

Константин Д. Ађанин*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ЗАШТО ЊЕГОВАНИ УМИРУ ОД ИСТОРИЈЕ? Прилог театралици циркуса у *Златном руну*

Рад настоји да укаже на, са једне стране, специфичан структурално-композициони оквир и, са друге стране, иманентну театралност бића Пекићевог *Златног руна*. У први план се истиче организованост породице Његован-Турјашких у микротеатралну заједницу – породични театар. Скреће се пажња на фундаменталност његованског *среда бити-глумити* и на знаковиту подређеност вољи дидаскалија. Разматра се симболика круга у контексту одређења циркуског жанра, али и семантика породичног циркуса. Анализира се природа историјске репетитивности и самерава однос концептуализације времена у историји и миту.

Кључне речи: театар, породица, циркус, круг, историја, мит, понављање.

Theatrum familiarum

Готово да нема у литератури иоле упућенијег рецепијента који се не би сетио немало пута перпетуираног почетка Толстојевог романа *Ана Карењина*. Тврдња Лава Николајевича да *све срећне породице личе једна на другу*, а да је *свака несрећна породица несрећна на свој начин*, постала је књижевни аксиом. По чему, међутим, породице личе једна на другу, без обзира на изразито релевантну, али надасве релативну категорију

* adjaninkonstantin@yahoo.com

среће? Рекло би се, по томе, што се давнашња идеја света као позорнице – *theatrum mundi* – чији корени сежу још у античко доба, у развојном луку од *Платонове Државе* до Шекспира и Калдерона, супституише идејом породице као позорнице – синтагмом *theatrum familiarum*.

Волуминозни седмотомни Пекићев роман *Златно руно*, диференциран је, посматрано из визуре графичко-фабулативне организације текста, на наративне партије о Симеону/Симеонима, на *momentum* поделе и сукоба драмских лица и на врло апартан спецификум, који би се макар из равни номиналног, а имајући у виду актанцијални модел *dramatis personae* – могао сигнирати полилогом, будући да је реч о *гласовима* Његован Турјашких. Иако недвосмислено полилог, у једном од познијих томова биће одређен маркером *хорова*, јасно упућујући на могућу повезаност романа са структуром старогрчке трагедије, што би се јаком аргументантивном предилекцијом могло како афирмисати тако и негирати.

Следећи *фикционалну фактографију* (термин изнађен да у свој својој парадоксалности посведочи битност *чињеница фикције*), примећујемо две јунакиње великог породичног стабла Његован Турјашких, директно опредељене за глуму: Дијану, професионалну глумицу и Кристијану, потенцијалну глумицу пред пријемним испитом на Позоришној академији. У полуфамилијарном-полутеатролошком тону разговора, Дијана истиче: „Човек понекад игра боље него што мисли” (Пекић 2012, I: 250). Дијанин амфиболичан став огледа се у двострукој могућности симболичке експликације. Наиме, подразумевајући њен глумачки позив, стиче се утисак да она говори о неподношљивој лакоћи драмске игре, ако се послужимо кундеријанском перифразом, јер то и сигнализира апелативни однос спрам Кристијане. Истини за вољу, далеко је прегнантије окренути се наведеној опаски као егзистенцијалном *вјерују*, ослобађајући се опасности једне еквивокности. Дијана заправо износи картезијанско-његовански *stedo: ago, ergo, sum* или *simulo, ergo sum*. Тако на линији од Декарта до Бодријара, Дијана заправо проговара о иманентој склоности Његован Турјашких да суделују у релационизму међусобно продукујућег симулакрума, који потиरे тоталитет разлике између когитације и симулације.

Паритет графичко-фабулативних јединица, уза све остало, почива још и на узајамној свести о породичном театру, на, језиком телевизијске серије казано – позоришту у кући. Газдина кћи Јелена у дугом монологу, који до извесне мере узима Газду за немог адресата, констатује: „Шта ће ти позориште кад имаш кућу?” (Пекић 2012, IV: 464). Јулијана Толнај у писму сестри Ержебет (што чини, условно речено, четврту јединицу организације, тим занимљивију ако размотримо њен формативни трансформант

у модусу позоришне представе *Корешподенција* у режији Борислава Михаловића Михиза) скреће пажњу на егзистирање позоришта између Газде и ње, без обзира на укупност циркумценција везаних за *тјелодвиженија* у циркусу: „Између нас је, у ствари, још од почетка владала нека узајамна симпатија и шала, позориште за које смо само он и ја знали да се једном мора овако или онако завршити” (Пекић 2012, IV: 334). Покушавајући да разуме шта се око њега у кући говори, Газда се обраћа Томанији речима: „Као у тејатру. Свако своје парче од представу има. А ја их средињу ватам. Док им се у смисао снајдем, већ завесу спуштаду. И одмах, без одмор, нови комад играду” (Пекић 2012, V: 45). Један од *Гласова* Његован Турјашких примећује: „Што се мене тиче, сваки разговор међу Његованима је рђаво позориште, написано од подмуклих и неискрених писаца, режирано са задњим намерама, и једино би се глума у њему могла сматрати подношљивом” (Пекић 2012, II: 351). Отуда се онтолошки фундаментум Његована – *бити* – темељи на егзистенцијалном постаменту – *глумити*.

Предочена дистинкција бива уверљивија ако на уму имамо питање: „Да ли је човјек оно што јесте и, уопште, како човјек може бити оно што јесте, када постоји као свијест о постојању” (Сартр 1984: 81). Уколико се, према Сартру, поставимо у било коју од додељених животних улога, у датом случају, ролу са социјалним предзнаком – улогу конобара: „не могу да будем он, могу само *глумити да сам он*, то јест замишљати да сам он. И, самим тим, прожимам га ништавилем. Узалудно обављам функције конобара кафеа; могу да будем он само на неутралан начин, као што је глумац Хамлет, чинећи механички типичне гестове мог стања” (Сартр 1984: 82). Истину говорећи, свест о постојању може се схватити као рефлектујућа свест, и као таква, једино је она одвојена од свести која је предмет рефлексије, у дугом низу хегелијанских посредовања. Рефлектујућој свести Сартр приписује ингеренције *epokhe* (Сартр 1984: 96), старогрчки мишљеног појма, чија појмовност поприма семантичке контуре задржавања, заустављања, прецизније, логичке ретенције – обуставе суда, филозофији познате од Секста Емпирика и ране стоичке мисли. Хусерлово *mitmachen* (узимање учешћа) само се на нивоу рефлексивне свести да „ставити у заграде”. Засигурно је на делу најаутономнији моменат у партиципацији посредовања, те Сартров спекулативно приметан опис *стављања у заграде* у контексту говора о егзистенцијалној глуми, о *бити-глумити*, савршено одговара стављању драмског текста у заграде – дидаскалијама као рефлектујућој свести драмског лика.

Др Георгије спочитава Дијани да глуми жену која воли, „и то прилично испод свог професионалног нивоа” (Пекић 2012, I: 260). Превиђа

се, ипак, како је Дијана „у оковима ступидних дидаскалија” (Пекић 2012, I: 236), што је став изнесен управо унутар, готово крлежијанских, а за Дијану тако уобичајених ремарки. У дијалогу Филипа и Дијане протеже се тема комунистичког покрета и судбина активисткиње Раде. На Радино питање о успешности ствари партије, Филип је одговорио: „Било је добро. Било је изврсно. Као да си казао, добра, изврсна представа”, (Пекић 2012, I: 410), што ће се поновити још једном, у оквиру истих Филипових рефлексција у дидаскалијама. Дијанин непреваљени јаз између оног што есенцијално јесте и оног што театрално мора бити, кулминира у тачки могућег признања њених осећања спрема Филипа, у немоћи да експримира свој битковни исказ, дакако, наново компримован у исцрпну ремарку: „Сад би ти, према дидаскалијама, морала полако да се измакнеш један корак, увређена његовом реториком, упркос томе што си под њом препознала искрено осећање” (Пекић 2012, V: 360). Његовански кредо, изведен из горе разматране реченице „Човек понекад игра боље неко што мисли” своје драстичне значењске реперкусије задобија у чину Дијаниног непристајања на Филипов коментар да јој се свакодневно „породица догађа”: „Ако већ морам у рђавом комаду да играм, не морам о њему и да мислим” (Пекић 2012, IV: 88), стога што је њен волунтаритет перманентно подстицан дубљим налогом дидаскалија: „Јер, мени се чини да наше дебате – оно, иначе, што су код нормалног света разговори – личе на позоришне пробе: најпре се наша драма бесконачним коментарима чисти од сваке спонтаности, а онда се од нас глумаца тражи да се у њу уживимо, да лешину играмо као да је жива ...” (Пекић 2012, IV: 45, 46). Одсуство права на вољност одлуке и самосвесну сценску гестуалност, производи „несхватљиву чињеницу стања, малу разлику која одваја реализујућу комедију од праве и обичне комедије, чини да биће-за-себе док бира *смисао* своје ситуације и док се само конституише као темељ себе сама у ситуацији, не *бира* своју позицију” (Сартр, 1984: 104), при чему реализујућу и праву/обичну комедију треба схватити у духу прохибитивне фрактуре између бића по себи и бића за себе; у појави смеха – „када одједном осетимо несасгласност једног стварног објекта са појмом, под којим је тај објект иначе с правом био субсумиран” (Шопенхауер 1981: 73).

Писац *Златног руна*, Борислав Пекић, активни је учесник романеских збивања под ентитетом *кузена* Борислава. Он је као хроничар, „такорекућ нужно зло, јер му је ујак, тек у скромном проценту Његован” (Пекић 2012, I: 49) и једини који се „ропски држи дидаскалија” (Пекић 2012, I: 90). Цитирано место односи се на аранжирање бадњачарске приредбе *Три јерарха*. Посреди је инсценација библијске епизоде о доласку

мудраца са Истоке тек рођеном Исусу. Уз асистенцију велечасног Грудена, домаћица Емилија игра улогу Јосифове слушкиње, а три света краља јесу деца: Исидор – Мелхиор, Димитрије – Балтазар и кузен Борислав – Гаспар. Мала драма унутар велике породичне драме Његован Турјашких неретко постаје симболички именитељ. Запазимо како Федор Кирилове сирочиће Арсенија, Емилијана и Ђорђија назива трима јерарсима: „До каквих су, дакле, уносних закључака дошла Три Јерарха? Рађа ли се у овој Содоми ипак један Божји син” (Пекић 2012, I: 180, 181). Борислављево ропско држање према дидаскалијама тиче се упутница велечасног Грудена и Емилије у погледу избегавања пропуста при извођењу драмске игре, што ће рећи, пригодне драме. Међутим, у каквим релацијама стоји кузен Борислав спрам дидаскалија породичне драме?

Посматрајући упризорење библијске легенде, Породични дух се пита: „Каква је то *анатемната* маскарада? Каква шминка, *ftiasidi*” (Пекић 2012, I: 85). Одређење маскарада, по свој прилици, није абрутно. Зашто? Јер „није само пука историјска случајност што реч *персона* у свом првобитном значењу означава маску. То је пре спознаја чињенице да свако, увек и свуда, мање или више свесно, игра улогу” (Park 1950: 249). На основу фрактуре оличене у Дијани, распеца траженог и могућег, стварног и претпостављеног: „Она проба улогу будуће мајке, да би јој се пред премијеру рекло како ће абортирати још у првом чину. И после се од ње очекује да остала два чина игра као да никад и није била у другом стању” (Пекић 2012, IV: 48), може се говорити о *кривој свести*, јер „раскринкавање значи изнијети на видјело механизам криве и неслободне свијести” (Слотердајк 1992: 30). Зато биће глумца *није* (Де Бовоар 1982: 371-372).

Да бисмо установили степен везаности кузена Борислава за дидаскалије, ваља се обазрети на природу бића Породичног духа. Већ на почетним странама првога тома инсистира се на отклону од духа крсне славе, племенских демона, сила Наличја, римских лара, пената итд. (Пекић 2012, I: 34). Периодичне појаве Породичног духа убрајају се у ред трауматичних историјских искустава, чијим изазовима треба одговорити, у истих мах дајући одговор на питање *како преживети*. Кузену Бориславу, *alias* Бориславу Пекићу, није сасвим јасно „којим сам магијским странпутицама Причу уходио” (Пекић 2012, VII: 559). Нека остане непревиђено како је „невидими и свевидиви Породични Дух увек и Дух Приче” (Пекић 2012, VII: 555). Кузен, дакле, представља медијум Духа Приче и мора се равнати сагласно захтевима Приче, јер чак и кад начини посве ретардирајућу дигресију, свестан је обавезности враћања на причу: ”А сада – натраг, Дужности и Причи” (Пекић 2012, VII: 567). Прича отеловљује кулисе

ван којих нема представе: „Кулисе теже да остану тамо где јесу, тако да они који би да за свој наступ употребе сценску позадину, не могу да га отпочну пре него што стигну на за то одређено место” (Гофман 2000: 36), а фамилијарно Правило игре Фирме Његован било је одувек: „да се никад не истурамо на бину, него да радимо иза ње” – иза кулиса (Пекић 2012, IV: 558) Иманентна подвојеност на Породични дух и Дух приче, сачињава, уистину, алтеритет, са једне стране, инвокативног петрификата – чина зазивања Музе да надахне на Причу, а са друге стране, наративног апотропајона – чина опстајања захваљујући Причи. Премда то не остаје раскривено, можда Породични дух управо стога бира кузена Борислава као акуратног хроничара *геноса*, будући да се покорава Причи.

Биће циркуса

Фамилијарно позориште Његован Турјашких (Пекић 2012, V: 337) или „фамилијарне касапнице у властитој режији” (Пекић 2012, V: 66) подлежу разнородним реноминацијама. Премда се истиче како се Головани јесу ородили са Његованима, априорно се одбацује једнакост аутономног деловања Голована унутар „породичног циркла” (Пекић 2012, I: 54). У изнова предстојећим *метанастевсисима* – онтолошким сеобама и локусним пресељењима – зачиње се „нови круг постојања, млади породични циклус” (Пекић 2012, I: 36). *Вориодитикос диадромос* – перманентно тражени *Северозападни пролаз*, чије откриће омогућује избављење геноса и придоноси *Хрисомалон Дерас* – *Златно руно*, често наводи на криви траг, трасирајући пут круга: „Стално се у цирклъ иде¹” (Пекић 2012, I: 271). Директна латинска позајмљеница циклус, изображена француска (*cercle*) и немачка (*Zirkel*) лескема циркл и њена дијалекатска варијанта цирклъ, дивегрентним стилским модулацијама конституишу интимну геометрију круга породице. Која драма је на сцени фамилијарног позоришта, у пречнику описаном из тачке круга породице?

Ако ли останемо при геометрији, нека буде речено да Др Георгије, Наталија Федоровна и Федор, отац, мајка и син, образују један од неколиких породичних његованских троуглова – троугао *руског душевног циркуса* (Пекић 2012, I: 185). Сходно одсуству ослонаца у трећој тачки, Симеон Газда и Јулијана Толнај нису у позицији да образују троугао, барем изван оквира своје породице. Отуда је „за обоје најпробитачније да се поцепамо, да свако са својим циркусом остане” (Пекић 2012, IV: 325). Јулијани Толнај

¹ Песма Тина Ујевића, *Фисхармоника*, најтачније одражава његованску бесциљност лутања: „Ми смо ишли путем. Пут је био дуг./ Касно опазисмо да је тај пут круг”.

приписују се бројна коњостројења и тјелодвиженија у циркусу господина Шамсудина Тота из Осијека. Уколико Тотов циркус посредством Јулијане раскида пословне контракте са Газдом, ком се циркусу Газда враћа? Газдин негативни биланс поравнава се повратком Фирма-Фамилији, породичном циркусу: „Шта кошта да ти за то рок у циркус од *Schweindhund* Тот не уђи, него ја из њег изиђе и у твој Циркус, хоћем кажем, *Firmen* уђим” (Пекић 2012, IV: 260). Иванин вереник Ђовани, странац као и Јулијана Толнај, изјашњава се о породичној ситуацији Његован: „Е, per amor di Dio, Ivana, smettita di usarmi come attrazione per il vostro circo di famiglia”² (Пекић 2012, V: 384). Спадајући у категорију *ksenos*, Јулијана и Ђовани, вођени интринзичким чулом бића алијенације, у стању су да спознају оно што самим Његованима измиче – *meritum* бића циркуса. Шта је, напослетку, биће циркуса?

Законитости драмског конфликта и услови формирања његованског троугла стоје у чврстој интермедијацији. У разговору са Филипом о Емилијином покушају рекреирања Бадње вечери у Градшчини на начин Тајне вечере општег измирења, Дијана изражава запитаност: „Јеси ли приметио да овде тек нека велика мука може тројицу људи да задржи заједно? Чим се појави трећи, један се од прве двојице извини” (Пекић 2012, I: 409). Дијанин исказ одблескује како на *руски душевни циркус*, тако и на модел *три јерарха*. Троугао Др Георгије, Наталија Феодоровна, Федор – представља неуравнотежено геметријско тело оца распусника, мајке алкохолитарке и сина моралног неурастеника. Реч је, дакле, о троуглу у трајној дипсерзији углова, тј. тачака ослоња. Томе пак насупрот, противставља се дискурс о три јерарха, који поред деце у бадњачарској режији Емилије и Кирилових сирочића, реинтегрише и Три јерарха Српске трговине – Кир Симеона Његован Лупуса, Давида Бехара Хаима и Алексу Симића (Пекић 2012, II: 155). У питању је итеративни троугао историје. Ако уважимо да „the maximum triangle is a circle” (Kuzansky 1985: 23–24) онда пекићевска геометрија почива на еуклидовском разумевању простора. Уколико томе додамо и дискретни семантичко-етимолошки ранфиман израстао на дијалектици односа циркла и циркуса, постаје аподиктички неупитно да је биће циркуса – круг (*circus*). Какву улогу игра круг?

Пратећи динамику развоја и поетичких промена српске прозе седамдесетих година прошлога века, књижевни историчар може нотирати, у случају да се препусти мишљењу, што, признајемо, није безазлен чин, зачуђујући поетичку блискост трију писаца: Иве Андрића, Данила Киша и Борислава Пекића. Кишов *Породични циркус*, изласком *Пешчаника* из

² И за име Бога, Ивана, престани од мене да правиш ваш **породични циркус**.

штампе, 1972. године отвара компаративно неоткривени магистрални ток, пролонгиран постхумно објављеном Андрићевом збирком прича *Кућа на осами*³ 1976. (*Циркус, Геометар и Јулка*) и *Златним руном* које се ниже у седам рукаваца, почев од године 1974. Не изазива подозрење једино одсуство научних прилога о теми циркуса у литератури, већ фрапантна минорност респектабилних театролошких радова⁴. Стичући увид у постојеће написе о семиотици циркуса, ипак се издваја као пресудно: „the whole circus architecture is organized with respect to the ring which is the redundantly marked focus of all the other activities, its semiotic center of gravity” (Bouisacc 2010 : 17). Није занемарљива ни важност геометрије циркуског прстена или сфере, укључујући: 1) inside versus outside the ring, 2) its center versus its periphery, 3) diametric versus circular movement, 4) horizontal plane versus the vertical dimension (Bouisacc 2010: 18). Семиотички простор циркуског круга прозводи читав један космос знакова. Употреба речи космос није произвољна, већ спецификована платоновским виђењем космоса као сфере или круга, те душе света која детерминише кружна кретања небеских тела (Платон 1981: 73–74). Чак и Аристотел у спису *О небу* расправља како би се са много страна могло задобити уверење да не постоји друго кретање сем кружног, предначујући мајоритет кретања у кругу (Аристотел 1989: 16). У тим констелацијама, можда је боље поставити питање какву улогу игра глумац у циркуском кругу, кругу надређеног кретања и сопственом космосу?

Делез дистингуира бога Крона и божански круг садашњости и протубога глумца, подређеног богу Аиону, коме припада безгранична прошлост-будућност, одражавана у празној садашњости: „Глумац репрезентира, но оно што репрезентира је увијек још будуће и већ прошло (...) он остаје у тренутку, како би глумио нешто што предњачи и заостаје, чему се нада и чега се сјећа (...) улога је у истом односу с глумцем као што су будућност и прошлост с тренутачном садашњошћу која им одговара на црти Аиона” (Делез 2015: 139, 140). Зато је циркуски глумац протуактуализатор – извођач властитих догађаја.

³ Вредело би промислити и о циркуско-луткарској фигури Карађоза у *Проклетој авлији*, не губећи из вида Симеона Газду – „марионетски труп музејске лутке”, „нашимкану кожную лутку Карађоза”, „циркуског Карађоза” (Пекић 2012, I: 74, 76; Пекић 2012, III: 315, Пекић 2012, VII: 562)

⁴ Није ништа битно друкчије ни у светској хуманиори, изузев ретког изузетка, какав је Paul Boissac, са књигама: *Semiotics at the Circus*, *Circus as Multimedial Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*, *Semiotics of Clown and Clowning: Rituals of Transgression and Theory of Laughter*, *The Meaning of Circus: The Communicative Experience of Cult, Art, and Awe*.

За циркуског глумца – кловна – најчешће се каже да је човек животног неуспеха, па ипак, распон глумчевих катарзичких ефекета креће се од смеха до суза, при чему смех треба узети за оно озбиљно (Лазих 1992: 419, 421, 423). Газди се, из фотеље, Његовани причињавају „ко да се циркузањерски кловнови измотафаду уз погребну литанију”, чак се и себи самом чини кловном: „Когођ да сум циркузањт, а не Фирма чофек...” (Пекић 2012, I: 191; Пекић 2012, V: 15). Саобразно томе, и за Симеоне уопште, могао би се везати луткарски хабитус, јер поред свих скупих и старих артефаката у дому Његована, „најлуђи је, свакако, кројачка торзо-лутка о којој и сад виси самртниково походно одело с фесом на врху”, па Газди крај Лупуса у постељи изгледа „да је у постељи његова воштана лутка” (Пекић 2012, IV: 532). Уосталом, Газдина непомичност и ограничен број покрета и физиолошких реакција одговарају предиспозицијама лутке, „која се изражава минималним средствима игре” (Лазих 1992: 405). Да ли је кловновска игра, напokon, комедија или трагедија?

Трећи том *Златног руна* нуди понајвише смерница за решавање те књижевно-теоријске дилеме. Шминкајући мртвог султана Сулејмана Величанственог, преминулог пред саму опсаду Бечу, а по наредби великог везира Мехмед-паше Соколовића и у присуству дворског хећима Кајсунизадеа, Симеон Сигетски контемплира о давању примата Римљанима над Грцима, у погледу уметности: „У амфитеатрима се не глуми као на Олимпијадама. Живи се. Цезари се на паште око тога да уметност спусте до живота. Они живот подижу до уметности”, па стога „циркуси Maximus, Flavinius, Caligulus, Colosseum праве ТРАГЕДИЈЕ⁵ с величанственом кентаурском смешом живота и уметности” (Пекић 2012, III: 131). Позивајући се на овај навод, брзоплето би се посегнуло за трагичким маркерком циркуске уметности. Мада је циркуски објављивач замена за трагички хор (Пекић 2012, III: 131), Шамсудинов циркус, у ком је и Симеон Сигетски суделовао у потурченој драми за увесељење турског света, по закону круга⁶, много раније но што је његов потомак газда заиграо „надмашио је и грчку драму. Измешао је комедију с трагедијом, спојио непријатељске начине Еурипида и Аристофана у оријенталну папазјанију” (Пекић 2012, III: 206). Ком драмском полу се приближава кретање у кругу?

Поводом његованског креда говорили смо о симулацији. Према Бодријару, „представа, репрезентација, полази од принципа еквивалентности знака и стварног (чак и ако је та еквивалентност утопијска, то је

⁵ Верзал је Пекићев.

⁶ Није само одабир циркуског позива повезница двају Симеона, него и истоветно име циркуског настојника.

фундаментално правило). Симулација полази, насупрот томе, од утопије принципа еквивалентности” (Бодријар 1991: 9). Дијанин савет Кристијани „много је важније знати играти у животу” (Пекић 2012, I: 239), кореспондира са циркуском девизом Симеона Сигетског „ΠΟΚΡΙΤΙΣ Ι ΤΑΝΑΤΟΣ – ΓΛΥΜΙΤΙ ΙΛΙΙ УΜΡΕΤΙ” (Пекић 2012, III: 201). Изузимајући *Тимаја*, Платон излаже тезу о кружном кретању у структури мита као приче о утемељењу у *Федру*, *Државнику*, *Софисту*. „Сам је софист биће симулакрума, сатир или кентаур” (Делез 2015: 230). Његовани су утолико пре носиоци симулакрума, што се њихово кентаурско порекло преноси од Ноемиса и приче о Аргу, „циркус-лађе” и онога „што је, под њеном заштитом, изумрла цивилизација РАЧУНА могла својим наследницима да завешта” (Пекић 2012, I: 258). Будући да је симулакрум „слово самог понављања”, треба разликовати трагику од комике понављања, „једанпут као трагичну судбину, други пут као комично обележје” (Делез 2009: 35, 39). Немогуће је дефинисати партикуларну појаву циркуса изван сагледавања целокупне романескне конструкције као породичног циркуса. Коначно, проблематично је и увођење термина роман, следствено означитељу *фантазмагорија*: „Као да се пред њим и укућанима подигла завеса у театру, за који нису знали да постоји и да своје **фантазмагорне**⁸ **представе** даје управо ту где они мисле да воде уредан, разборит, успешан, грађански живот” (Пекић 2012, I: 476, 477). Платон у *Софисту* анатомски прегледно вивисекцира подручје копије-иконе и поље симулакрума-фантазме, а „симулација јест сама фантазма, односно учинак функционисања симулакрума као машинерије – дионизијска машина” (Делез 2015: 236). Инволвираност Његована у Дионисов култ и елеусинске мистерије не треба посебно доказивати.

Да ли се историја понавља као циркус?

Може се учинити пренаглим уводити ново питање, а да се није анулирало насловно, али, по свему судећи, смртоносност његованског историјског искуства од далекосежног је значаја по проницање у репетитивност историјског процеса на начин циркуске представе. Уосталом, и Хајдегер сматра да је величина питања у могућности *запитивања*. Наиме, упркос меркантилистичком концепту историје као поседа: „Историја није камен. Историја је памћење. Живот је памћење. Није посед само оно што се цифром може изразити” (Пекић 2012, I, 371), Његовани су узимали „збогом од историје” (Пекић 2012, III: 330). Зашто?

⁷ Верзал је Пекићев.

⁸ Истицање је наше.

Протеран са брода Арго и одбачен од Аргонаута, Неомис, древни предак Симеона, у једанаестом Салду седмог тома Златног руна, „ујахује у историју, не видећи између пакла и ње никакве међе” (Пекић 2012, VII: 477). Док је боравио у миту, Ноемис је био навикнут на друкчије поимање времена од историјског, на темпоралну пунктуелност (Шпенглер 2020: 156). Суштина митског времена целисходно је обухваћена у Орфејевом образложењу: „Мртве нас душе то вабе из времена будућег што прохујало је давно и што сад се тек понавља, ко дан за једнаким даном, и ноћ за ноћима истим” (Пекић 2012, VII: 252). Како је могућно да је будућност прохујала, односно да је већ била? Орфејева песнички уобличена визија, упућује на кружну композицију, на цикличну организованост митског времена, подељеног на периодично поновљиве временске одсечке.

Од Августинове *De civitate Dei*, филозофија историје се модификује у дисциплину врло опсежну и напасе енигматичну. Скоро да нема рецентнијих и мериторнијих студија у области филозофије историје од Шпенглерове *Пропасти Запада* и *Истраживања историје*, Арнолда Тојнбија. Можда, евентуално, *Преглед историје*, Х. Џ. Велса (Лукић 1970: 9). Тојнбијево излагање историје у тоталној опреци спрам линеарности, побуђивало је различите ставове и критике. У том смислу, Тојнбијева пројекција историје може се читати као птоломејска или прекоперниканска. Иако се у Тојнбијевом делу могу наћи дословне театралне визуализације: „на уској позорници овога света” (Тоунбее 1963: 24–25), блиске онодобној историографији, Тојнбијев историографски приступ пати од одсуства једнообразности; нити је оделито историјски, нити је само социолошки, тај приступ је, укупно узев, историјско-социолошко-филозофско-религијски (Лукић 1970: 25). У једном од каснијих спекулативних прелома мишљења, Тојнби сасвим напушта антилинеарност у корист Бога и хришћанских вредности – последњих мерила и „крајњег циља људске историје” (Sorokin 1963: 279). Остављајући по страни све недостатке, које, будимо објективни, поседује свако рецепцијски револуционарно дело, Тојнбијев допринос на пољу понирања у дубински смисао стања мировања и стања кретања у свету, непорецив је. Премда му се, чак и на том месту, замерао биологицизам – рађање, раст, опадање и смрт цивилизација, остају неприкосновени теоријски конструкти, перманентно одбрањиви на нивоу ритмичких пулсација историје. За разлику од Шпенглера, Тојнбијева циклизација историје декларише истовремено цивилизацијски сапостојеће појаве, чија последиčnost ретко врхуни поновљивошћу антиципативног карактера. Кретање изазова-и-одговора, повлачења-и-повратка, опоравка-и-погоршања, раскола-и-поновног рођења, задржавају се у домену синхроних

историјских вредности. Међутим, откуд митски типична цикличност у историјском временском обухвату, макар и синхроним?

Следствено Шпенглеру, конституисање феномена светскоисторијске позорнице датира још од Плутарха, а усложњава се у доба народно-романтичарских покрета. (Шпенглер 2020: 29). Када констатује да већ сама нотација засебне научне гране – археологије – представља довољан разлог историјском понављању, те би Петрарка био првим археологом, Шпенглер није до краја уверен „за кога постоји историја” (Шпенглер 2020: 28, 35). Немачком теоретичару *пропасти запада* могао би у помоћ притећи неименовани глас Његован Турјашких: „Историја има вредности само за народе којима тек предстоји. За оне што су је имали, више је од штете него од користи. Претвара се у илузију која се скупо плаћа” (Пекић 2012, I: 269). Како се историја валоризује у зависности од степена неисторијског егзистирања једнога народа и спадају ли Његовани у ту категорију?

Позорност Др Михајла, породичног историчара, привлачи Дијанина примедба: „Мени је речено да су се Његовани историје клонили као куге...” , којој он узвраћа становиштем: „Они су једино настојали да се историја не бави њима” (Пекић 2012, I: 406). Стога што „ма које, појединачно биће понавља, с најдубљом нужношћу, све фазе културе којој припада” (Шпенглер 2020: 172) и за Његоване се може рећи да учествују у реитерацији цинцарске културне историје. Због чега онда „изгледа да само наш газда не умире од историје, него од бешике” (Пекић 2012, I: 406) ? До извесне мере, Газда је једини оздрављеник од историје, јер, иако се не верује лудој Береники да је видела непокретног старца како одлази у ватру, на делу је ипак последња велика сеоба Кир Симеона Газде, у Аркадију – у мит, у складу са реверзибилношћу симеонског кретања; на бунару Калихорон, у Елеусини, догодило се посвећење: „Хиером обдарен, у ватру одлази да судбину своју изабере” (Пекић 2012, VII: 13). Судбину ваља посматрати као улазак у историју. Изузетно је занимљиво зашто се историја бира као судбина. Наиме, добро је познато да се за човека античког света везује веровање у Мојре, три сестре, Клоту, Лахесу и Атропу – три лика једног лица судбине, чија еманативна снага стоји чак и над вољом богова, како преноси и Хомер. Не би била неутемељена тврдња о одабиру историје као судбине, имајући у виду егзилијарни карактер уласка у историју. Историја је прогонство Његована у којој се понавља структура мита. Сваки Салдо седмог тома најављује по један потенцијално поновљив историјски догађај: *како почесмо трговину, како постаде лаж, како постасмо похотни, рађање уметности, како настаде посед, како је дошла брига, откуда лудило, како се родила моћ, како је настао грех, суђење и преображај*. На

тај начин, Газда потврђује Шпенлерову тезу да је „историја једне културе прогресивно остваривање онога што је њена могућност. Испуњење значи исто што и крај” (Шпенглер 2020: 165) и зато „*Adio, Arion!* Збогом и свако добро, Велики Мајсторе Живота” (Пекић 2012, VII: 621). Интерогација пред Породичним Духом/Духом Приче – *како преживети*, одражава тренутак изумирања цинцарске културе и трансферисања у цинцарску цивилизацију (Шпенглер 2020: 167), што је предмет парница Газде са Српским аветињским судом на Цветни четвртак.

Античка категорија *сећања* и модерна категорија *хабитуса*, налазе се у оштрој опозицији према *мишљењу будућег – понављању*. Тако Кјеркегор и Ниче заснивају, не више филозофски театар, колико театар будућности: „У театру понављања искушавају се чисте силе (...) говор који говори пре речи, гестови који се праве пре ораганизованих тела, маске пре лица, сабласти и утваре пре особа” (Делез 2009: 23, 25, 28). Симеон Газда пред Српским аветињским судом изјављује: „Без понављања нема историје” (Пекић 2012, V: 91). Понављање је зато „заиста оно што се прерушава конституишући се, оно што се конституише само прерушавајући се” (Делез 2009: 38), те је посве неуобичајено што историја и фигурише као парадоксални театар (будућности). Ваља, међутим, одвојити понављање-меру од понављања-ритма: „Нема понављања без онога који понавља, нема репетиције без репетитора” (Делез 2009: 45, 59). Управо Теодор говори са пуковником Емилом о томе како „ништа не придобија тако народну машту као успела репетиција неке историјске касапнице” (Пекић 2012, VI: 96). Приповедачева запитаност пред Газдиним напорима да се претвори у коња: „зар то није тек понављање неке наопаке жудње што је распињала Симеона Хацију” (Пекић 2012, II: 364), приказује екстензију мере и ритма. Историјски театар будућности, ни комедија ни трагедија, иако често трагикомедија, у укупној противречности својих конституената, понекад подсећа на циркус: „Догађајима недостаје извесна зверска спонтаност без које и најкрвавија историја личи на рђаву глуму мисирских Цигана што по бивацима приказују лажне ратове и лажне победе ислама” (Пекић 2012, III: 70). У крајњој консеквенци, држећи се механизма симулакрума и ритма-повнављања као одређујућег фарсичног чиниоца, чини се да је посреди „фантазмагорична историјска фарса” (Пекић 2012, III: 125).

Извори

Пекић 2012: Борислав Пекић, *Златно руно*, I – VII. Београд: Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1989: Аристотел, *О небу*. Београд: Графос.
- Бодријар 1991: Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*. Нови Сад: Светови.
- Бусак 2010: Paul Bouissac, *Semiotics at the Circus*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Гофман 2000: Ервинг Гофман, *Како се представљамо у свакодневном животу*. Београд: Геopoетика.
- Де Бовоар 1982: Симон де Бовоар, *Други пол*. Београд: БИГЗ.
- Делез 2009: Жил Делез, *Разлика и понављање*. Београд: Fedon.
- Делез 2015: Жил Делез, *Логика смисла*. Загреб: Sandorf.
- Кузански 1985: Nikola Kuzansky, *On learned ignorance*. Minneapolis: Banning Press.
- Лазић 1992: Радослав Лазић, *Свет режије*. Нови Сад: Прометеј.
- Лукић 1970: Радомир Лукић, *Предговор, у: Истраживање историје*. Београд: Просвета.
- Парк 1950: Ezra Park, *Race and Culture*. London, The Free Press.
- Платон 1981: Платон, *Тимај*. Београд: Србоштампа.
- Сартр 1984: Жан Пол Сартр, *Биће и ништавило, Оглед из феноменолошке онтологије*, књ. I. Београд: Нолит
- Сорокин 1963: Pitirim Sorokin, *Modern Historical and Social Philosophies*. New York: Dover Publications.
- Слотердајк 1992: Петер Слотердајк, *Критика циничног ума*. Загреб: Глобус.
- Тојнби 1962: Arnold Toynbee, *A Study of History*. London: Oxford University Press.
- Шопенхауер 1989: Артур Шопенхауер, *Свет као воља и представа*, први део. Нови Сад: Матица српска.
- Шпенглер 2020: Освалд Шпенглер, *Пропаст запада*. Београд: Службени гласник.

Konstantin D. Adanin

WHY NJEGOVANS ARE DYING FROM HISTORY?

Contribution to the theater of the circus in Golden Fleece

Summary

The paper seeks to point out, on the one hand, a specific structural-compositional framework, and on the other hand, the immanent theatricality of the being of Pekić's Golden Fleece. The organization of the Njegovan-Turjaški family into a micro-theatrical community – a family theater – is emphasized. Attention is drawn to the fundamentality of the Njegovan's credo of being-acting and to the symbolic subordination to the will of the didacticists. The symbolism of the circle is discussed in the context of defining the circus genre, as well as the semantics of the family circus. The nature of historical repetitiveness is analyzed and the relationship between the conceptualization of time in history and myth is examined.

Key words: theater, family, circus, circle, history, myth, repetition.