

Марија ЛОЈАНИЦА

(Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет)

myalojanica@gmail.com

АНТРОПОЛОШКА ТРИЛОГИЈА

БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И МЕТАФИЗИЧКА
ДЕТЕКТИВСКА ПРОЗА¹

Кључне речи: Борислав Пекић, *Антрополошка трилогија*, жанровске конвенције, метафизичка детективска проза.

Апстракт: У раду се, пре свега, преиспитује жанровско одређење романа који сачињавају *Антрополошку трилогију* Борислава Пекића, а у покушају да се поменута дела сагледају у контексту поджанра метафизичке детективске прозе, чије се основне одлике, такође, у раду описују. Посебна пажња је посвећена и проблему разграничења и статуса високе и тривијалне књижевности у савременом литерарном контексту како би се даље разјаснио процес еволутивности партикулатних књижевних облика, али и књижевности уопште.

Проблемом формално-жанровског одређења *Антрополошке трилогије* Борислава Пекића српска књижевна наука се бави још од тренутка објављивања романа *Беснило*, *Атлантида* и *1999*. Наиме, већ 1983, када је из штампе изашао први роман трокњижја, постало је јасно да је Пекић начинио радикалан отклон од свог пређашњег опуса, а овај његов поступак би се могао описати и као покушај свесне ауто-деканонизације будући да Борислав Пекић, залазећи у сферу, наизглед, „тривијалне“ књижевности, почиње да (пре)испитује границе одређених жанровских проседеа и тиме се удаљава од својих ранијих прозних текстова који су га поставили у сâм центар пантеона српске литературе. У настојању да изнађе адекватан глас којим би пренео идеје које га у том тренутку преокупирају, а које, како многи теоретичари књижевности примећују, имају катаклизматичан тон, он се окреће формама типичним за такозвану „популарну“ литературу. Намеће се питање Пекићеве мотивације да посегне за оваквим формама при писању *Антрополошке трилогије* и, на први поглед, два су одговора могућа: утилитаризам и омаж. Па тако, Јасмина Лукић, у својој студији *Метапроза: читање жанра – Борислав Пекић и постмодерна*

¹ Овај рад представља део истраживања која се изводе у оквиру пројекта 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

поетика, примећује да је Пекић јасно истицао разлику између тзв. „високе“ и „тривијалне“ литературе, али да се жанр књижевности окренуо из чисто утилитарних разлога², а овакав поступак ауторка описује као тренд „контаминирања сфере тзв. 'високе' књижевности"³ који је, како Јасмина Лукић примећује, постао „један од најзанимљивијих трендова на бившем југословенском простору"⁴ у време објављивања првог Пекићевог жанр романа, *Беснило*. Ауторка поменуте студије даље наводи да Пекић свесно уклапа своје филозофске ставове у калупе конвенција научнофантастичног и/или криминалистичког романа јер

„Жанр је значио могућност да се један круг проблема којима је Пекић придавао посебну важност предочи што је могуће ширем кругу читалаца. Та формула је прво била испитана у *Беснилу*, а потом је њена вредност потврђена у 1999 и у *Атлантиди*. Тако је уобличена нека врста трилогије, за коју је карактеристично коришћење образаца жанровске литературе а пре свега научне фантастике.”⁵

Дакако, лакше је прогутати горку пилулу када је умотана у глатку опну „лаганог штива”, међутим, можда је на делу ипак нешто дубље од пуке, прагматизмом мотивисане, филозофске мимикрије. Промена тематског оквира, која је евидентна у *Антрополошкој трилогији*, нужно је изискивала другачија средства његовог моделовања и потоњег транспоновања, али промена преференција читалачке публике на територији бивше Југославије није могла бити искључив разлог заокрета који је наступио у Пекићевом жанровском „курсу”. Наиме, релацију узрок – последица, можда, ипак треба поставити на следећи начин: специфичности стварносног хронотопа, на глобалном, а особито на локалном нивоу (који језиком *Антрополошке трилогије* можемо назвати СФРЈ/1980), а чија је једна од главних одлика била свеопшта мутација, нужно су генерисале промену начина размишљања како креатора тако и реципијената уметничких дела. Процес се одвијао симултано и подједнаким интензитетом на свим фронтовима литерарног бојишта. Сасвим логично, ново време је донело нове форме. Међутим, узрочно-последична спрега функционише још на једној разини, а дубљи увид у мотивацију Пекићеве промене „жанровског курса” може пружити студија *Конструисање постмодернизма*⁶ Брајана МекХејла. Разматрајући стање у савременој литератури, МекХејл указује на чињеницу да такозвана „тривијална” књижевност дакако врши, употребимо његов термин, инва-

² Јасмина Лукић, *Метапроза: читање жанра – Борислав Пекић и постмодерна поетика*, Стубови културе, Београд, 2001.

³ Исто, 157.

⁴ Исто.

⁵ Исто, 158.

⁶ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, Routledge, New York, 1992.

зију на „високу” литературу, међутим, како МекХејл истиче, овај процес је узајаман и реципрочан, то јест *увек већ* двосмеран, а условљен је чињеницом да је дошло до преклапања поетичких и идејно-тематских поставки оба „типа” књижевности. Прелаз из модерне у постмодерну епоху МекХејл, пре свега, доживљава као пребацивање фокуса уметника (и њихових дела) са епистемолошких на онтолошке преокупације.⁷ Па тако, епистемолошки оријентисана фикција бави се питањима: шта је оно што можемо да сазнамо о свету? Ко је у позицији да то (са)зна, и колико је поуздан? Како се знање преноси, коме и колико је трансфер поуздан? Онтолошки оријентисана фикција (како „званична” фикција, тако и „тривијална” постмодернистичка литература), међутим, преокупирана је питањима: шта је свет? Како се конституише? Постоје ли алтернативни светови, а ако постоје, како се они конституишу? Где почива разлика међу тим различитим световима и шта се дешава када неко пређе границу која те светове раздваја? Своје тезе МекХејл потом доказује и илуструје паралелном анализом званичне постмодернистичке фикције и новонасталога жанра сајберпанк научне фантастике која се, у овом смислу, може сматрати научном фантастиком која црпи одређене елементе из „званичне” постмодернистичке фикције, а која је, такође, у извесној, већој или мањој мери изложена утицају „незваничне”, „тривијалне” књижевности. Постмодернистичка проза Бароуза и Пинчона, која је већ претрпела „инфекцију” научном фантастиком, постаје узор за писце сајберпанк литературе, али ту се процес транспоновања литерарних елемената не завршава будући да обрасце који су претрпели *сајберпанк обраду* преузима нека нова „званична” постмодернистичка проза. Процес је, дакле, узајамно-повратне природе и може се описати термином *непрекидна петља свеопште уметничке рециклаже*. Нужна последица овог процеса јесте и легитимизација популарних литерарних форми која наступа, како МекХејл увиђа, услед дејства следећих фактора:

– Постмодерна епоха је собом донела општи колапс хијерархијских дистинкција између тзв. високих и ниских уметничких форми, између „званичне”, институционализоване културе и популарне културе.

– *Естетичка актуелизација*⁸, односно прилагођавање старијих форми новонасталој културној клими, јесте нужност и датост ако се у обзир узме развој партикуларних уметничких форми али и уметности уопште.

– Но, по МекХејлу, горепоменути фактори који су довели до легитимизације неких популарних литерарних форми нису пресудни. Оно што недвојбено одређује да ли ће одређени облик литерарног израза који је до датог тренутка био маргинализован задобити титулу „високе” књижевности јесте ипак институција

⁷ Brian McHale, наведено дело, 247.

⁸ Исто, 225.

(књижевна критика или универзитет – „књижевни медијатори”, како их МекХејл назива).⁹

Узевши у обзир горе речено, Пекићев позни опус, иначе окарактерисан термином „касни модернизам” (за који се у англо-америчкој науци о књижевности користи и термин „прото-постмодернизам”), недвосмислено је обојен онтолошким доминантом те је, самим тим, тумачење Брајана МекХејла дакако применљиво на „случај” *Антрополошке трилогије*. До „онечишћења” или „тривијализације” „високе” књижевности, дакле, не долази – на делу је константна, и у уметности одувек присутна интеракција на релацији старо – ново, што ће рећи игра „оплећења” безмало петрификованих, канонских форми новим, свежим литерарним елементима. Границе, па и жанровске, прво се бојажљиво прекорачују, потом постају све порозније, да би на крају дошло до њиховог потпуног укидања.

Једна од најупадљивијих одлика Пекићевих „фантазмагоричних предсказања катаклизме” или „апокалиптичких јеванђеља сведока будућности”¹⁰ (која не остаје само на нивоу палимпсеста већ је и еклатантно формално маркирана) јесте окретање ранијој литерарној традицији која се да окарактерисати као омаж, али само уколико останемо на нивоу површинске анализе текста/текстова. Евокацију романа Орвела, Хакслија, Солжењицина, Асимова, Симака и Бредберија, али и инкорпорацију елемената књижевних дела поменутих писаца у свој литерарни текст Пекић врши на најразличитије начине – од посвете, преко (ре)интерпретације и (ре)конструкције већ постојећих мотива, па до директног цитирања. У веома детаљној интертекстуалној студији *Књижевни врт Борислава Пекића: цитатност и интертекстуалност* у негативним утопијама, ауторка Милена Стојановић, између осталог, истиче следеће: „Можда више него у другим делима, Пекић је у антрополошкој повести 1999 постигао потпуно јединство мотоа и властитог текста, остварено наизменичним смењивањем референцијалне и аутореференцијалне употребе цитата у овој позицији”.¹¹ Студија Милене Стојановић нуди исцрпан каталог цитатних поступака и детектује места прожимања цитата (аутоматских, непотпуних, референцијалних, шифрованих, да наведемо само неке од врста цитата које Стојановићева анализира) и Пекићевог текста. Међутим, због природе и основне теме своје студије, она не пружа дубљи увид у могућу Пекићеву мотивацију да се окрене управо овим писцима сем што истиче чињеницу да је негативна утопија заједнички именитељ Пекићеве трилогије и дела поменутих аутора. Дакако, Пекић јесте изузетно ценио поменуте писце

⁹ Исто, 236.

¹⁰ Петар Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Просвета, Београд, 2001, 234.

¹¹ Милена Стојановић, *Књижевни врт Борислава Пекића: цитатност и интертекстуалност* у негативним утопијама, Институт за књижевност и уметност, Мали Немо, Београд, Панчево, 2004, 119.

(што читаоцу експлицитно ставља до знања, нарочито у роману 1999), али пуко копирање жанровских образаца или литерарних проседеа којима су се поменути аутори служили никако не може бити довољно објашњење његове одлуке да се упусти у воде жанровске литературе. Једно је, дакле, извесно: на релацији Орвел, Бредбери, Хаксли, Солжењицин, Асимов и Симака – *Антрополошка трилогија* долази до транспозиције и реконтекстуализације одређених литерарних елемената (мотива, топоса, поступака, форме). Овакви трансфери су инхерентни књижевности, као тро-струком моделативном систему (будући да она наново користи, а самим тим и трансформише ванлитерарне чињенице које су најпре претрпеле језичку обраду, а потом и обраду од стране система митологије, религије, историографије или неког пређашњег књижевног дела), и управо су они ти који литератури дају одлику живог и изразито потентног организма способног да се (само)регенерише и еволуира. Могуће објашњење Пекићеве мотивације да се окрене антиутопијским и научнофантастичним романима помињаних аутора, дакле, било би следеће: пишући *Антрополошку трилогију*, Борислав Пекић настоји да укаже на виталност литературе, коју је немогуће очувати уколико се укине међузависност партикуларних књижевних дела, опуса и традиција. У том смислу, битно је поменути и анализу (ре)моделовања Орвеловог топоса *Златни крај* коју, у студији *Поетика романа Борислава Пекића*, нуди Петар Пијановић:

„Златни крај као топос, који се јавља и код Орвела и код Пекића, постаје предлогак на којем се ишчитавају могућа значења новог текста, што омогућава ширење читаоачевог рецептивног хоризонта. У том простору отвара се и могућност да се у неким аспектима актуелизује и дело Реја Бредберија, којем је посвећено прво поглавље Пекићеве антрополошке повести.”¹²

Пијановић додаје: „На овај начин, употребом топоса који је корелативан са стварношћу, макар и орвеловског типа, Пекић обезбеђује оквирну 'веродостојност' свом тексту”¹³ и:

„Посвета ове повести Бредберију није нимало случајна: и аутор романа *Fahrenheit 451* покушава својим делом дати одговоре на питања која продуцира угрожена овоцивилизацијска људскост. Управо је његов поменути роман 'антитехнолошки', што би се могло тврдити и за Пекићеву антрополошку фантазију”,¹⁴

с тим да Пекићевој 1999 која „корелативна је са овим делом по својој антитехнолошкој оријентацији (...) треба одрећи утопијску

¹² Петар Пијановић, наведено дело, 255.

¹³ Исто, 256.

¹⁴ Исто, 258.

чежњу”.¹⁵ Оваквим поступком, дакле, Борислав Пекић, не само да утемељује своје „жанровске”, „анти-утопијске” романи у литерарној традицији, већ даје повода неким будућим Пекићима, Бредберијима и Орвелима да створе нове, веселије или суморније, Златне крајеве.

Кретање у ригидним оквирима дефиниција жанровских конвенција довело је до тога да се у романима *Беснило*, *Атлантида* и *1999* основано детектују одлике и одједи најразноврснијих жанровских проседеа: пре свега научнофантастичног, а потом и криминалистичког, шпијунског, хорор или романа катастрофе, с тим да књижевна наука упорно указује на евидентно присуство процеса жанровске хибридикације. Пекић је, творећи овај „жанровски амалгам”¹⁶, у сваком од романа трилогије паралелно користио различите жанровске обрасце који сачињавају разасути, а опет обједињени елементи поменутих проседеа. Међутим, приметна је и Пекићева невољност да се посвети истраживању једног, партикуларног жанра у целини, односно невољност да своје идеје преточи у форму која би се у потпуности повиновала конвенцијама једног типа. Доима се да поменуте формално-жанровске елементе Пекић користи најчешће симултано, творећи компликовану и неразмрсиву систем-матрицу жанровских односа у којој нити једном скупу конвенција не може бити додељен статус апсолутне формално-структурне доминанте. У одређеним случајевима превагу односи научна фантастика, док у другим доминирају конвенције трилера, а ове жанровске флукуације се могу пратити како на нивоу појединачних романа (или њихових делова/поглавља), тако и на нивоу читаве трилогије. Оно што је, такође, заједничко свим студијама које су се бавиле питањем жанровског одређења позног опуса Борислава Пекића јесте и свест о томе да је у трилогији на делу константно кршење или надилажење одређених жанровских конвенција. Па тако, Маја Цвијетић¹⁷ примећује, ослањајући се на студију Петра Пијановића, да је писац само делимично испоштовао правила и конвенције научнофантастичног жанра¹⁸ будући да се читаочева вера у апсолутну и неупитну веродостојност новоствореног фикционалног света (што је једна од основних премиса научне фантастике) константно подрива на тај начин што су реално и фикционално у перманентној и вишесмерној интеракцији.¹⁹ Анализирајући роман *1999*, Пијановић даље

¹⁵ Исто, 259.

¹⁶ Исто, 268.

¹⁷ Маја Цвијетић, *Пекићев Орвел: оглед о блискости*, Плато, Београд, 2007.

¹⁸ Како Пекић наводи у делу *Време речи*, техника приповедања у *Антрополошкој трилогији* је „прилагођена жанру 'меке' варијанте научне фантастике”. Борислав Пекић, *Време речи*, приредио Божа Копривица, БИГЗ, Београд, 1993, 293.

¹⁹ Овај процес је нарочито присутан у роману *Беснило* — према Петар Пијановић, наведено дело, 237.

инсистира на тези о жанровској недефинитивности романа који сачињавају трилогију, односно чињеници да Пекић, стварајући трилогију, значајно и непобитно помера до тада успостављене жанровске конвенције које неретко бивају постулиране као идеал формално чистог литерарног израза. По Пијановићу, то је „квалитативно иновирање жанра” и „покушај да се на радикално нов начин озбиљује будућност људске егзистенције”²⁰. Он потом уочава да роман *Атлантида*, иако структурно заснован на формули криминалистичке прозе, нема све битне претпоставке које подразумева поетика овог жанра будући да фабула и структура романа крше два њена основна правила. Наиме, криминалистичка проза искључује могућност учешћа наднаравних сила (на чије се деловање роман *Атлантида*, ипак, противно конвенцији, суштински ослања), а роману недостаје и моменат казне „као финалног композиционог блока детективске приче”²¹. У том смислу, жанровска недефинитивност, дисперзивност и полиморфност јесте могуће објашњење следеће чињенице: по питању прецизне жанровске класификације *Антрополошке трилогије*, српска књижевна наука јесте постигла консензус у смислу да је сагледала и описала упливе свих помињаних типова жанровских конвенција, а да при том ниједан није издвојила као доминантан. Оно на чему се најчешће инсистира као на заједничком жанровском именитељу трокњижа јесте његов антиутопијски карактер. Но, запитајмо се, није ли на тај начин прескочена једна степеница у формалној анализи трилогије? Дакако, антиутопија (али и утопија и дистопија, такође) јесте издвојена и дефинисана као сепаратни литерарни жанр, међутим, она егзистира на тематско-идејном нивоу који је изразито идеолошки обојен, те је нужно и другостепен, односно удаљен од базичних постулата било ког конкретног, *првостепеног*, формалним конвенцијама описаног и омеђеног жанра. Утопијски импулс, као архетипски, постоји у човеку независно од његове потоње текстуалне материјализације. Тек дискурзивизацијом овог импулса, прво кроз „праве” утопије, попут Морове, а потом и кроз стварање антиутопија као својеврсних пародичних или ироничних (ре)интерпретација, творе се текстуални изрази једног посебног, писцу својственог погледа на свет.²² Узевши у обзир наведене Џејмсонове претпоставке, можда се, ипак, жанровско одређење романа који сачињавају *Антрополошку трилогију* најприближније да одредити већ помињаним термином „хибридно”, или, да останемо на трагу Брајана МекХејла, романи *Беснило*, *Атлантида* и *1999* заиста учествују у (ре)креацији *непрекидне петље свеопште уметничке рециклаже*, с тим да су онтолошко-

²⁰ Исто, 247.

²¹ Исто, 269.

²² Frederic Jameson, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, Verso, London, 2005.

-антрополошке преокупације и антиутопијски дух филозофска овојница трокњижа.

Но и ова дефиниција се доима неадекватном, непотпуном. Па како, онда, жанровски одредити Пекићево антрополошко трокњиже? Да ли је прецизна дефиниција уопште могућа? Доима се да трилогија (као целина, али и као скуп три засебна прозна текста) истовремено и јесте и није експонент научнофантастичног жанра; она прати, али и потиरे конвенције криминалистичке прозе. Па отуд, покушај позиционирања романа *Беснило*, *Атлантида* и *1999* у формално-жанровском простору јесте изразито захтеван посао са крајње неизвесним исходом: *Антрополошка трилогија* је увек нигде потпуно и увек негде између. Па зар то није и одлика стварносног хронотопа СФРЈ/1980? Шире гледано, зар то није *zeitgeist* читаве западне цивилизације у другој половини двадесетог века? Ако се ствари овако поставе, *Антрополошка трилогија* је још једна у низу потврда Бахтинове тезе да је управо роман она форма која најбоље може да одрази несавршеност и дестабилизацију времена, али и хуманог субјекта, пошто роман није канонски жанр, он „ниједној својој врсти не дозвољава да се стабилизује. Кроз читаву историју романа провлачи се доследно пародирање или травестирање владајућих и помодних врста тога жанра које теже шаблонизацији”²³. На тај начин жанрови, који су само потенцијално и на први поглед ригидни и предвидиви, постају слободнији и изражајнији, измичу петрификацији форме и садржински, тематски, па чак и метафизички бивају оплеменењени. Ово је, по њему, не само доказ својеврсне самокритичности романа, већ и гарант његове живости, животности и живавости као форме. Роман је у стању перманентног флукса: то је жанр који се вечито самообнавља и изнова самопреиспитује. „Он је чиста пластичност. (...) Само такав и може бити жанр који се развија у зони непосредног контакта са стварношћу која настаје.”²⁴ Ако је та стварност несавршена и флукутирајућа, ни уметност не може бити другачија.

Изузимајући анализу интертекстуалних веза еклатантно успостављених у роману *1999*, те њихових могућих импликација, *Антрополошку трилогију* смо до овог тренутка посматрали као изоловану целину чиме смо, по Брајану МекХејлу и Михаилу Бахтину, начинили озбиљан преступ. До могућег одговора на питање које нас прогања још од уводних редова рада можда можемо доћи применом компаративне методе, односно испитивањем потенцијалних веза које постоје на релацији између Пекићеве трилогије и литерарних текстова који су, само на први поглед, експоненти неких другачијих књижевних епоха, стилова, жанровских усмерења и традиција. Наиме, српска наука о књижевности јесте

²³ Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989, 438.

²⁴ Исто, 473.

исцрпно испитивала научнофантастични потенцијал трилогије, али, иако јасно уочен, детективско-криминалистичком елементу Пекићевог „жанровског амалгама” до сада се није посвећивала озбиљнија пажња. У покушају да прецизније одредимо жанровску конфигурацију *Антрополошке трилогије*, окренућемо се, дакле, испитивању детективске фикције и то од њених почетака. Књижевна наука Едгара Алана Поа сматра родоначелником детективске фикције будући да је он својим приповеткама (серија приповедака о детективу Дипену, „Украдено писмо”, „Вилијам Вилсон”, да наведемо само неке), али и аутопоетичким есејистичким освртима дефинисао мотиве и поступке кључне за жанр. Па тако, „детектив из фотеле”, детектив-ухода, украдено писмо, фалсификовани или мистериозни документ, нестала особа по први пут оживљавају на страницама Поових детективских приповетки, а своје литерарне реинтерпретације доживљавају и данас, и то не само у оквиру књижевне, већ и филмске уметности.²⁵ Међутим, Поов литерарни легат има далекосежније импликације од „пуког” инаугурисања жанра – проблематика текстуалности, урбаних лавирината, двојних (удвојених) идентитета, процеса читања (учитавања) такође фигурирају као битни елементи прозног опуса овог писца америчког романтизма што недвосмислено указује на следеће: Едгар Алан По није само исцртао груб план једне нове форме литерарног израза, већ је, уводећи поменуте елементе, детективску прозу уздигао на метафизички ниво и тиме је на велика врата увео у поље „високе” књижевности. Међутим, По иде и корак даље: он је још у првој половини деветнаестог века антиципирао и примењивао (додуше на рудиментарном нивоу) поступак разиграног, ауторефлексивног приповедања на које данас лепимо етикету „постмодернизам”. Није, дакле, изненађујуће што су се Лакан и Дерида експлицитно бавили Поовом метафизичком детективском прозом („Украдено писмо” је кључан текст за, назовимо је, психо-деконструктивистичку грану књижевне критике). И интересовање Валтера Бењамина (прото-постмодернисте?) за један други Поов текст, „Човек гомиле”, који иако не припада метафизичком детективском прозном проседеу, отвара битна постмодернистичка питања, јесте потпуно разумљиво узме ли се у обзир да се обојица баве проблематиком *нестајања* људи у контексту (пост)модерног мегалополиса. Књижевна традиција коју је Е.А. По започео пре готово два века витална је и данас у делима Борхеса, Ека²⁶, Модии-

²⁵ Филмски поджанр *film noir* је готово у потпуности заснован на поетским, тематским и формалним концептима које је још у 19. веку постулирао Едгар Алан По.

²⁶ У већ помињаној студији *Constructing Postmodernism*, Брајан МекХејл управо из ове визуре анализира роман Умберта Ека *Име руже*, који види као еклатантан пример трансформације једног жанра на прелазу из модерне у постмодерну епоху. Наиме, када се из модернистичке детективске прозе, чије је једно од главних обележја била преокупација питањима (са)знања, елиминише епистемолошки садржај, онтолошки садржај покуља у конвенцијама задату

јаноа, Остера²⁷, и тако даље. Поменуте везе, формалне и идејне, теоријске или литерарне, фигурирају као еклатантне илустрације Бахтинове тезе о флуидности прозних жанрова, нарочито романа, а у случају криминалистичке прозе, о којој је овде реч, органски развој једне старије форме резултира настанком, условно речено, новог жанра – *метафизичке детективске прозе*. Термин, који је први пут употребљен 1941. године²⁸, означава дела која припадају двадесетовековној традицији експерименталне прозе којима је заједничко обележје пародијски однос према традиционалним конвенцијама жанра детективске приче. Тематика оваквих прозних састава припада домену традиционалне детективске прозе (професионални детектив или детектив-аматер покушавају да реше случај-злочин, настоје / ангажовани су да пронађу несталу особу или предмет, и тако даље), али, за разлику од „правих“ детективских прича, у метафизичкој детективској прози (раз)решења нема. Оне се завршавају питањем пре него дефинитивним одговором. Аутори оваквих прозних дела посебну пажњу посвећују проблемима интерпретације и ауторефлексивности текста, субјективитета, природе реалности и граница људског знања и сазнања, а централна су и питања функционисања језика као симболичког система и наративне структуре као двоструко или чак троструко моделујућег система, граница и ограничења жанра, значења и утицаја ранијих текстова и литерарних традиција, те природе и односа процеса писања и читања. Позиција протагониста и читалаца метафизичке детективске прозе је донекле слична: актери се суочавају са нерешивим мистеријама сопственог идентитета, а читаоци су сучељени са проблемом значења текста и одређивањем границе између фикције и факције. Другим речима, сама приповест настоји да пронађе и понуди одговор на питање сопственог значења, али и значења и смисла људског живота уопште, у чему никада не успева. Метафизичка детективска проза (коју МекХејл назива „анти-детективском“) јесте, дакле, несумњиво преокупирана онтолошким питањима. Њен формално-тематски склоп се

форму, с тим да овакво идејно-филозофско престојавање нужно утиче и на, наизглед суптилне, промене жанровских образаца.

²⁷ Пишући романе које је литерарни естаблишмент недвосмислено окарактерисао као постмодернистичке, Пол Остер се често експлицитно окреће опусу Едгара Алана Поа у тежњи да своја дела утемељи у књижевној традицији. Интертекстуална анализа тако указује да је Остеров полазна тачка неретко литерарни материјал (композициони обрасци, мотиви, теме, па чак и имена јунака) преузет од Поа, који Остер, потом, смешта у постмодернистички проседе. Наиме, евидентно је да се Едгар Алан По бави проблематиком двојника, односно дуализмом идентитета, и полицентричношћу субјективитета много пре постмодернистичких аутора. У причи „Вилијам Вилсон“ (а то је и један од псеудонима писца-детектива из прве у низу новела које сачињавају Остерову *Њујоршку трилогију*, „Град од стакла“), По описује однос неименованог наратора и његовог алтер ега, Вилијама Вилсона, на сличан начин на који то и Остер чини, а у Поовој прози може се препознати иста неразлученост субјекта С од његовог огледалног одраза *мало а* која постоји и код Остера и код Лакана.

²⁸ *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, уредиле Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeny, 1998, 4.

успоставља захваљујући перманентној интеракцији „високе“ и „тривијалне“ књижевности, а да се при том ниједној од њих не одриче легитимност што се не доима ни као изненађујуће нити иконокластично, будући да је метафизичка детективска проза „институционализована“ у доба апсолутне владавине постмодернизма који оваква, да употребимо биолошки термин, „укрштања врста“ фаворизује.

Романи Пекићевог антрополошког трокњижа никада до сада нису посматрани из ове визуре, а узме ли се у обзир горенаведено, поджанр метафизичке детективске прозе показао се као одличан медиј за преношење филозофских и политичких ставова Борислава Пекића. И доиста, сви поменути елементи метафизичких детективских литерарних текстова су присутни у *Антрополошкој трилогији* – детективско-истраживачка позиција, не само протагониста, већ и аутора, текста и читаоца, свеприсутни унутрашњи и спољашњи дуализам ликова, преплитање стварности и литературе, фикционализација реалности, ауторефлексивност и литерарна мултиреферентност текста, те његова недефинитивност и отвореност. Арно археолог покушава да дешифрира манускрипт гулаг заједница и нуди *своју*, произвољну „истину“ о значењу текста. У универзуму *Антрополошке трилогије* сваки Атлантиђанин има свог андроида, сваки „човек“ Арно има или свог „робота“ Арна или своју Арну – и нема једног без другог. Џон Хауланд, антрополог, постаје детектив, Данијел Леверквин, писац-детектив, поставља себи, али и читаоцу питање да ли је могуће да стварност следи његову имагинацију, његов сценарио²⁹, а „књига коју читалац има у рукама (роман *Беснило*, прим. аутора) није документована реконструкција беснила на аеродрому Хитроу, премда се на фактима заснива. Она је особном визијом проширени дневник очевица и жртве трагедије, мог пријатеља Данијела Леверквина, писца”.³⁰ Одбројава тако читалац последње странице књиге – Леверквинове? Књиге неименованог наратора? Пекићевог романа? По ивици аеродромског хексагона ватра тиња, жеравица се полагао хлади, а место избијања епидемије Rhabdovirus Hydrophobiae јесте спалено. Но, епилога нема. Пас Шерон завијањем поздравља звезду Лучоношу и одлази „на другу страну”. Где? Одговора нема.

„У Пекићевим делима читалац често трага за истином, док је рукопис у потрази за својим писцем, дакле у потрази за истином о себи. Ова потрага-игра којој се, због сталног узмака истине, не види крај, није пука формална игра, која се исцрпљује удвајањем фабулативних планова приче, већ носи у себи имплицитна значења, да не кажемо *решења* о човеку и његовој сврси.”³¹ (емфаза аутора)

²⁹ Борислав Пекић, *Беснило, Жанр-роман*, Соларис, Нови Сад, 2002.

³⁰ Исто, 531.

³¹ Петар Пијановић, наведено дело, 240.

Иманентна отвореност и недефинитивност метафизичке детективске прозе кореспондирају са Пекићевим „жанровским недоследностима и преступима”. Па тако, иако суочен са наизглед детективским романом, читалац не мора да буде и сведок ухићења и потоњег кажњавања злочинца, ко год он био. Апсолутна разјашњеност односа детектив-кривац-сведок-доказ није нужна (у роману *Атлантида*, ко је кривац, а ко жртва, Џон Алден или Џон Карвер?), а сазнање није крајњи циљ. Пекићева детективска проза дакако напушта епистемолошке оквири, али тиме не укида жанровски статус детективске фикције. Увођењем онтолошке димензије, Пекићева „жанровска” проза бива оплемењена и продубљена, а консеквентно, уз пристанак „књижевних медијатора”, и у канон српске литературе уврштена.

До разрешења неких апорија смо наизглед дошли, али апорија можда не би ни било да смо се на почетку рада окренули речима онога ко нам је загонетку наметнуо. Пекић је већ први роман своје трилогије, *Беснило*, недвосмислено назвао жанр романом. Али каквим? Површински гледано, детектујући формалне маркере, *Беснило* је и криминалистички трилер, и научнофантастични роман; у њему има и елемената хорора али и романа катастрофе. Не, Пекић нама, читаоцима, ништа конкретно не казује. Но, да ли је заиста тако? Суптилно, готово неприметно, Пекић сваки пут оставља за собом (текстуалну) загонетку (о тексту) коју треба дешифровати (текстом или у тексту). У уводној напомени романа *Беснило* он наводи: „Извесна факта прилагођена су захтевима Приче, а Прича, опет, традиционалним 'Правилима игре' овог паралитерарног жанра.”³² (емфаза аутора) У овој реченици, доима се, лежи срж читавог проблема жанровског одређења, не само романа *Беснило*, већ и трилогије у тоталитету. Шта је то паралитерарни жанр? Чини се да нам ни етимологија префикса „пара-” не може пуно помоћи будући да је денотативно-конотативна парадигма префикса не само изразито широка, већ и поједини њени елементи стоје у директној опозицији са другим елементима. „Пара-” истовремено указује на следеће:

- Промашај, погрешку, заблуду;
- Прекорачење или премашај;
- Противљење или супротну тежњу;
- Промену или преображај.³³

Међутим, ако се у обзир узме семантички потенцијал поменутог префикса, и ако се кованица *паралитерарни жанр* употреби као кишобран појам за читаву трилогију, одговор који Борислав Пекић нуди на нама централно питање јесте следећи: „правила игре” постоје да би се модификовала и кршила. Она су ту да бисмо се њима поигравали. Зар (за)блуд(а) човека, који је игром случаја,

³² Борислав Пекић, *Беснило, Жанр-роман*, Соларис, Нови Сад, 2002, 7.

³³ Према Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2006, 643.

и писац није основни предуслов (са)учествовања у магичном процесу уметничког стварања? Запитајмо се, на крају, да ли је прича о жанровској класификацији и категоризацији литературе прича о покушају калупљења нечега што се **суштински** не да укалупити? Дакако, одређени појмовни апарат јесте неопходан да бисмо се књижевношћу с научног становишта бавили, али не чинимо ли озбиљан преступ оног тренутка када причу о уметности почнемо да приповедамо искључиво језиком конвенција, језиком фиксираних правила? Ако смо на крају, ипак, поверовали Дарвину и пристали на инхерентну еволутивност људске врсте, зашто одрећи литератури, која је, у крајњој линији, продукт људског бића, исту карактеристику? Дакако, еволуција се одвија по одређеним правилима, али правилима која су иманентна самом процесу трансформације или су изазвана променом *стварносног хронотопа* и нужно изискују прилагођавање опстанка ради. Самим тим, било какав инвазивни покушај контролисања овог природног процеса развоја *органичних* форми јесте осуђен на пропаст. Није ли онда природније (и хуманије) дозволити уметности да се развија у оним правцима које јој диктирају њене унутрашње законитости уместо да упорно покушавамо да је стрпамо у металну касету на којој ће бити залепљена, ова или она, крупним штампаним словима исписана етикета?

Литература

Бахтин, Михаил, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989.

Detecting Texts, the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism, edited by Patricia Merivale and Susan Elizabeth Sweeney, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1998.

Лукић, Јасмина, *Метанпроза: читање жанра. Борислав Пекић и постмодерна поетика*, Стубови културе, Београд, 2001.

McHale, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, New York, 1992.

Пекић, Борислав, *Време речи*, приредио Божа Копривица, БИГЗ, Београд, 1993.

Пекић, Борислав, *1999: Антрополошка повест*, Соларис, Нови Сад, 2006.

Пекић, Борислав, *Беснило: Жанр роман*, Соларис, Нови Сад, 2002.

Пекић, Борислав, *Атлантида: Епос*, Соларис, Нови Сад, 2006.

Пијановић, Петар, *Поетика романа Борислава Пекића*, Просвета, Дечје новине, Октоих, Досије, Београд, Титоград, Горњи Милановац, Београд, 1991.

Поетика Борислава Пекића, преплитање жанрова, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, Београд, 2009.

Стојановић, Милена, *Књижевни врт Борислава Пекића: Цитатност и интертекстуалност у негативним утопијама*, Мали Немо и Институт за књижевност и уметност, Београд, Панчево, 2004.

Цветић, Маја, *Пекићев Орвел: Оглед о блискости*, Плато, Београд, 2007.

Jameson, Frederic, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, Verso, London, 2005.

Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Random House, New York, 1987.

Marija Lojanica

Anthropological Trilogy by Borislav Pekić and
Metaphysical Detective Fiction

Summary

The paper primarily reexamines the genre delineation of the novels comprising *Anthropological Trilogy* by Borislav Pekić in an attempt to reevaluate the mentioned works within the context of metaphysical detective fiction subgenre, whose basic features are also discussed. Special focus is placed on the problem of establishing the precise distinction between high and popular literature and their respective status within contemporary literary context so as to further elucidate the evolutionary process not only of particular literary forms, but also of literature in general.

Key words: Borislav Pekić, *Anthropological Trilogy*, genre conventions, metaphysical detective fiction.