 1978: 20).

Суштина портретисања јесте у хватању и збијању што више покрета у један једини због чега његови ликови јесу *мрки*, *често страшни и језиви* (Андрић 1978: 20), те се из њих дају назрети сав људски усуд и жртва, при чему свако уметничко дело одише опоменом memento mori. Док је Аскин балет настао из страха од смрти која се уметношћу одлаже, Гојине слике управо подсећају човека да је пролазан.

Сликар од стварности користи само оно што му је потребно да створи дело, док обичан човек, чији је само одсјај употребљен приликом портретисања, за себе тврди: *остајем довека само слика, и то не слика самога себе, него слика једног твог погледа* (Андрић 1978: 21). Тиме се посебно истиче да ремек-дело ипак не може продужити краткотрајан људски век, већ да остаје једино као сведочанство о делићу нечијег бивствовања.

Даље се у есеју коментарише однос између уметника и његовог стваралаштва. Гоја сматра да се стваралац треба уздржати од коментарисања онога што је креирао, јер, једном насликано, дело више не припада творцу, већ задобија сопствени живот.

Осврнимо се још на начин стварања који је једнак и за Аску и за Гоју, те га можемо узети за Андрићево поетичко начело, посебно уколико узмемо у обзир чињеницу да је наш нобеловац одбацивао огромне делове написаног

текста све док, најзад, не би остало једино оно без чега се не може – суштина приче.

> *А сећам се да сам још тада говорио ово: за мене има само један начин сликања. То је начин моје покојне тетке Анунцијате из Фуента де Тодоса. Као дете гледао сам како та моја тетка учи своју кћер, мало старију од мене, да тка.*
>
> [...]
>
> *– Збијај, збијај то боље! Што га жалиш? Збијај то јаче!*
>
> *Мала се повијала под тим речима и ударала свом снагом, али тетки није ткање никад доста често ни збијено. По цео дан седи над девојчицом, и у њен бели раздељак у црној коси виче оштро:*
>
> *– Збијај! Гушће! Не ткаш сито!*
>
> *Целог живота ја сам сликао под девизом те припросте и оштре жене* (Андрић 1978: 23).

Оно што се једино дâ задржати у тако згуснутој творевини, било да је реч о балету, ткању, сликарству или писању, јесте суштина која је универзална, јер све појединачно и лично јесте ништавно, док се трајност огледа у колективном, ономе што се назире као мисао која се издваја у пролазном свету људских причина. То је основно начело Андрићеве поетике.

Аска и вук и Разговор са Гојом се међусобно надовезују у контексту згуснуте творевине која се ствара по принципу покрет за покретом. Док овчица не прави паузе у игри, да се кроз процеп између два окрета не би увукла смрт, Гоја по зидовима слика како би одагнао страх од неминовног, па ипак оставља бели троугао у који се могу утиснути четири знака од већег ка мањем: Mors.

Аску балет води у избављење. Искуство ју је физички исцрпело и променило, али она се опоравља да би *по својој замисли поставила чувени балет, који су критичари и публика називали игра са смрћу, а који је Аска увек називала игра за живот* (Андрић 2012: 444). Ова виталистичка мисао о уметности виђене као једини легитиман начин борбе са свиме што је зло на свету потврђена је и у есеју О причи и причању, где је изложен став да стварање мора бити етички оправдано. У Разговору са Гојом наговештено је друго лице креације, а то је да сваки уметник у борби са смрћу губи битку, пошто она човека, колико год је одлагао, на самом крају увек стигне. И ту је Андрићево промишљање о стваралаштву најближе Пекићевом у чијем Успењу и суноврату Икара Губелкијана кореографија, задобија пародичне оквире, пошто је свет након Другог светског рата изопачен и изокренут.

Андрићева надасве хуманистичка мисао да *уметност и воља за отпором побеђују свако зло, па и саму смрт* (Андрић 2012: 444) код Пекића се потпуно преосмишљава, јер је противник којег Икар Губелкијан жели да прескочи, односно превазиђе покретима на леду задобио космичке размере.

Мотив леда у Пекићевој новели Успење и суноврат Икара Губелкијана – позиција уметника

За разлику од Андрићеве приповетке Аска и вук, чија позадина подразумева свет животиња и дешавања која нису историјски конкретизована, већ универзална, могла су се збити јуче, данас или сутра (при чему ваља нагласити да се наш нобеловац и у есеју О причи и причању ограђује од ратног контекста), Пекићева новела поставља уметника у амбијент Другог светског рата и то у сам центар дешавања, *октобра месеца, 1945. године, у јеку Обнове и Изградње* (Пекић 2001: 11).

Док Аска и Гоја уметност схватају озбиљно, узвишено (као, уосталом, и сам Андрић), Икар Губелкијан у покушају да досегне врхунац у уметничком изражавању пада на лед дајући своме наступу пародичне, чак гротескне обрисе.

> *Пошто сам се одбацио за последњи скок, и пролебдео ваздухом, једва свестан шта се са мојим апатичним, растројеним телом збива, поново сам био спаљен сунцем, ошинут преко голе свести пламеном камџијом, изгубио сам равнотежу и – више ме није стид да о томе говорим – пао на земљу, тресну о лед, о белу плочу, где ме је предусретљиво чекао срцолики отисак првог пада.*
>
> *Дивљи уздах олакшања прошао је гледалиштем, а потом је грунуо громак, незајажљив смех, измешан са пљеском и узвицима одобравања.*
>
> *А шта сам ја учинио*?
>
> [...]
>
> *Ја сам – и ту, у том бесрамном устајању, у начину мог усправљања, почиње стварни пад Икара Губелкијана – ја сам скочио на ноге са љупком, гумастом, кађиперном лакоћом и свежином копиланског акробате, која јемчи да се није десило ништа што програмом, копиланским програмом, није било предвиђено*! (Пекић 2001: 38–39).

Писац овде промишља о посебној димензији уметника, па и човека уопште, проблематизује његову таштину, гордост, понос, те доследност у покушавању да се прекораче људске границе, што се, без изузетка, увек једнако окончава незгодним падом, при чему сила гравитације по правилу узима жртву. Тиме се стваралаштво пародира као узалудна утакмица с божанством које, како стоји у Светом писму, никад није могуће превазићи: „Пази на Божје дело. Ко ће исправити оно што је он савио?“ (Библија 1996: 445). Одговор на реторско питање из Књиге проповедникове која је уз грчке митове о Дедалу и Икару, односно Прометеју подтекст Пекићеве новеле одзвања из сваког потеза кађиперног клизача: нико. Мотив таштине уткан већ у мото овог прозног дела симболише „узалудност човекових покушаја да, на рушевинама митова наше цивилизације, нађе одговор и спасе се“ (Мустеданагић 2002: 221).

У Успењу и суноврату Икара Губелкијана приповедач је истовремено и главни јунак, он причу о сопственом усуду диктира часној сестри у физичком затвору, окован гипсом и осуђен на мировање са ставом да је његов позив изопачен, јер му кореографија има намену *да* [*га*] *понизи пред Свемоћућим*, *са којим* [...] *се одважио на утакмицу у Немоћућем* (Пекић 2001: 14).

Питања која себи Губелкијан поставља упућена су сваком бићу с натчовечанским тежњама:

> *Може ли одобравање крвавом а потребном чину да оправда и крвника који је изабран да га изврши? Можда и може, али таква дозвола, пошто испрати сам чин, не може, зацело, оправдати и крвника који се сам понудио. Може ли груба, у невреме изречена шала, пошто нас је засмејала, спасити шаљивџију од опште осуде*? (Пекић 2001: 14).

Посматрајући себе као онога који жели да победи врховног творца уметник пише: *смело признајем да сам ту*, *и иначе*, *при здравој памети*, *безнадежну утакмицу изгубио* (Пекић 2001: 14). Савршенство измиче, њега људско тело не може досегнути, јер је трошно, пропадљиво, баш као што су човекове мисли устремљене ка идеалу пролазне. Што смо ближе сунцу, то смо склонији да нас његова светлост заслепи, а топлота опече, ако нас већ не спржи.

Таштина уметника поистовећује се с хладноћом: *Као да смо били ледене утваре изложене сунцу*, *као да смо стварно били – а можда и јесмо – само нежни зимски снови*, *ледени дахови неке ноћи која се спрема да изумре у топлој зори* (Пекић 2001: 17).

Примарна намера Икарове кореографије јесте да испровоцира окупациону власт, подстакне народ на побуну, она је конкретна и смештена у садашњи тренутак под велом митске приче о летачу који је *за своју беспримерну дрскост био кажњен суновраћивањем у океан* (Пекић 2001: 22). Међутим, клизач не жели да само својим телом исприча древну причу већ има наум да је преосмисли:

> *Мој Икарус*, *међутим*, *не би потонуо* [...] *мој би Икарус*, *иако лишен крила и већ прежаљен*, *нашао снаге да се поново вине у ваздух и да се у неограниченој слободи*, *у слободи коју сам за своје сугрђане захтевао*, *одржава само уз помоћ своје несаломљиве воље. Хтео сам да у Икарусовој вољи моји гледаоци виде позив на испољавање своје*, *да у његовој привременој катастрофи виде пролазност своје судбине*, *и да се надахну Икарусовим духом побуне* (Пекић 2001: 22).

Поред спољне мотивације да испровоцира и узбуни гледаоце, те ода почаст мртвим родитељима, клизач има и унутрашњи мотив својствен сваком младом и ентузијастичном, надасве талентованом уметнику да досегне *до граница што су их физички закони као затворски бедем опасали око наших неутољивих амбиција*, *надајући се*, *међутим*, *да ћу неким чудом успети чак*

и њих да прекорачим, сањао сам – какве ли лудорије – да се отресем гравитације која ме је, увек, из најдубљег заноса лета, немилосрдно сурвавала на земљу (Пекић 2001: 22–23).

Икаров наступ није осмишљен тако да тек потврди причу о паду митског летача која *добро испричана* [...] *саопштава да је сваки отпор властодршцима немоћу*ћ, *раван самоубиству* (Пекић 2001: 27). Он жели да реинтерпретира мит.

> *Прича би, у ствари, требало да звучи миротворно, а није тако звучала. Упркос свему. Звучала је, напротив, изазивачки. Без обзира на крај, или, можда баш обзиром на њега. Можда је требало да каже: будите се, иако то нема смисла, будите се, иако ће вас та побуна усмртити, истребити, уништити, будите се ради саме побуне, ради очувања прометејског духа. Sub specie aeternitatis* (Пекић 2001: 29).

Ипак, у науму *да надвиси, надскочи, победи сунце* (Пекић 2001: 34) Икар Губелкијан, како и сам признаје, неће бити ништа надмоћнији од своје митске паралеле.

> *Ошинут пламеним бичем, смрвљен као мушица у судару са божанском чизмом Хелијевом – а ја сам је, касније, осећао као чизму Саксендорфову – уместо на клизаљке, ја сам пао (непријатно ми је то да признам, али нема се куд), пао сам, авај, тресну*о *на задњицу* (Пекић 2001: 35).

У свом паду уметник осећа једино хладноћу леда на који се сручио, као реалност којој се увек враћамо, без обзира на величину и универзалност наших уобразиља.

Чим се клизач повинује захтевима публике с потребом да храни сопствену сујету и изазове олакшавајући смех код посматрача, он губи ионако узалудну битку с врховним творцем. Кад се други пут, додуше, нехотично, сурва на лед, извире питање:

> *како би, уосталом, један мајстор сувереног баланса на самом рубу теже, уметник неограничене фантазије и невероватне увежбаности, могао да падне два пута узастопно? Тај је пад изгледао намеран, пад срачунат да изазове комички ефекат* (Пекић 2001: 39).

Пекића занима и одговор на питање зашто човек греши, због чега ће сваки његов покушај да парира божанству увек доживети неуспех. *Па зашто сам онда пао? Где је била погрешка? Где је био грех, то сам знао. Али где је механизам казне почео да делује, било ми је непознато* (Пекић 2001: 40).

Тумачење Губелкијановог суноврата даје гледалац на којег је била усмерена уметникова побуна. Он сматра да митска прича не може имати алтернативу, јер би она подразумевала узалудну наду да је могуће победити власт.

> *Има, међутим, нешто чудно у целој тој легенди, Губелкијане. Јесте ли запазили? Јесте ли приметили да нема значаја што је одмерени Дедалус преживео? Мит данас признаје промашеног летача, крилатог Икаруса, само њега. Добри*

занатлија Дедалус је заборављен. Занемарен неправедно, но без призива. А знате ли зашто, Губелкијане? Ја мислим зато, што је, онако трезвен и научно бојажљив, признао једну туђу, натурену границу, што се слепо и роjски држао унутрашњости круга који нам је одређен, што је изневерио и проиграо шансу да из њега изађе, што је показао да је исувише мало човек, да би био бог (Пекић 2001: 46–47).

Иако свог јунака осуђује на гипс, приморава га на мировање и спречава у опирању систему, Пекићева поетика одговара назорима Икара Губелкијана. И сам склон пародији и гротески, овај писац ствара ослањајући се на митологију и Свето писмо, из којег неретко узима цитате за мото сопствених дела, при чему реинтерпретира творевину коју узима за подтекст. О томе и сам сведочи у једном интервјуу штампаном у књизи Време речи: „[...] туђ текст сматрам као слободну грађу, као нешто што од случаја до случаја може бити инкорпорирано у моје искуство, а чим је у њему, чим је у искуству, може постати и интрансигентан састојак мог дела“, додајући још: „Ја на то не гледам из перспективе правника него из угла уметника“ (Пекић 1993: 13).

Као што клизач за сопствено деловање тврди да не зависи од контекста у пасажу:

Одмах ћу рећи: војном још залуђено и разљуђено престонично грађанство, оно исто што је некад моје самољубље потхрањивало жестоким и неумереним дивљењем, није у мом паду имало непосредног удела, осим што му је било запрепашћени, можда тек мало и развеселељени сведок, а ако бих хтео да будем осветољубив, онда бих му, у најгорем случају, могао да доделим улогу врло далеког повода (Пекић 2001: 13),

тако и аутор тврди: „Мене се историја не тиче, тиче ме се моја прича о њој. [....] Јер, ја се у својим књигама не бавим реалношћу, него филозофијом реалности“ (Пекић 1993: 139–140).

Закључна разматрања

Док Андрић тежи да причу што више збије, како би од ње остала само срж, и тиме је универзализује, приближи миту, односно коду по којем човек дела у сваком временском и просторном оквиру, а који је сачуван у најстаријим причама, Пекић је склон томе да добро уздрма, односно преиспита сваку општепознату, такорећи архетипску мисао, те дајући јој нови облик покушава да је оповргне не би ли склонио копрену с очију читалаца, освестио их и усмерио ка критичком промишљању збиље. И сам тврди следеће:

> Не познајем још ниједну општу истину коју бих, чиста срца и ума, спокојне савести, смео на било каквом простору да браним. Оно што ми се чини да боље препознајем, то је – лаж [....] Пре знам шта свакако није добро, него шта је извесно добро (Пекић 1993: 191).

Када је реч о мотиву хладноће, ваља нагласити да се он код Аске јавља у виду језе, кад јој се приликом суочавања са вуком леди крв. Тај осећај мотивише овчицу да се бори балетским покретима против зла. У уметничком изразу Икара Губелкијана лед се односи на тло по којем он клиже и где се сваки његов скок, односно устремљеност ка небеским висинама, завршава. Хладан је под на који он треска и додирује како би се суочио с реалношћу, то јест силом гравитације што му не допушта да се успне до висина.

У својим кореографијама оба јунака делују хладнокрвно. Од устрептале, младе и несигурне Аске настаје умешна балерина способна да превари и саму смрт, јер непоколебљиво ниже покрет за покретом све док не постане потпуно исцрпљена. Икар Губелкијан ничим не одаје страшну истину о сопственом посрнућу, пред публиком се лажно држи и не признаје како је поражен физичким законима и апсурдном случајношћу узастопног падања.

Напоменимо да се разлика између поетика ових двају врхунских писаца огледа у њиховом односу према стварности и њеном интерпретацијом приликом креирања књижевног дела. Обојица подучени затворским искуством да, андрићевски речено, сигурност лежи у ћутању, они ипак имају другачије назоре. Док је наш нобеловац за мирну борбу пером, те освешћивање читалачке публике кроз свевремене приче из којих се садашњост само да назрети, Пекић сматра да „за писца нема другог односа према стварности до негативног“ (Пекић 1993: 328), те критички приступа свакој теми коју уметнички обрађује.

Ипак, суштинска намена сваке њихове речи једнака је, она треба да допринесе квалитету људског живота и то не у материјалном већ у духовном смислу. Стога закључујемо да су, уз неоспорну естетичку димензију која у њиховим прозама не мањка, оба аутора окренута ка идеји од које крећу приликом писања, при чему то полазиште мора бити и етички оправдано, антрополошки утемељено, односно да *служ*[*и*] *човеку и човечности* (Андрић 1978: 69).

Извори

Андрић 1978: Андрић, Иво. *Историја и легенда*. Београд.

Андрић 2012: Андрић, Иво. *Сабране приповетке*. Београд.

Библија 1994: Бакотић, Лујо (прев.). *Библија*. Нови Сад.

Пекић 1993: Пекић, Борислав. *Време речи*. Београд.

Пекић 2001: Пекић, Борислав. *Успење и суноврат Икара Губелкијана. Одбрана и последњи дани*. Нови Сад.

Цитирана литература

Гордић 2011: Гордић, Славко. Трагично, хуморно и поетско у Андрићевом делу. In: Гордић, Славко. *Трагања и сведочења*. Београд. С. 31–43.

Гревс 2008: Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Београд. Веин, Бобан (прев.).

Ђукић Перишић 2012: Ђукић Перишић, Жанета. *Писац и прича*: *стваралачка биографија Иве Андрића*. Нови Сад.

Мустеданагић 2002: Мустеданагић, Лидија. *Гротескни бревијар Борислава Пекића*. Нови Сад.

Цацић 1996: Цацић, Петар. *Иво Андрић*: *есеј*. Београд.

Nataša Drakulić Kozić (Kikinda)

Imperturbability of the artist *dancing with the death*

This paper embarks with comparative interpretation of Andrić's short story ASKA AND THE WOLF and Pekić's novella RISE AND FALL OF ICARUS GUBELKIJAN. Our research is focused on the motif of coldness which shapes the category of space in these titles, and it also has a significant role in creation of the characters. Ballet and figure skating are seen as aspects of shaping reality with a body. Aim of this paper is to place artistic position of the dancer that is placed in a triangle between human, divine and diabolic power domain, having in mind autopoetic texts CONVERSATION WITH GOYA and ON STORY AND STORYTELLING in which our Nobel Prize winner deals with the origin of art.

Наташа Дракулић Козић
natdrakulic@gmail.com
Кикинда