

Јасмина М. Ахметагић<sup>1</sup>  
Институт за српску културу  
Приштина – Лепосавић

## АНГАЖОВАНИ ПЕКИЋ: СУДБИНА УМЕТНИКА У ТОТАЛИТАРНОМ ДРУШТВУ

*Апстракт: Циљ овог текста јесте преиспитивање важног сегмента поетике Борислава Пекића, његовог разумевања књижевног ангажмана. Наше је полазиште утврђивање сагласности између пишчевог експлицитног исказа да је критичност инхерентно својство књижевности и начина на који је развијао у делу једну од својих великих тема: судбине уметника у тоталитарном друштву. Зато драму Разарање говора (1972), која је у фокусу наше пажње, сагледавамо у контексту Пекићевог романескног, приповедног и есејистичког дела, у коме је тематизован однос уметника и ванлитерарне стварности, те дефинишемо место које у његовом опусу припада драмском делу. Подвргавањем уметности захтевима живота, протагониста Разарања говора, који се прилагођава владајућој идеологији мотивисан конформизмом, напушта своју индивидуалност и формира се као друштвени карактер. Истински уметник у Пекићевом делу смештен је надамак Фромовог револуционарног карактера, а разумевање књижевног ангажмана блиско је оним ставовима које је Сартр исказао четрдесетих година двадесетог века.*

*Кључне речи: Борислав Пекић, Разарање говора, ангажована књижевност, дискурс о уметнику, револуционарни карактер, друштвени карактер, метафикција, конформизам, морал.*

Идеја о ангажованом интелектуалцу није старија од краја 19. века: везује се за време Драјфусове афере (Chauré 2011: 16), али далеко од тога да је и тада и још више у времену које је уследило имала јединствено значење, као што ни појам „интелектуалац” није имао конзистентан смисао кроз време. Ипак, два кључна становишта смењивала су се или паралелно постојала. Једно заговара

нужност ангажованости у јавном животу: „Оно по чему се интелектуалци разликују од научника је управо то што делују првенствено у јавности, тј. јавно.” Друго се ослања на тврдњу „да интелектуалци не могу бити ’јавни’, јер их тиме што јесу чини њихова дистанца од јавног окружења, без које би остали ускраћени за своју кредибилност. Уласком у јавну сферу, они се компромитују као интелектуалци и као научници” (Rizman 2014: 15).

Све то говори да је фигура мислиоца и уметника, независног од државе, академских институција и религије, што и чини његов критички кредибилитет (Chauí 2011: 16), значајно обележила модерност. Појам „ангажована књижевност”, са значењем верности одређеној идеји или принципу, нагло се проширио након Другог светског рата, постајући основни став социјалне литературе и књижевности социјалистичког реализма. Међутим, иако је проблем књижевног ангажмана елабориран на неки начин сваки пут када се промишљала функција књижевности, ретко је када био, као у оквирима марксистичке критике, јасно теоријски одређен. И данас је у теоријском промишљању ангажоване књижевности, а да не говоримо о седамдесетим годинама прошлог века, када је настала Пекићева драма *Разарање говора*, која ће овде бити у центру пажње, незаобилазан Сартров текст „Шта је књижевност” (1947), у коме је овај писац и филозоф, са великом прецизношћу и јасноћом, дефинисао свој поглед на улогу и значење књижевности, одузимајући појму „ангажована књижевност” поједностављен утилитаран карактер. Прозни писац, по Сартровом мишљењу, дакле, много пре него што је Ф. Џејмсон својим појмом *политичко несвесно* убедљиво одбранио став да је сва књижевност ангажована, не може да избегне ангажованост, јер је она препознатљива у говорењу колико и у ћутању о одређеним појавама. „Ангажовани писац зна да је реч једнака делу: он зна да открити значи мењати и да се не може откривати без жеље за променом. (...) Говорити значи деловати” (Sartre 1962: 35). Пекићев поглед на ангажовану књижевност у великој мери кореспондира са Сартровим, упркос њиховим идеолошким разликама. Пекић 1970. пише у свом дневнику, који је тек данас доступан у целини, да је став писца садржан у селекцији: „Он је лоповски прокријумчарен у ономе што је изабрао да види као и у ономе што је одбио да види. Лаж ортодоксне реалистичке школе је у томе што она проповеда једну лажну и немогућу неутралност” (2013, 2: 413). Сартр је тврдио слично: „Заблуда реализма састојала се у веровању да се стварно открива посматрањем и да је, према томе, могуће дати његову непристрасну слику” (1962: 61).

Данас знамо да је Пекић био критичар партијске државе, да је указивао на важност слободе штампе, праведности институција, основних грађанских

права и слобода. О његовом односу према друштвенополитичким питањима сведочи жанровски разноврсна књига *Тамо где лозе плачу* (1984), састављена од есеја, дневника, преписке, од којих је велики део седамдесетих година већ био објављен у часопису *Књижевност*, али и његова ангажована публицистика (*Писма из туђине*, *Сентиментална повест Британског царства*) и мемоарска проза *Године које су појели скакавци*. Међутим, ако се вратимо у шездесете године двадесетог века, видећемо да је Борислав Пекић прву причу објавио непотписану,<sup>2</sup> другу под псеудонимом,<sup>3</sup> а из пишчевих дневника сазнајемо, на пример, да је одушевљење Арсе Јовановића првом Пекићевом драмом *Обећењак* спласнуло на вест да је писац био у затвору (Пекић 2013, 2: 573). С обзиром на пишчево дубоко неслагање са друштвенополитичким уређењем државе у којој је, као бивши политички затвореник, требало да проведе век, а о чему се уверавамо на многим страницама његових дневника, није чудо што се међу важним моралним проблемима у његовом опусу јавља конфликт уметника са стварношћу – не са оном „ужом, професионалном (...) која се писцу представља као грађа”, већ са тзв. „грађанском” (Пекић 1984: 3).

Пекић је након изласка из затвора био под будним оком режима; антикомунистичка прошлост га је аутоматски смештала међу аутсајдере и државне непријатеље и била ослонац бројних клевета и сумњи („Они још увек тврде да сам емигрант, да немам наш пасош, да преко Би-Би-Си-ја држим говоре против Југославије”, бележи у писму оцу из Лондона, 31.12.1974 – 1984: 587), те крупнијих и ситнијих животних узнемиравања: због одузимања пасоша био је раздвојен од породице годину дана, требало му је три године од тренутка када је поднео захтев да буде примљен у српски ПЕН центар (Пекић 2013, 2: 615), без образложења му је одбијано штампање рукописа који је најпре са одушевљењем прихваћен (Пекић 2013, 2: 572, 585). Природно је што је судбина уметника у тоталитарном друштву добила тако много простора и у Пекићевом књижевном делу. О грађанским и стваралачким слободама у таквом систему, као и о допуштеним и недопуштеним компромисима са њим, писац није престао да мисли до краја живота, а посебну уметничку обраду та је тема добила у драми *Разарање говора* (написана 1972, радио премијеру имала је 1973. у Келну, а у Београду је први пут изведена 1980) и недовршеном роману *Градители*.

Драмски рад је у Пекићевом стваралаштву споредан, али само уколико се посматра из перспективе његовог далеко обимнијег и претежнијег прозног дела. Писац тврди да су драме, од тренутка када се посветио романима, настаја-

<sup>2</sup> „Исус Кирењанин”, *Видици* (1960), бр. 51, стр. 2.

<sup>3</sup> „Силоамско чудо”, *Видици* (1960), бр. 55, стр. 7. Потписана псеудонимом Адам Петровић.

ле од свега што у роман није могло стати „а пре или касније морало се рећи” (Пекић 2014: 12). Фокус овде ипак треба ставити на све што се *морало рећи*, па разумети колико је Пекићев драмски опус аутентичан и саставни део његовог стварања, које је, уосталом, и започело у оба жанра. У свом драмском делу – о коме је, иначе, у нашој критици неупоредиво мање писано<sup>4</sup> него о његовим романима – Пекић је давао маха својој снажној потреби за ангажованошћу: драма је „књижевни инструмент (...) довољно мобилан, ефикасан и јаван (...) најактивнији, најделатнији облик књижевне речи” (Пекић 2014: 11), који је за њега имао катарзично дејство (2014: 19). „Укратко, већина мојих драма нека је врста вентилирања актуелних дилема које сам себи приуштио пишући роман” (2014: 16).

Ако је пре свега кроз свог Симеона Сигетског Пекић на најупечатљивији начин разматрао положај уметника у околностима у којима су захтеви дела и вануметничке реалности снажно сучељени (драму о овом уметнику пише 1979, пре но што је трећи део *Златног руна*, у који је смештена фабула о овом јунаку, изашао из штампе<sup>5</sup>), у роману *Успење и суноврат Икара Губелкијана* (1975),<sup>6</sup> као и у драми *Разарање говора*, у средишту пажње су уметници који су тај проблем решили на штету уметности, а слично уобличење проблем је добио и у причи „Свирач из златних времена 1987”, из збирке *Нови Јерусалим*. Икар Губелкијан, који извођењем своје тачке *Икаров лет* жели да пошаље поруку о непобедивости народа у условима немачке окупације, постаје комичар који након случајног пада, праћеног овацијама, у сваком наредном извођењу прибегава намерном паду, хранећи аплаузима уметничку таштину. Иако у битно другачијим околностима, јунак *Разарања говора* и Икар Губелкијан чине исто: своју уметност подређују рецепцији, тривијализујући је и спуштајући у нижи жанровски регистар. Ипак је компромис (неужност живота и рак-рана уметничког стварања, како је о томе мислио Пекић) који је начинио јунак *Разарања говора* свеобухватнији од Губелкијановог, јер је постао његова централна, вишедеценијска животна стратегија, те писац кроз судбину овог јунака проблематизује саму категорију успеха. Пекићеви уметници морају да начине избор између трагичног положаја социјалне осујећености и комично-гротескног положаја уметничке осујећености, тј. они су смештени у околности у којима својим опредељивањем посведочују шта је за њих пресудно важно. Већ

<sup>4</sup> Проучавана је жанровска сложеност Пекићевих драма (в. Илишевић 2011), а сагледаване су и као драме апсурда (в. Буљ 2013. и Гордић Петковић 2008).

<sup>5</sup> Сви цитати који се односе на Симеона Сигетског овде ће бити узимани из драме, а не из романа *Златно руно*.

<sup>6</sup> Прва верзија романа, новела „Икаров пад”, објављена је 1967. у *Стварању*.

жанровски регистар у који се уклапају приче о њима (у првом случају сусрећемо се са трагедијом, а у другом са комедијом), открива Пекићево вредновање њиховог решења таквог конфликта.

Јунак *Разарања говора* је писац, припадник поражене, грађанске класе, који жељеном социјалном успеху и постигнућу прилагођава и своје дело и властиту биографију. Иако политичка идеологија има важну улогу у драмској радњи, Пекић је искушења централног јунака *Разарања говора* сагледао у универзалном кључу, стављајући у средиште пажње проблем конформизма. Иако је писац поделу својих комада на комедије и фарсе условио могућношћу догађања приче – „Комедије се, у начелу, лакше догађају него фарсе (...) *Логика комедије је наша логика изложена смеху*” (Рекіћ 2014: 23–4) – жанровско одређење *Разарања говора*, садржано у поднаслову („Комедија савести”), сигнал је иронијског отклана од јунака који у условима конформистичког одрицања од одговорности има проблем са савешћу. То је ситуација на чију је парадоксалност Пекић указао у есеју о списатељској одговорности:<sup>7</sup>

„Како говорити о особној одговорности писца ако се он *de facto*, те особне одговорности одриче? Кад једну општу одговорност присваја као своју, а своју подмеће под општу? У екстремним облицима, овако отуђена одговорност постаје ВОЈНИЧКА, а у најекстремнијим и НЕ-ХУМАНА” (1984: 15).

И у есејима о уметности и стварности, објављиваним седамдесетих година, а у којима је тематизовао проблем мимикрије, преобраћеништва и компромисерства, Пекић је сведочио о положају у коме су се у том времену нашли писци, неистомишљеници политичког система, какав је био и сам.

Централни ликови драме јесу Борис, „писац у јубиларном расположењу” и Адриана, његова „супруга у депресији”, која настоји да у мужу пробуди отпор против удобног живота успешног писца, у коме је све „подређено возном реду успеха у мртвом систему ствари” (Рекіћ 2014: 150), и тако разреши и брачни проблем и властито душевно стање. Међу супружницима се, док Борис снима свечани говор на магнетофон, а Адриана одговара на телефонске позиве

<sup>7</sup> На парадоксалност питања о савести у условима конформизма указао је и Е. Фром: „Како се може развити савест када је принцип живота конформизам? Савест је по својој природи антиконформистичка; она мора да буде у стању да каже 'не' када сви други кажу 'да'; да би рекла ово не, она мора да буде сигурна у правилност суда на коме се то не заснива” (1989б: 132).

честитара (пријатеља, познаника и новинара), дијалог готово и не прекида, откривајући и њихову међусобну повезаност и условљеност њиховог брачног живота мужевљевим конформистичким изборима. Иронична према Борису, његовом стварању и стеченој слави, Адриана оснажује у јунаку потиснути конфликт, а њено настојање да Бориса подстакне на остварење независности и разгради његову уметничку каријеру – лажну утолико што јесте каријера, а не судбина – неминовно води разарању његове егзистенције. Пекић је уткао у карактеризацију јунака своје уверење да књижевно изражавање извире из укупне пишчеве егзистенције,<sup>8</sup> која је уметничка, „али је истовремено и психолошка, морална, социјална, политичка, а изнад свега метафизичка” (1984: 126): Борисово уметничко дело огледа његове односе са стварношћу, друштвом и самим собом. Зато није чудо што у тренутку највећег пишчевог друштвеног успеха конфликт доспева до кулминативне тачке: друштвено признање пропорционално је Борисовој издаји уметничког позива.

За шта се заправо додељују државна признања у области која по својој дефиницији подразумева критичко мишљење, открива декламаторски и демагошки говор који Борис припрема за свечаност, у коме себе назива градитељем социјализма и гласноговорником народних маса, своје дело изразом духовне заједнице којој припада, готово колективном творевином, а саму књижевност „првом слушкињом прогреса”. Помињањем „слободарског духа нације” и истицањем своје иначе лажне скромности, Борис се приклања популарној социјалистичкој реторици. Говор који ће пренети радио заправо је симулакрум: док Борис буде говорио у сали, приликом доделе награде, емитоваће се раније снимљен, у вештачким околностима одржан говор у коме је сваки детаљ брижљиво осмислио сам аутор (реакције публике биће монтиране према његовим прецизним упутствима). У јавност ће отићи Борисов снимљени говор, прочишћен од метежа у сали исто колико и од отровних осећања која ескалирају у разговору са Адрианом и коначно одређују њихову судбину. Писци, „уместо да буду огледала”, како је то језгровито исказао Пекић у једном есеју, „у другима се огледају” (1984: 12). И заиста, Борис постаје један у низу оних који фабрикују лажи о стварности и активно учествује у прекрајању властите биографије. Завистан од утисака које жели да изазове, он се прилагођава и тако подређује средини, а чини и више но што му налаже друштвени систем, откривајући размере своје таштине. Не само да у интервјуу „Недељном тједнику” измишљеним анегдотама о свом детињству и одрастању поткрепљује своју

<sup>8</sup> И у томе је сагласан са Сартром: „Литература (...) као слободан производ једне стваралачке активности, манифестује тоталност људске судбине” (Sartre 1962: 221).

лажну биографију него и свој начин говора прилагођава „загребачком тиражу”, мотивисан искључиво жељом да се допадне. Борисова снажна друштвена потврђеност извојевана је фалсификовањем: његово дело није најзначајнији траг његовог постојања у времену, већ огледало неаутентичног живота. Уметник, корумпиран успехом, располаже још само различитим верзијама личне приче, у чијој је производњи изгубљен. Стојећи као брана између писца и смрти, дело које није најдубљи егзистенцијални израз свога творца не може представљати ни јаку везу са животом: и у уметничком, и у психолошком, и у егзистенцијалном смислу, оно огледа празнину свога аутора. На списку лица ове драме налази се и магнетофон, „справа која замењује памћење”, а заправо служи његовом креирању, те будућности завештава неистине. Сужени временски и просторни план драме има симболичку и сатиричну функцију: камерни, тесан простор симболизује егзистенцијалну тескобу јунака, а прецизирањем да се све одвија „у овом тренутку, док се збива на сцени”, наглашено је да је реч о свакодневним ситуацијама у Београду. Проблеми са савешћу и емоционално чишћење одвијају се у затвореном, приватном простору, а истина о томе склања се од очију јавности.

Од младог бунтовника који је желео да се користи конформизмом као инструментом друштвене интеграције, подлежући илузији „да се компромисима постиже позиција из које се својој ствари боље служи него из положаја изолованог, чак и прогоњеног аутсајдера” (Пекић 1984: 296), Борис постаје успешан писац, који као есенцијални део идентитета доживљава оно што је друштвено функционално: први успех корумпирао је његову личност, јер је у даљем раду настојао да очува већ освојене позиције. Тиме је његова уметничка мера промењена: на месту естетског идеала нашло се постигнуће. На примеру овог јунака Пекић показује оно што ће експлицитно тврдити у свом есејистичком делу, потврђујући снажну међузависност дела и интимне биографије његовог творца: малих компромиса нема. Борисов живот оличава *спиралу компромиса* (Пекић 1984: 292), потврђујући да је конформизам животна стратегија која се бира само једном, да би потом постала начин живота. Оно што је требало да буде средство постало је једини циљ: остварене околности требало је одржавати и борити се за њихову непроменљивост.

Конформизам овде разумевамо као понашање условљено компромисом између уверења и удобности, тј. као „егзистенцијално животно устројство” (Хамваш 1999: 129), које обележава „агресивна световна амбиција и снисходљиво лицемерје” (Хамваш 1999: 127). Оно што је Фром видео као механизам помоћу којег делује анонимни ауторитет – „Ја морам да чиним оно што

свако чини, према томе, морам да се сагласим, не смем да будем другачији, не смем да 'штрчим', морам да будем спреман и вољан да се мењам према променама стандарда" (1989б: 119) – Хамваш је назвао фарисејством. Фарисеј „свој начин стицања у животу покрива привидом моралног држања”, иако је његов морал тек „стратегија самозаштите стицања гласа, угледа (...) организована корупција бивства” (Хамваш 1999: 129). Индикативно је да се Борис представља као морално интактан човек, бранећи смисао књижевности етичким разлозима. На питање: „Чему те лажне бајке?”, које поставља Адриана, претпостављајући живот литературе, Борис одговара: „Ако су лажне, оне су то бар у име бескомпромиснијег морала” (Пекић 2014: 154).

Дискрепанца између приватног става и запажене норме, која је кључна за конформизам (Walker 1962: 16), обележила је Борисов живот и доводи до потискивања, заборављања, а потом и губљења приватног става. Његова потреба за задовољавањем личног идеала нашла се у супротности са потребом за признатошћу, а резултат, који зависи „од снаге једне од ових потреба” (Walker 1962: 68), показује да је Борис понајпре жртва властите таштине. Подела на приватно и јавно, на какву је рачунао када се одважио на мали компромис, довела је на крају до самозаборава, свођења приватног мишљења на пијане епизоде. Он, који је сањао како ће „свету рећи истину” и једном и сам „написати оно право, пресудно, као Солжењичин...” (Пекић 2014: 141), устукнуо је пред очигледношћу правила игре: „...јао писцу који би се усудио да направи симпатичним иједно лице које на друштвеним лествицама стоји више од мусавог референта” (Пекић 2014: 169). И начин на који је преправио своју биографију, и уметничке неслободе које се обелодањују кроз све обзире које Борис промишља док наглас осмишљава потенцијалне фабуле, сведоче о подређивању уметничких замисли владајућој норми социјалистичког реализма:

„Ако опишеш неког будаластог редара, увредио си полицију; ако је твој професор неморалан, напао си интелигенцију; ако је твој радник пијаница, замерио си се радничкој класи; ако је он млађи од двадесет, онда, поврх свега, још и немаш разумевања за омладину; када ти је старац од деведесет сенилан, оптужују те да проповедаш еутаназiju родитеља... А државу си у сваком случају повредио. Јер држава, то су сви они заједно: ватрогасци, интелектуалци, полицајци, војници, радници, уметници, деца, очеви, мајке... (...) Па, молим, пиши дубоке, истините књиге!” (Пекић 2014: 164–165).



Стварајући ликове тако да се никоме не замери, Борис се одлучује за црно-белу технику карактеризације: у његовом делу „крупни увек газе ситне, велики злоупотребљавају мале, моћни увек гњаве немоћне. Они који имају, нужно су зли. Добри су увек они који немају. Паметни су једновременно и обавезно и покварени” (Пекић 2014: 169). О утицају идеологије на Борисово дело не сведоче пре свега теме које одабира, већ поступци којима се у писању користи. Мада се брани флоксулама, јунак оставља довољно трагова у драми да његов исказ да су му најбоља дела завршила у канти за ђубре разумемо као потпуно истинит. Ако је као двадесетогодишњак оличавао самозаљубљеност умишљеног генија и снажну веру у реч, као успешан писац, како у једном тренутку открива, Борис је „заљубљен у издаваче”, тј. у спољашњу силу од које му зависи успех. Ако „средства бирају своје циљеве” (Пекић 2013: 401), и Борисов одабир уметничких средстава открива да је своје стварање подредио нечему изван и вишем од њега самог, издајући основно правило Пекићевих истинских уметника, које је јасно дефинисао Симеон Сигетски: „...ми немамо сврхе изван себе и свог дела” (2006: 154).

Потиснута реалност властитог прилагођавања јавља се јунаку само у пијанству, и Адриани је потребно доста труда да њен супруг од тврдње да му је говор бољи од свих у тој врсти доспе до потпуног презира према властитим речима, те осмишљавању новог, тестаментарног говора. Пишући о мимикрији у есеју „Претварање маске у лице” (1979), Пекић осветљава социјално, психолошко и морално прилагођавање које није тек епизода у животу личности, већ носи трајне последице, радикално је мењајући. Централни јунак *Разарања говора* парадигма је јунака који је „своје право лице и све своје рационалне разлоге за маскирање повукао у такве дубине бића, до којих је и сам ретко стизао” (Пекић 1984: 288). Друштвено награђивање и кажњавање одвија се као процес константне евалуације појединца у односу на идентитет који је пожељан у друштву, у овом случају, у околностима социјалистичке идеологије. Оснаживањем веза са оном друштвеном групом у чијим је рукама власт Борис се определио за најфункционалније обличје властитог идентитета, оно које ће у датим друштвеним приликама имати значајне „последнице по дистрибуцију социјалних добара” (Hogan 2001: 90). Како је конформизам механизам понашања усмерен на постизање друштвеног одобравања од групе коју појединац доживљава као антитезу себи, кључно је питање чега се појединац одриче у име друштвеног прихватања и користи које из тога следе, тј. чије истине на концу изражава. У таквим околностима слаби „снага вида” у односу на антагонистичку стварност (Пекић 1984: 297), односно наступа фаза хармоније, а

како задовољавање идеала није могуће, на снази је релативна мера, којом се властито дело и личност мере искључиво спрам других.

Наслов драме треба схватити симболички: није реч само о разарању припреманог говора (који, уосталом, одлази у јавност, а приватна трагедија одвија се по сценарију тестаментарног говора) већ пре свега о разарању говорника: изван лажне верзије стварности не налази се никаква индивидуалност која би могла да сведочи о себи, па тиме ни о свету. Ако појединац „потпуно усваја онакву личност какву му пружају културни обрасци (...)” (From 1984: 131), онда он престаје да буде појединац и на крају тог процеса „оригиналне чинове мишљења, осећања и хтења замењује псеудочиновима” (From 1984: 143). Тим путем Борис доспева до губитка субјективности, због чега и његов свет мора бити лишен стварних ближњих, а концептуализација селфа, која се остварује у сусрету са другима, темељи се на утилитарном принципу. Разарање говора подразумева разарање друштвеног карактера, испод којег се више не налази личност: такву истину симболизује јунакова смрт.

У дијалогу са Адрианом Борис непрекидно узмиче у различите дискурсе и властити проблем премешта из центра на периферију. Његово апсурдно узмицање у самооправдавајући наратив („Изван књига нећу да имам однос са стварношћу”) – публикување и апстинирање у стварности, показује Пекић, међусобно се искључују – смењује исказивање сумње у само значење речи и њихову делотворност. Како одмиче драма, његова првобитна притужба на живот се мења, јер јунак све више бежи од њене одређености у крајње проблеме књижевног стварања. Ако је у шестосатном пијанству говорио Адриани да је све што је досад објавио „бедно, опортунистичко ђубре” (Pečić 2014: 141), он поступно пажњу премешта на ограниченост саме позиције писца („Реч вреди само у устима оног који у руци држи батину. А ја држим патент-оловку...” – Pečić 2014: 158). Од разоткривања властитог моралног кукавичлука и таштине, која је најснажнија сила у његовом животу, Борис се склања у дискурс о уметнику. У прошлости је снагу речи поистовећивао са снагом карактера, тврдећи да се пишчева моћ огледа у способности да саопштава: „Реч је његово једино оружје... Не стати у њену одбрану не значи престати да се буде писац... али значи пристати да се не буде човек” (Pečić 2014: 162). Сада, међутим, Борис из личних питања бежи у поетичка, а поетичке издаје оправдава приликама, иако је Пекић у свом делу доследно показивао да је уметник одговоран пре свега и једино према свом делу.

Док размишља о будућим фабулама, Борис открива своју умешност у служењу општим местима, што му омогућава да избегне важне проблеме

свога времена, али и истинске личне доживљаје. И властиту биографију јунак испуњава општим местима, третирајући је као причу коју продаје. Прилагођавајући се правилима игре у друштву у коме се кохезија остварује једнообразном, социјалистичком идеологијом, Борис пристаје на друштвено прихватљиву истину о свом пореклу („Бити несрећан у младости, данас је предуслов за текућу срећу”). Прошлост је непроменљива, али зато биографски подаци губе статус чињенице. За Бориса све постаје једнако неистинито: будући да и његова измишљена биографија постаје истинита на начин на који то постају дела фикције, испуњавајући аристотеловски критеријум вероватноће и уверљивости, јунак се лишава свести о постојању референтног плана и личне одговорности према њему. Односећи се према чињеницама живота искључиво као према грађи, он поистовећује живот и уметност, подвргавајући уметност захтевима живота и чинећи властити живот виртуелним. Шта се збива када се ове различите области изједначе, илустровао је Пекић на примеру старог Рима, закључујући да се у ситуацији у којој се живот „попео до уметности” у исти мах говори „и о уметности која се, успут убијајући, спустила до живота” (2014: 23). Тек у отпору изједначавању са животом, експлицира Пекић, рађа се књижевност која је уистину велика (2014: 21). И Борис показује да то зна, када за потребе уметности преправља женину биографију, тврдећи да она не може бити рођена под буквом, као што је уистину било, већ под храстом, чиме се у дело уноси вишезначан митски мотив. Ипак, то у исти мах открива и схематичну природу његовог стварања, које лепоту налази „у митском мотиву, а не у драми судбине”. Као што је у уметности Адриана морала бити рођена под храстом, тако је и у животу Борис морао бити „чедо револуционара”: оба услова саображена су захтеву за прихватањем, оба мотива смерају на питкост и оличавају лаж општег места.

И Пекић и Сартр експлицитно су писали о томе:

„Смртоносност клишеа је у томе што су увек при руци и што з а и с т а значе оно што изражавају. (...) Испод сваког клишеа лежи по један леш стварности” (Pečić 1984: 42).

„*Лакоћа* се боље продаје: то је укроћени талент окренут против самог себе, вештина да се хармоничним и предвиђеним речима умирује, да се језиком уобичајеним у добром друштву доказује како су свет и човек осредњи, без икакве скривене патње и без интереса” (Sartre 1962: 97–98).

У *Разарању говора* Борис и Адриана очекују госте, други брачни пар, који се не појављује, али је на важан начин обележио њихов живот, па је и неизбежна

тема разговора. Мотив унакрсних љубавника преплетен је са Борисовим односом према власти, што је послужило илустровању његовог списатељског метода. Бол због брачне изневерености јунак је својевремено, у љубавном роману, фалсификовао на такав начин да је створио допадљиву, иако у целини лажну слику о себи. Од свог пријатеља Андрије, министра полиције и бившег жениног љубавника, начинио је једну од полуга деструктивног механизма власти, иако му се уистину дивио. Мењајући природу њиховог односа, Борис ствара роман који није више од психолошке компензације за лични губитак, повређени его, карактерне и моралне слабости, а Пекић је „опасност да дело не изражава ништа друго до свог творца” (1984: 563) сматрао најзлоћуднијом маном уметности. Посредством уметности јунак се дистанцира од непријатних животних истина. Разблажујући властити однос са животом, јер се с њим суочава тек као са грађом, и тиме наликујући каснијем Пекићевом јунаку Леониду Његовану,<sup>9</sup> Борис је постао готово виртуелан лик. Флоскула „најбољи стилист”, која се након тог романа везивала за Бориса, открива *нивелисање судова и укуса* (From 19896: 121) књижевне критике, такође мотивисано конформизмом. Уосталом, о њиховом конформизму Борис говори експлицитно:

„Рекли су да сам био на трагу велике теме о судбини интелектуалаца нашег времена, али да сам из неразумљивих разлога... молим те, неразумљивих разлога... потонуо у љубавну сплетку... Снажну додуше, али ипак приватну! Па где живе они? Живе у овом истом друштву, у издавачким кућама овог друштва, и кад им се донесе храбар рукопис, као уредници они га одбијају, а кад уместо њега приме неко лажно ђубре – као критичари они га сасеку због недостатка храбрости и истинољубивости!” (Pečić 2014: 176).

Међутим, само неколико тренутака касније и ове оштре и прецизне тврдње показују се као Борисова самоодбрана, јер истина звучи унеколико другачије:

„да сам све што ми је на срцу лежало написао... књига не би била штампана... И што је најгоре, ја ни то са сигурношћу не могу да тврдим (...) Не могу рећи да она сигурно не би... Друге такве јесу! Многе, међутим, нису! И ко ће се ту сад снаћи?” (Pečić 2014: 176–177).

Јунак *Разарања говора* никада није ризиковао; кретао се сигурним путем: публикујући дела која су у толикој мери прочишћена од ризичног садржаја, од свега што би за њега самог могло бити неудобно, Борис је интернализовао

<sup>9</sup> И Борисова самоусредсређеност и Адрианино пребацивање због тога улива се у однос Леонида и Дијане у *Златном руни*.

спољашњу цензуру. Постајући сам свој цензор, он свесним, конформистичким избором одржава и учвршћује поредак: ако се са потпуном поузданошћу не зна шта може бити проблем, па се проблеми подозревају, онда се цензура проширује далеко изван оних граница које је поставила владајућа идеологија. Тежећи успеху како би се заклонио од страха, јунак исповеда парадоксалан положај у који је доспео: „Морам имати њих сензала, унапред морам знати шта ће се добро котирати, како стоје ове, како оне акције... (...) Желео сам успех да ми обезбеди више слободе, али, уколико сам стицао слободу, све мање сам се усуђивао да се њоме користим...” (Пекић 2014: 177–178). Борис тако постаје пример аутоцензури о којој је Пекић писао као о најопаснијој и најтеже излечивој болести уметности. Он поступно затомљује критичко осећање и промишљање, а прећуткивањем первертује односе и са собом и са другима:

„Уступак којег смо учинили, из стида пред неким, или из страха од нечега, показује се најчешће као паметан и профитабилан. (...) А што нисмо написали овај пут, написаћемо неки други. До Сабраних дела увек има времена. (...) Таква прилика, на жалост, никад не долази. У ствари дође, само је ми више не препознајемо. Не осећамо савршено никакву потребу да саопштавамо свету нешто што ће нас довести у неприлику. (...) Неподобне мисли се опкољавају, тихо ждери, и најпосле нестају. Кад идућа прилика за отвореност наиђе, ми више и немамо мисли којих бисмо се бојали” (Пекић 1984: 24–26).

Коначно, Борисова несигурност спрам могућности штампања књиге у условима у којима би се одважио за већу искреност открива да друштво у коме живи није репресивно у мери која му је потребна да њоме оправдава властити кукавичлук. Па ипак, будући да се Борисово прекрајање властите прошлости одвија према начелима која заговара и националсоцијалиста Штајбрехер у својим генерализацијама о држави у есеју „Гасовито агрегатно стање прошлости” (1979), Пекић је у оквирима свог дела, на темељу угрожавања личних и грађанских слобода, успоставио аналогију између та два, по много чему супротстављена система:

„У идеалном поретку држави не припадају само садашњост и будућност грађана. Припада јој и њихова прошлост. (...) Прошлост је (...) нешто што се не постиже у прошлости, већ у садашњости. (...) Онај ко зна да све што за себе може учинити, и што је већ за себе учинио, подлеже перманентној селекцији и зависи ексклузивно од тога шта сада и за нас чини, човек је на кога националсоцијализам може озбиљно рачунати.

Хришћанска тврдња да је све што уђе у Књигу живота до Страшног суда неизбрисиво, смешна је. Увек постоји – и гума” (1984: 308–308).

Највећа лаж у Борисовом говору, како сам казује, јесте та што је представио као остварено оно што је тек потенцијално и идеално, те је књижевност каква треба да буде прогласио за већ постојећу, чиме је оправдао и легитимизовао владајући поредак. За јубиларни говор књижевност је еманација духа прогреса, а у ствари је простор комфора, лишен духа, у коме идеја прогреса има искључиво идеолошко значење. У том смислу Борис не може ни бити „део заједнице... носилац заставе чије боје све нас представљају” (Пекић 2014: 142), већ искључиво носилац државне истине, који изражава ставове владајуће олигархије. То је од њега начинило и *аморалног писца и уметног човека* – о немогућности да се морал особе фрагментира на приватну и јавну сферу, као и о неизбежном антагонизму државе и књижевности, јер књижевност мора бити критичка, Пекић је експлицитно писао у својим есејима (в. 1984: 38–39).

У замишљању будућег романа, у коме ће главна улога припасти његовој супрузи, Борис њено понашање према романескном партнеру преписује из живота, дајући јој исту улогу коју већ има у односу на њега самог: „Ти си његов ироничан одјек, он у искривљеном огледалу... Изопачујеш му речи, идеје, понашања. И ми видимо каква је он свиња стварно...” (Пекић 2014: 144). Тако започиње метафикционална игра која кулминира на завршетку драме, обележеном дужим Борисовим монологом: од часа када Адриана схвата праву природу збивања међу њима, и када констернирана заћути, Борис развија читав један мали наратив и тако исписује завршницу драме као кроки свог будућег романа. Драма која се одиграва на позорници понавља замисао Борисовог романа: фабула о уметнику који *разара сопствени живот да би саградио измишљени* Борисов је одговор на проблем који је пред њега поставио живот. Бринући искључиво о непосредној, актуелној друштвенополитичкој стварности, јунак је учинио једнако неверодостојним и свој живот и своје дело. Завршетак драме само обелодањује оно што је на симболичком плану већ остварено: виртуелност јунаковог живота, који оличава солиписизам, исто као и његово књижевно дело. Како одмиче дијалог, Борис све више исказује ставове своје супруге, који су заправо и његови, само дубоко запретани. Међутим, Борисово признање моралног кукавичлука тек је грађа за роман и улива се у карактер јунака у настајању, што потврђује да он није власник ни свог живота, ни смрти, па ни дела, које исписује коначну судбину протагониста. Пекић обрће традиционално схватање мимезе: живот подражава уметност, која је и у овом случају истинитија стварност. Међутим, уметничко дело не преживљава судбину свог

творца, чиме Пекић отпочиње своју велику тему разарања мита уметности као вредности преко које се оставља траг у времену, коју ће развити у збирци прича *Нови Јерусалим*.

Ако је професионална одговорност сводива на реченицу „Што чиниш чини најсавесније што можеш”, персонална значи одговорност „пред собом као личношћу која тежи да се изрази у свом тоталитету” (Пекић 1984: 18). Одлучујући се на аутоцензуру из конформистичких побуда, Борис подбацује и на плану персоналне и на плану професионалне одговорности. Мада је „морал човеков највиши интерес”, непоковање моралу дозвољено је у Пекићевом делу само у име поковања вишем, уметничком принципу („Реч не обавезује душу. Само дело душу обавезује”, тврди Симеон Сигетски – 2006: 163). Прилагођавајући дело личним интересима, те тако изневеравајући основно начело истинских уметника („што је добро за Уметност, добро је и за мене” – Пекић 2006: 244), Борис се изузима од ових принципа те, уместо уметности, обоготворује себе и тако озакоњује владавину прозаичности и конформизма.

У Пекићевом опусу морална питања била су увек испочетка постављана – аутор је сугерисао жељени правац, идеал, не падајући у „спасоносно окриље вере или идеје” и зато и без могућности да их једном заувек реши. Аутоиронијски слој присутан у драми кроз алузије на властито дело – Адриана иронизира обимност дела свога супруга,<sup>10</sup> међу фабулама романа које супружници спаљују препознајемо *Беснило*, *Време чуда*, *Ходочашће Арсенија Његована*, у нешто неодређенијем облику и *Златно руно*,<sup>11</sup> а техника Борисовог рада карактеристична је за Пекића<sup>12</sup> – открива да писац себе није изузео из осуде конформистичке уметности. Њему није могао бити стран Борисов начин мишљења: „Ја имам виши циљ, ја не смем да га жртвујем некој пролазној истинољубивости” (Пекић 2014: 158).<sup>13</sup> Да је централни проблем *Разарања говора*, који је јунак конформистички разрешио, био и за Пекића стално актуелан, сведоче његове

<sup>10</sup> „Није тетралогија. Овог пута ће нас усрећити пенталогијом... Да, роман фреска или роман река... можда море... Никад не знам...” (Пекић 2014: 143).

<sup>11</sup> Иако је тада било објављено само *Време чуда*, Пекић је теме својих романа, као и грађу за њих, годинама унапред знао. Први нацрти *Златног руна*, као и генеалогича Његована, настали су још у затвору.

<sup>12</sup> Не само да Борис снима своје идеје на магнетофон него и своје примедбе класификује на начин карактеристичан за Пекића: „Примедба број један”, „Примедба број дванаест А”, „Примедба број дванаест Б” итд.

<sup>13</sup> Носећи своје дневнике Михизу, с молбом да их прочита и оцени да ли се у њима налази нешто што би писцу могло да донесе неприлике, Пекић бележи: „...не мислим да је много умесно да због неколико реченица, којих у мојим дневницима иначе има толико, нарочито у оним деловима које сам изоставио, да због тих неколико реченица доведем у питање сва Сабрана дела или да изазовем било какав преурањени скандал” (2013, 2: 449).

дневничке забелешке: „Где престаје моје пристајање, а где одрицање? (...) Где ћу себи рећи: 'Гад си зато што ћу тиш?', а где 'Гад си зато што си проговорио?'" (2013, 2: 415). Коначно, Пекић ни сам није био лишен односа према животу као према литерарној грађи, о чему такође сведочи у дневнику, пишући о стварању романа о архитекти Исидору: писац урушава стварни живот у настојању да разреши романескни проблем, будући да је прототипску основу за роман нашао у ситуацији у којој се наша његова супруга (в. 2013, 2).

Пажљиво читање Пекићевих есеја и дневничких забелешки из времена када је написана драма *Разарање говора* открива колико је личног искуства – радикализованог за потребе стварања централног јунака драме – писац унео у дело. Говор који је Пекић одржао приликом добијања Нинове награде (23.2.1971) сигурно је један од мисаоних подстицаја за централну драмску радњу *Разарања говора*, написану свега годину дана касније. У дневничкој белешци коју исписује „на домаку 1970.” Пекић исповеда: „Успех ме корумпира. Навикавам се на наивност компромиса. Саживљавам са реалношћу, а кад се понекад од ње одвојим, за тренутак и нерадо, служи ми искључиво као алиби за моја одустајања, моје недоречености, моје одсутности, за сва моја – пристајања...” (1984: 555).

Спасоносни и непредвидљиви „прометејски људски фактор” оличава онај писац који „ако се не убије као очајник, или не буде убијен као јеретик, добија прилику да 'мисионарски облик служења идеји' замени 'критичким обликом' и да се тако приближи оном можда једином заједничком именитељу који кроз столећа веже Аристофана и Солжењицина, Еурипида и Камија” (Пекић 1984: 15–16). Уколико имамо на уму пишчево порицање уметничке вредности клишеа, цитат којим започиње коментар *Разарања говора*, преузет „од једног француског писца” („Без непослушности нема стваралачке активности”), истицање да је критичност романа аксиоматска, а критички дух иманентан књижевности (она „на сваку козметичку маску делује као вријућа вода” – Пекић 1984: 38), а посебно ауторитарност Борисове личности, видећемо да Пекић уметника смешта у оквире Фромовог револуционарног карактера, чије су карактеристике независност, критичко расположење, непокорност и осетљивост на клише (в. From 1989a).

Пред интелектуалце и уметнике Пекић је, као што је то учинио и Жилијен Бенда у својој чувеној књизи *Издаја интелектуалаца* (1927/1946), на коју реферише и Сартр, поставио изразито високе захтеве. Пре свега, прихватање апсолутности правде, која стоји „изнад времена и простора”, и истине која



не сме бити „детерминисана околностима”, а захтев за слободом појединца<sup>14</sup> изражава целокупан Пекићев живот и дело. Као рационалист – и према Бендином уверењу, од интелектуалаца се захтева „да своја увјерења граде на духу, а не на осјећајима” (1997: 25) – наш је писац држао до разлога и аргумената и већ га је то морало држати по страни од политичких идеја утемељених на страсти,<sup>15</sup> а његов отпор према комунистичкој идеологији укључивао је снажно противљење једном од „најиспразнијих мисаоних система”, каквим је сматрао дијалектички материјализам (Рекић 2013, 2: 502), који је и Жилијен Бенда окарактерисао као „негацију мишљења”.<sup>16</sup>

Начелна оптужба Ж. Бенде да су интелектуалци издали свој позив „ради задовољавања практичних интереса” (1997: 20), иако је одбрана „вјечних и непробитачних вриједности” основни позив интелектуалца, илустрована је у његовом делу издајом коју су починили како давањем подршке Хитлеру и Мусолинију тако и подршком комунистичкој идеологији, јер су у оба случаја вечне вредности (правду, истину и слободу појединца) подредили партикуларним (националним, класним, расним). Ако Ж. Бенда тврди да су истински интелектуалци „увек мислили да је моралност науке у њеној методи” (1997: 42), Пекић у *Разарању говора* показује како се аморалност писца огледа у књижевном поступку прилагођеном идеји којој жели да служи. У својој *Издаји интелектуалаца* Бенда је указивао на то да ће идеализам и хуманизам бити уништени утилитарним реализмом интелектуалаца; Пекић пак показује да је издаја савременог интелектуалца пре свега мотивисана конформизмом, оним кетманством о којем је тако убедљиво писао Чеслав Милош, те да ће брига о личној добити угушити сваку вишу идеју човечанства.

*Разарање говора*, „Свирач из златних времена” и *Градитељи*, у контексту бројних ликова уметника у Пекићевом делу, сведоче о варијацијама истог проблема у драмској, приповедној и романескној форми, а тиме и његовој релевантности за опус Борислава Пекића. И у причи „Свирач из златних вре-

<sup>14</sup> Прихватање система који укида слободу појединца Бенда је сматрао интелектуалном издајом: „Кад интелектуалци прихватају сустав за који знају да је негација слободе или који ће, ако слободу уопће буде хтио једнога дана допустити, прије тога уништити оно што је у њој најдуховније – онда је то један од изразитих облика њихове модерне издаје” (1997: 42).

<sup>15</sup> Подсећамо овде да ни Пекићева „приврженост националним интересима”, коју је доследно, целог живота, изражавао, никада није имала обличје ирационалног националног поноса, већ мишљења које ваљане разлоге претпоставља појединачним интересима. Уосталом, да „у једној земљи не може бити демократије уколико у њој влада доминација једне нације над другом”, записао је Пекић у свом дневнику 1982 (2013, 2: 432).

<sup>16</sup> „Јер мислити не значи поистовјетити се са збиљом, него о њој доносити рационалне судове” (Benda 1997: 27).

мена”, која успоставља везу са есејом „Гасовито агрегатно стање прошлости”, те аутоцитатно призива *Године које су појели скакавци* и *Писма из туђине*, јунаци се налазе у позицији у којој се нашао и Борис у *Разарању говора*: „...обојица смо веровали да излазак у туђи свет неће подразумевати издају сопственог” (Пекић 1991: 103). И у фабули ове приче суочавање са издајом властитих уверења уоквирено је друштвеном признатошћу и управо стеченим највећим књижевним успехом. Прошлост која прогони јунаке персонификована је у лику младића са фрулом у руци: некадашњи високи захтеви од уметности, на које их подсећа активан рад савести, доживљавају се у садашњости кроз параноичне епизоде. И овде је, као и у *Разарању говора* и *Градитељима*, смрт једини излаз. Па ипак, ако Симеон Мосхополит успева да посредством стварања буде слободан и у тренуцима када Турци већ разарају Мосхопоље, све до часа када бива изложен екстремном насиљу, а Сигетски у тренутку пре страдања изговара „успео сам, слава Богу”, онда је јасно да је уметник тај у чијим је рукама коначно решење употребе/злоупотребе уметничке слободе. Пекићеви истински уметници не пропуштају прилику за стварање ремек-дела, видећи у томе своју животну сврху (Исидор Његован гради споменик Револуцији, упркос свом интимном неслагању са њом, као што је и његов отац подигао Дом немачке културе, а Симеон Сигетски, лапидарно исказујући однос уметника према историји – страх да ће га у *исторично ђубре замочити* – шминка мртвог султана). Њихово стварање је изнад патриотизма и практичног морала, недотакнуто прагматичним циљевима, иако за то плаћају животом. Сваки се избор, показује Пекић, плаћа животом: разлика је само у разумевању шта се под животом сматра – скупни живот ћелија или посвећено животно усмерење. Уметничка обрада те теме и жанр у коме се развија показују пиščев одговор на то питање.

Пекић је био један од оних интелектуалаца који су веровали „да је нужно да човек као грађанин, а нарочито као писац, не буде равнодушан” (2013, II: 500). „Прави проблем књижевности никада није: о чему и како писати, већ за шта и како живети.” У том су смислу и његова тадашња очекивања да ће писци, а пре свега млађи нараштај, „слободом осећања, идеја и израза, правим речима вратити снагу моралног чина, а моралном чину сјај и дубину правих речи” (1984: 564), указивала на повезаност уметности и морала у какву је веровао. Међутим, реторско питање какво се налази у једном дневничком запису, сведочи и какав је књижевни ангажман писац имао на уму: „Постављам себи јасно питање: Где си сазнао истину о Шпанији? У *За ким звона звоне* Е. Хемингвеја или из протестних писама европске либералне интелигенције?” (Пекић 1984: 556). Пекићев став да је књижевност, између осталог, „и примењени морал,

извесна морална сугестија” (2014: 9), кореспондира Сартровом увиду: „...у дну естетичког императива ми видимо морални императив” (Sartre 1962: 62). Пекић подразумева да је књижевност ангажована, али је реч пре свега о ангажману у ванвременом смислу, како је то исказивао и Ж. Бенда, али и Сартр: „...задатак је нас књижевника да укажемо на вечне вредности, имплициране у тим социјалним или политичким сукобима” (Sartre 1962: 8). Морални ангажман стоји у Пекићевом делу изнад дневнополитичког, што показује и потпуна оствареност у *Разарању говора* оног циља који је себи поставио у вези са преобликовањем своје драме *186. степен* у новелу – „Политичко значење је само део општег историјског значења и део, односно елемент наше опште моралне позиције” (Pekić 2013, 2: 514).

Аутономија књижевности за Пекића, као и за Сартра, значи њену отпорност „темпоралним силама или некој идеологији” (Sartre 1962: 126). Мада књижевност мора одбити да буде средство било којем циљу ван ње саме, уметник није ван живота и посматран је у укупности његових историјских веза.<sup>17</sup> Иако се уметност и живот пречесто искључују, уметничка и животна истина за Пекића нису у противречју: уметничка истина неизбежно мења и транспонује историјску, али уколико изневерава стварност у њој, она не може ни бити уметничка, јер подбацује не у односу на чињенице живота, већ у односу на властите највише могућности. Ваља се овде подсетити у име чега је Пекић препоручивао опрез према свим ликовима који буде саучешће: „...све док се не уверимо да (...) моћ изазивања осећања (...) потиче од писца, а не од популаризованих средстава самог лика, да је оно што нас осваја, придобија, разоружава, уметничка форма, а не животна садржина” (1984: 616). Књижевни/уметнички ангажман за Пекића је значао обавезу да се целим бићем стане уз истину. Тако висок захтев сигурно је и пресудан разлог што о властитим моралним огрешењима засад једино сведочи сам, у својим дневницима.

### Извори:

1. Pekić, Borislav (1984), *Tamo gde loze plaču*, Beograd: Partizanska knjiga.
2. Pekić, Borislav (2006), *Zlatno runo, Roboti i sablasti*, Novi Sad: Solaris.

<sup>17</sup> И у томе се огледа сродност са Сартром. Књижевност се, по Сартровом мишљењу, „идентификује с Духом, то јест са сталним правом да изражава и да критикује идеје”, а њена спиритуалност се „више не наслања ни на какву идеологију”, већ се манифестује „као способност непрекидног превазилажења оног што је дато, без обзира шта је то” (1962: 90).

3. Pekić, Borislav (2013), *Život na ledu, I–V*, Priredile Aleksandra i Ljiljana Pekić, Beograd: Službeni glasnik.
4. Pekić, Borislav (2014), *Razaranje govora, U Edenu, na Istoku: izabrane drame, II*, Beograd: Laguna, 133–191.

### Библиографија:

1. Benda, Žilijen (Julien) (1997), *Izdaja intelektualaca*, Zagreb: Politička kultura.
2. Буљ, Ивана (2013), „Питања егзистенцијализма у драмама Борислава Пекића, у контексту стваралаштва Албера Камија и Жан-Пола Сартра”, *Кораци*, 10/11, 121–134.
3. Walker, Edward L., Rodger W. Heyns (1962), *An Anatomy for Conformity*, New York: Prentice-Hall, inc, Englewood cliffs.
4. Gordić Petković, Vladislava (2008), „U Pekićevom apsurdistanu”, *Analiza Borislava Pekića*, 5, 221–224.
5. Илишевић, Милена (2011), „Жанровски синкретизам у драмама Борислава Пекића”, *Жанровска преплитања у савременој српској драми*, Београд: ИКУМ, 74–141.
6. Rizman, Rudi (2014), „O (ne)odgovornosti intelektualaca”, *Političke perspektive*, 2, 7–22; hrcak.srce.hr/file/214717 (приступљено 15. марта 2017).
7. Sartre, Žan-Pol (1962), „Šta je to literatura”, *O književnosti i piscima*, Izbor i predgovor Sreten Marić, Beograd: Kultura, 21–236.
8. From, Erih (1984), *Bekstvo od slobode*, Zagreb: Naprijed; Beograd: Nolit.
9. From, Erih (1989a), „Revolucionarni karakter”, *Autoritet i porodica*, Zagreb: Naprijed; Beograd: Nolit.
10. From, Erih (1989b), *Zdravo društvo*, Zagreb: Naprijed; Beograd: Nolit.
11. Хамваш, Бела (1999), *Хришћанство: Scientia sacra II*, Београд: Делта.
12. Hogan, Patrick Colm (2001), *The Culture of Conformism: Understanding Social Consent*, Durham and London: Duke University Press.
13. Chauí, Marilena (2011), “The Engagement Intellectual: A Figure Facing Extinction”, *Between Conformity and Resistance*, New York: Palgrave Macmillan, 15–38.

## ENGAGED PEKIĆ: THE FATE OF THE ARTIST IN A TOTALITARIAN SOCIETY

### Summary

Pekić's outlook on engaged literature corresponds to Sartre's convictions from his famous essay *What is literature?* (1947), despite their ideological differences. In the spirit of Sartre's claim that a prose writer could not avoid engagement, Pekić in his diary, written in the seventies, elaborated the idea that the author's selections reflect his opinion. In the drama *Razaranje govora*, he shows that ideology in an artwork is visible not only in the topics but also in the writer's literary devices. The influence of ideology reveals black and white characterisation techniques and the use of cliché. The drama illuminates the phenomenon of conformism, which is the temptation of the modern intellectual, crucified between the demands of conscience and a comfortable life. We have analysed the phenomenon of conformism in the context of the texts of Béla Hamvas, E. Fromme, E. Walker and the prominent Intellectual betrayal by J. Benda. Pekić considered civil and artistic freedoms, legal and illegal compromises in all genres in which he wrote. But Pekić urgent need for engagement was expressed in the plays, which are "mobile, efficient and transparent literary instruments", so, they had cathartic effects. We pointed out that Pekić's choice of genres is his evaluation of the kind: showing the artist's destiny in the tragic or comic-grotesque light is in the connection to the heroes' choice between artistic or social frustrations. In his oeuvre, Pekić has consistently shown that an artist is responsible only for his work. In that way, Pekić did not make his artists free from moral commitments but put the relationship between art and morality in a particular area. The obligatory moral norm to Pekić's artists is their submissiveness to a higher, artistic principle, not to general morality.