

Марија В. Лојаница*
Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац
Србија

ПАРАЛИТЕРАРНИ ЕПОС БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Сажетак: У раду се бавимо формално-идејним склопом романа *Ајланиџида* Борислава Пекића, а у настојању да овај литерарни текст позиционирамо унутар ширег контекста савремене српске литературе. Пошавши од Пекићевог схватања књижевне форме као носиоца епистемолошког потенцијала проистеклог из нераскидивог јединства идеолошког, наратолошког и семиотичког плана текста, те значаја поетике подналова Пекићевих прозних дела, покушали смо да преиспитамо жанровско одређење овог романа. Сходно томе, читање романа *Ајланиџида* као експонента метафизичке детективске прозе, хибридног жанра насталог сливањем рационалне дедукције и филозофске контемплације, отворило је и питање Пекићевог схватања литературе, антропоцентризма и хуманитета.

Кључне речи: Борислав Пекић, *Ајланиџида*, жанр, метафизичка детективска проза.

Када је 1983. године у издању загребачке Свеучилишне накладе Либер изашао роман *Беснило*, културни естаблишмент Југославије нашао се пред загонетком без преседана. Наиме, до почетка осамдесетих година двадесетог века, Борислав Пекић, аутор *Злајиној руна*, седмотомног дела које је Предраг Палавестра назвао најмонументалнијим романсијерским подухватом у целој српској књижевности, стабилизовао је свој статус канонског писца, те је тадашња критика у почетку збуњено реаговала на свесни покушај ауто-деканонизације који је извршио пишући *Анџројолошку њрилоџију*. Романи *Беснило*, *Ајланиџида* и *1999*, објављени у периоду између 1983. и 1988. године, недвосмислено су конципирани као експоненти разноврсних жанровских

* marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

проседеа, па је сходно томе оваква поетичка трансгресија етаблираног аутора схватана и као кокетирање с поступцима карактеристичним за тривијалну литературу. Пијановић увиђа како Пекићев преступ јесте препознат као антиканонски у битном смислу, али се он не тумачи као радикални отклон од традиције већ пре као настојање да се познате прозне технике модернизују и актуелизују (Пијановић 2001: 278). Поступак тематско-формалног ремоделовања и реинтерпретације текстова из широког поља митолошког, филозофског или литерарног дискурса не указује на Пекићеву намеру да саботира, первертује или деконструише велике наративе. Управо супротно: овакво поигравање текстуалним предлошцима као палимпсестном структуром његових прозних дела, тумачи се као покушај њихове ревитализације и реактуелизације. Новије интерпретације *Антиројолошке тирилоије* описану ситуацију сагледавају као типично постмодернистички захват нарушавања границе тривијално – елитно (Лукић 2001: 194), чија је нужна последица поетичка хибридикација и аксиолошка дестабилизација. Тек, прва критика *Беснило* ипак је била панегирик. Објављен у загребачком *Вјеснику*, текст Јосипа Павичића препознаје овај „жанр роман” као радикалну новину, не само унутар Пекићевог опуса већ и у ширем контексту југословенске књижевне продукције, истичући да је *Беснило* у поетичком, али и идеолошком смислу готово страно тело у домаћој литерарној традицији, те да се пре сврстава уз „романе које смо до сада читали само на страним језицима или у преводу”¹. Ако је, како Павичић тврди, Пекић написао „роман којем је главни циљ да буде забаван”, онда је он у томе свакако успео. Читалачка публика Југославије дочекала је Пекићев жанровски ексцес с одушевљењем – роман је брзо доспео на листе бестселера, а до краја деценије реиздат је још три пута (у издању Свеучилишне накладе Либер 1984. године и БИГЗ-а 1985. и 1987). Роман комплексне литерарне композиције засноване на вештом преплитању поетичких елемената романа катастрофе, трилера, хорора и научне фантастике, *Беснило*, први део *Антиројолошке тирилоије*, понудило је читалаштву спектакл холивудских размера који је, о чему свакако сведочи његов тржишни успех, жељно ишчекивало.

Могућом мотивацијом Пекићевог аутодеканонизацијског поетичког обраћа српска књижевна критика исцрпно се бавила. Било да је модификација прозног стила препозната као експонент тежње ка иновирању литерарних поступака (Пијановић 2001), свесна деконструкција опозиције елитна – популарна култура, односно „контаминација високих форми тривијалним”

¹ Делови текста Јосипа Павичића „Свака част Пекићу” цитирани су према наводу из Пекићевог дневника, датираног: петак, 19. август 1983. године. Преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2009/06/besnilo.html>, 30. 8. 2021.

(Лукић 2001) или редефинисање семантичког потенцијала литерарног текста кроз успостављање интертекстуалних релација с превасходно англоамеричком књижевношћу (Цвијетић 2007)², све поменуте студије овом проблему приступају преиспитујући формално-поетички склоп романа *Анџројолошке џрилоџије*. Жанровска хибридноост ових текстова тако постаје једно од кључних питања којима се баве тумачи Пекићевог позног опуса, при томе посежући за широким дијапазоном литерарно-теоријских одредница: негативна утопија, антиутопија³, дистопија, научнофантастични, хорор, трилер роман, и тако даље. Истовремено, наглашава се и иконокластичност Пекићевог искорака у жанровску литературу будући да он делује унутар културе која, за разлику од поменуте англоамеричке, не гледа благонаклоно на тривијализацију књижевности. Међутим, оно што смо до сада у тексту описивали фразама „жанровски преступ, обрат, ексцес”, оно што је свакако једна од централних тема савремене српске књижевнотеоријске мисли, за Пекића самог тек је последица логичног еволутивног тока његовог разумевања света и литературе, о чему сведоче његови аутопоетички текстови (Пекић 1993; 1996). Негирајући статус форме текста као пуког стилског маркера, Пекић јој приписује епистемолошки значај који произлази из нераскидивог јединства идеолошког, наратолошког и семиотичког плана текста. Инсистирање на прецизној категоризацији литературе према ригидним правилима жанровских

² „Интертекстуалност не опредељује само значењски статус Пекићевог текста, већ открива и његову обликотворну особеност у развоју српске прозе, новину која је предуслов да одређено књижевно дело изврши помак у еволутивном луку националне књижевности.” (Цвијетић 2007: 79).

³ Погрешна би, међутим, била претпоставка да су романи који чине *Анџројолошку џрилоџију* први антиутопијски текстови којима се обogaђује југословенска литерарна традиција. Наиме, тридесетак година пре објављивања *Анџројолошке џрилоџије*, југословенска књижевна публика се сусрела с прозним текстом који би могао бити окарактерисан као антиутопијски. *Проналазак Ајџханашика*, могући предложак за роман Владана Деснице, први пут у фрагментима објављен у часопису *Литература* 1957. године, чији су делови касније инкорпорирани у његово капитално дело *Прољећа Ивана Галеба*, доноси причу о леку који човеку омогућава бесмртност. Међутим, проналазак изазива драматичну дестабилизацију друштвене структуре и људску цивилизацију води ка катаклизматичном слому. С друге стране, пре Пекићевог *Беснила* српска, али и југословенска „висока” детективска прозна традиција готово и да не постоји. Поред тога што га књижевна историја сматра писцем првих научнофантастичних текстова на српском језику, Лазар Комарчић је и аутор првог криминалистичког романа, *Драјоцена ојрлица* (објављен 1880. године). Аутори такозване високе литературе нису, међутим, писали криминалистичку прозу. У овом контексту важно је једино поменути кратки роман *Подземни клуб* који је 1921. године под псеудонимом Harald Johnson објавио Милош Црњански. Као мотив за писање овог текста Црњански наводи финансијске разлоге, а следећи коментар из његових списа много тога, мада наизглед имплицитно, казује о статусу жанровске књижевности унутар српског/југословенског културног контекста: „Књига, књижица је објављена, али ја је никада нисам видео” (према Узелац 2015: 25).

конвенција за Пекића је последица „псеудонаучне потребе за класификацијама”, метасцијентистичког импулса који је запосео поље теорије уметности, али и „пуританске жеље да 'чисту' књижевност сачувамо од извесних садржаја, који су остали ван њених званичних граница” (Пекић 1993).⁴ Форма, односно жанровски код, није, дакле, артифицијелни, дискурзивни лимит, одлика формулаичног „трећеразредног прозног израза”, већ облик мишљења, настао у „зони максималног контакта литературе с незавршеном стварношћу” (Бахтин 1989: 443). Ослушкујући ритам времена, а у настојању да детектује неуралгичне тачке наше антропоцентричне, екстремно рационализоване и технололизоване цивилизације, Пекић увиђа:

Као из болесне море, свет се песимистичном оку јавља с жигом производње неке тајанствене, монструозне Свефирме, која је кроз хуману еволуцију, из ко зна каквих разлога, за нас неприметно, наш прави свет заменила једним лажним, вештачким, синтетичким псеудо-светом, пара-светом; давно још уморену нашу природу, њеном холо-сликом, испразним привидом ишчезле стварности; а људе – анимираним лешевима, у ствари, хуманоидним стројевима. (Пекић 1993).

Последично, „ако пара-животом живимо, логично је да њега најскладније изражава пара-литература” (Пекић 1993). Не пристајући на притисак традиције која га је обавезивала на приповедање завршене прошлости, пишући *Антиројолошку ирилојију* Пекић се окренуо незавршеној (и несавршеној) садашњости, коју је једино могао изразити текстом који показује висок степен жанровске хибридикације не би ли на тај начин постигао јединство „пара” и „чисте” литературе. „Другим речима, да се, уз поштовање Правила игре, пара-књижевност пише формалним средствима праве, да, тако, и постане – права.” (Пекић 1993).

Пекићеви романи најчешће почињу „пукотином” поднаслова. Пракса семиотичког, идеолошког, жанровског и наратолошког усмеравања читања поднасловима карактеристична је за готово читав Пекићев опус: тако је *Како ујокојити вамџира* „сотија”, *Злајно руно* „фантазмагорија”, а *Нови Јерусалим* „готска хроника”. Коментаришући чињеницу да савремена критика подробније не интерпретира специфичну „поетику поднаслова” иако је детектује, Михајло Пантић увиђа да су поднаслови Пекићевих романа заправо „поетичко-наратолошка шифра (нека врста сигнала читаоцу) која се, укратко, своди на сугерисање правца значењске актуелизације дела” (Пантић 1989: 611). Овако схваћени, поднаслови постају својеврсне интерпретативне

⁴ Наводи из књиге *Време речи* преузимани су са интернет блога borislavpekic.com Copyright © Borislav Pekic; Из: „Кроз 1984. одавно смо прошли” – разговор са З. Зимом, *Вјесник*, Загреб, 1. 2. 1985, у: Пекић, 1993: Б. Пекић, *Време речи*, Београд: БИГЗ, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/04/vreme-rei-xiic-deo.html>, 30. 8. 2021.

призме, али и иницијални процепи литерарног текста, шифре које ваља декодирати, загонетке које треба решити како би се уопште могло прићи самоме литерарном делу. Тако процес читања бива изједначен с детективско-иследничким поступком, а текст с доказним материјалом. *Беснило* јесте „жанр роман”, „пара-литература” дакле, и ту мистерије нема. Обележивши први роман *Антрополошке трилогије* овим знаком широког књижевнотеоријског, али и, како смо истакли раније у тексту, епистемолошког семиотичког потенцијала, Пекић је имплицитно кодирао и потоње текстове трокњижа. С друге стране, роман *1999*, објављен годину дана после *Беснила*, поднасловом „антрополошка повест” не стабилизује само тематско-идејни оквир трилогије, већ је сигнал који додатно потцртава кохерентност читавог Пекићевог стваралаштва. Антрополошка општост јесте његова доминантна преокупација, или, како сам наводи у *Времену речи*:

У причама у којима је човек сведен на општи биолошки појам, и где, осим декоративних елемената, једва да има нечег што би једног јунака од другог разликовало, у причама у којима једине разлике међу људима потичу од припадности различитим типовима човечанства, антрополошке су, дакле теме, и роман је природно – антрополошки. (Пекић 1993).

Можда се управо у овом аутопоетичком коментару крије објашњење за привидну парадоксалност подналова романа *Айланџида* – „епос”. Еп је, по Бахтину, канонизовани, завршени жанр, скамењен и готово мртав, а свет епа апсолутном епском дистанцом одвојен од савремености (Бахтин 1989: 445), што никако није релевантно за Пекићеве антрополошке приповести будући да оне, између осталог, настају и као одговор на актуелност. Поред ове карактеристике, и изразита структурна, тематска и идејна полифоничност и хибридна *Айланџида*, као и осталих текстова који конституишу антрополошко трокњиже, одговара бахтиновском виђењу романа као чисте пластичности, структуре која је у перманентном расту и еволуцији. Међутим, узмемо ли у обзир да су конститутивне карактеристике епа и фокусираност на „апсолутну прошлост”, али и његова укорененост у колективном а не индивидуалном искуству (Бахтин 1989), јасно је како је управо епос природна форма тоталне алегорије о рату Атлантијана и Атијана, „добрих и рђавих демона”. Пекића човек не занима, његова тема је Антропос. Преокупација мистеријом хуманитета и суочавање с ужасом тријумфа индомашинске цивилизације (Пекић 1993)⁵, која је истовремено тотална и

⁵ Из *Време речи* – XVI део, Београд: БИГЗ, СКЗ, 1993. „Књижевност је углавном корисна лаж” – *Вјесник*, Загреб, 1. 6. 1989, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/05/vreme-rei-xvia-deo.html>, 31. 8. 2021.

тренутачна, апсолутна и актуелна, произвела је специфичну наративну структуру коју, да поновимо увиде теоретичара на које смо реферисали раније у тексту, одликује изразито висок степен хибридности. Пишући *Аџланџиду*, Пекић је, међутим, отишао много даље од сливања жанровских проседеа: научнофантастичног, детективског, хорор... Преплићући „пара-“ с „правом“ литературом, мит с филозофијом, фикцију с факцијом, апсолутну прошлост са незавршеном садашњошћу, он пише први паралитерарни епос српске књижевности.

Бројне су студије које роман-епос *Аџланџида* најчешће читају у кључу антиутопијског или дистопијског романа (Пијановић 2001; Стојановић 2004; Цвијетић 2007), чија је основна преокупација „судбина човека у оквиру једне космолошке схеме“ (Пекић 2006: 9). И доиста, сам Пекић истиче да је роман конципирао као „спој негативне утопије, класичног епа и савремене истребљивачке драме“ (Пекић 1993: 103), те је, сходно томе, *Аџланџида*, на првом месту, литерарним средствима извршено испитивање проблема инхерентног антагонизма који се одвија на релацији природа – цивилизација, а који је узрочник дестабилизације категорије хуманитета и, консеквентно, тоталне дехуманизације. Услед чињенице да је утицај убрзаног развоја технологије на формирање апсолутно аутоматизоване „индомашинске цивилизације“ идентификован као тематско-идејна доминантна текста, анализе формалног склопа романа-епоса најчешће остају фокусиране на дистопијске и научнофантастичне елементе наратива. Жанровска хибридност о којој је писано у раду такође је идентификована као карактеристика овог Пекићевог прозног текста, па Пијановић *Аџланџиду* класификује као „антрополошки роман са елементима детективске приче“ (Пијановић 2001: 268) или „антрополошки трилер“ (275). Међутим, он примећује да иако је наративна структура романа заснована по узору на схему криминалистичке приче будући да садржи композиционе блокове карактеристичне за овај жанр: припрема злочина, истрага, откриће, потера, казна, она, ипак, у потпуности није уклопива у конвенције поетике криминалистичке прозе услед два разлога. Наиме, *Аџланџида* недостаје казна као финални композициони блок детективске приче и, за разлику од осталих експонената овог жанра, догађајну логику Пекићевог наратива у битном смислу контролишу натприродне силе (Пијановић 2001: 269). И, доиста, детективска проза најчешће се разумева као високо формализовани жанр, „шаблонска, тривијална, схематска књижевност“ (Жмегач 1976: 194), те уколико иједан „композициони блок“ изостане из ткива наратива, прича престаје да буде криминалистичка, детективска, трилер... С друге стране, уколико се Форма разигра, прожме филозофском садржином, нестају и ригидност и тривијалност приповести. Сходно томе, управо детективска прича као „Форма коју одликује највиши степен

уочљивости Правила игре жанра” јесте онај књижевни облик који, „кад се начин писања усаврши и начином схватања изабране материје” (Пекић 1993)⁶, најлакше прелази некада тако олако подигнуту баријеру између „праве” и „пара-” литературе. Зато у *Рађању Аџланџиде* Пекић свој роман-епос карактерише као:

филозофски роман изграђен као хибрид научне фантастике и трилера. При чему трилер служи само да увуче читаоца у једну мисаону игру и да га припреми на закључке које он, ако би били саопштени у другом облику, вероватно не би био кадар да прими, односно да схвати. (Пекић 1996: 202).

Детективска проза као епистемолошки агенс потраге за нестајућим хуманитетом отвориће тако и кључна онтолошка питања: „Шта је човек, шта хуманитет? Постоје ли алтернативни појавни облици хуманитета? Шта је смрт? Да ли је могуће убити нешто што је већ мртво?”... Свака врста (са)знања има и припадајућу јој форму саопштавања, или – жанр. Другим речима, ако Борислав Пекић пишући *Аџланџиду* настоји да реши загонетку хуманитета, те ако пише о антропоцентричној цивилизацији коју ка неумитном слому води њено екстремно поверење у разум и логику, природан избор форме или кода његовог романа-епоса морала је бити управо метафизичка детективска проза – хибридни литерарни дискурс настао сливањем рационалне дедукције и филозофске контемплације.⁷ Некада означени терминима „постмодерне мистерије” или „антидетективска проза”, метафизички детективски наративи⁸ неразрешиве су мистерије, епистемолошке алегије, унапред осујећена настојања да се одговори на питања без одговора, те зато у парадоксалном и пародијском односу према текстовима конвенционалне детективске прозе (Merivale – Sweeney 1999: 4). У тематском и семиотичком смислу ови текстови остају у домену традиционалних детективских приповести, међутим, услед чињенице да је њихов идејни слој конституисан око питања поузданости симболичке репрезентације, природе субјективитета,

⁶ Из: „Кроз 1984. одавно смо прошли” – разговор са З. Зимом, *Вјесник*, Загреб, 1. 2. 1985, у: Пекић, 1993: Б. Пекић, *Време речи*, Београд: БИГЗ, преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2008/04/vreme-rei-xiic-deo.html>, 30. 8. 2021.

⁷ Бошковић на сличан начин чита Кишову прозу, прецизније *Гробницу за Бориса Давидовича и Пешчаник*, уочавајући да је поетика Кишовог литерарно-истражног поступка управо она карактеристика поменутих текстова која их смешта у домен антидетективског жанра – „загонетање премештено на приповедну раван формира се као дедуктивно трагање за (не)постојећим кривцима и злочинима” (Бошковић 2004: 32).

⁸ Подробнијим разматрањем овог жанра бавили смо се у тексту „*Антиројолошка џирилоџија* Борислава Пекића и метафизичка детективска проза” (Лојаница 2011).

фикције и реалности, они ипак трансцендирају оно што је Жмегач назвао „петрификованим обрасцем и клишеираном формом”. Укратко, „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” (Лојаница 2011: 224). Сходно томе, узмемо ли да је *Анџројолошка џрилоџија* и покушај деконструкције категорије разума, као покретачке силе западне цивилизације али и узрочника њене неумитне пропасти, јасно је да управо метафизичка детективска проза, чији је примарни композициони и идејни принцип пародијски и иронични однос према могућности свеколике рационалне спознаје, логичан књижевни код саопштавања основне идеје Пекићевих антрополошких романа⁹.

Када се паралитерарни епос Борислава Пекића идентификује као експонент метафизичко-детективске жанровске матрице, нужно се отвара још један интерпретативни хоризонт. Наиме, на нивоу површинске анализе ликова, семиотичких структура и наративних поступака једног оваквог прозног текста, рецепијент се суочава с читавим низом питања: који је злочин почињен, какве су природа и динамика истражног процеса, којим доказима се располаже, ко је „злочинац” и у каквом је односу са „истражитељем”, и напослетку, да ли ће до разрешења мистерије доћи. И: зашто казне нема? Или: ако недостаје композициони блок казне за почињени злочин у конвенционалном смислу, да ли је могуће да је казна ипак извршена али не на онај начин на који смо навикли да је манифестно препознамо? На тај начин, као и у такозваном *whodunit* поджанру детективске фикције¹⁰, простор *Ајлан-*

⁹ Кроз читаву *Анџројолошку џрилоџију* провлаче се елементи овог жанровског проседа: разрешавање мистериозног злочина од стране „детектива” који нужно по вокацији то није, процес писања и рецепције текста као детективска активност, истражни дискурс као организациони принцип наратива, идентитетски дуалитет литерарних субјеката али и свеколика онтолошка нестабилност, порозност онтолошких равни, ауторефлексивност, литерарна мултиреферентност и семиотичка недефинитивност текста, и тако даље. Роман *Беснило*, жанровски хибридни текст као и остали делови трилогије, можда у највишој мери показује одлике метафизичке детективске прозе; навешћемо тек једну илустрацију: Daniel Leverquin, истовремено је и писац и детектив, што је фреквентан топос у оваквим наративима (лако се може идентификовати паралела између овог књижевног лика и Данијела Квина, протагонисте Остерове новеле „Град од стакла”, коју критика сматра једним од литерарно најуспешнијих експонената жанра). С друге стране, од свих текстова *Анџројолошке џрилоџије* роман 1999 показује најмање одлика метафизичке детективске прозе. Типични мотиви и конвенције овог жанра присутни су тек имплицитно, у знацима или су потпуно искључени из текста.

¹⁰ У питању је литерарна форма која читаоца дела ставља у позицију у којој је и сам детектив – читајући о процесу дедукције који спроводи литерарни субјект или субјекти, читалац, ослањајући се на сигнале који су стратешки имплементирани у текст и чија је функција да антиципирају разрешење иницијалне мистерије, настоји да на поменута питања и сам одговори.

ийиде недвосмислено бива обележен великим знаком питања. Разигравање наративно-семиотичких претпоставки *whodunit* поетичке формуле у „метафизичком” смислу, што свакако јесте карактеристика формалног и тематско-идејног слоја овог романа, неминовно ће отворити питање идентитета литерарног субјекта, односно механизма конструкције и деконструкције истог, али и проблема односа ја–други као конститутивног фактора субјективности. Међутим, како је тематско-идејна матрица романа-епоса заснована на испитивању природе хуманитета и могућности његовог очувања, а у широком пољу хуманистичког дискурса, као крајње питање намеће се следеће: да ли постоји могућност да фикција у име филозофије, после векова запитаности, одговори на делфски императив „спознај себе”?

У роману *Айлантийида* функције протагонисте и антагонисте јесу еклатантно назначене, што је и основа за успостављање композиционог плана наратива: кључ за читање текста је привидна тензија између два John-a: John-a Carver-a/Howland-a и John-a Alden-a. Наиме, оваква релација је троп типичан за жанр метафизичке детективске прозе. Штавише, један од текстова који је имао највише утицаја на развој ове литерарне форме јесте приповетка Едгара Алана Поа „Вилијам Вилсон”. Иако изван корпуса Поових детективских прича, овај текст се сматра родним местом „двојника” или доплгенгера, литерарног знака који у битном смислу конституише поетичку матрицу антидетективских наратива.¹¹ У таквој онтолошкој поставци, децентрирана структура субјективности кроз поистовећивање са сопственим огледалним одразом настоји да постигне изгубљени тоталитет сопства кроз пројектовање представе о целовитости. По лакановској психоанализи, са којом бројни антидетективски текстови улазе у живи дијалог, ово је кључна тачка у процесу формирања представе о себи. Па тако, услед преклапања или мешања темпоралних и онтолошких равни, читалац је сведок чак четири сусрета Carver-a/Howland-a, протагонисте, и Alden-a, антагонисте – један од њих двојице увек у позицији да прати, надзире или настоји да убије оног другог. Но иако су нераскидиво повезани, они, истовремено, један за другог остају непознаница, баш као што је истинска самоспознаја унутар симболичког и имагинарног поретка онемогућена.

За разлику од Daniel-a Leverquin-a, писца-детектива чији дневник читамо читајући *Беснило*, John Carver/Howland је антрополог. Но, доима се да је ова разлика само површинска, будући да и Carver/Howland пише. Он не води дневник, нити скупља грађу за идући роман, али јесте аутор контроверзне (и никада објављене) књиге *Истина о Салему*. Он, дакле, не пише

¹¹ Вилијам Вилсон је и један од псеудонима писца-детектива из прве у низу новела које сачињавају Остерову *Њујоршку трилогију*, „Град од стакла”.

лепу књижевност, већ покушава научним дискурсом, а на основу факата којима располаже, да изнесе праву „истину” о догађајима који су се збили пре три и по века, догађајима чији је учесник и сâм био иако тога није свестан. Како је „истина” о Салему у фундаменталном смислу његова лична прича, пишући је антрополог-детектив настоји да изврши наративну реконфигурацију сопствених идентитетских структура чију децентрираност акутно почиње да осећа иако не слуги шта би могао бити узрок томе. Не знајући да је човек у свету робота, несвестан постојања паралелних онтолошких равни, он ипак себе доживљава као „туђина, апатрида”, осећа да је „неприлагођен, измештен, out of place” (Пекић 2006: 85). На сличан начин Лакан конципира формулу субјективитета: одсуство јединства, порекла, континуитета карактеришу хумани идентитет; фундаментални расцеп, децентрираност, те измештеност и инконзистентност субјекта су задати, баш као и одсуство свести о тоталитету сопства. Субјект метафизичке детективске прозе је, ипак, тек резултанта своје уписаности у различитим дискурсима или кроз различите дискурсе.

И доиста, Carver/Howland, пре иницијације у култ Aquarius-a, пре сазнања да је и његово симболичко одређење (презиме Carver, име Оца) заправо брана која му не допушта да допре до оног, наизглед, Реалног у себи (атлантићанског онтолошког одређења), осећа потребу да описану иманентну идентитетску мањкавост некако надомести. Између осталог, он то чини пишући о салемским вештицама. За разлику од њега, John Alden у том тренутку зна ко је – он је андроид, свестан, дакле, своје роботске онтологије. Будући члан АНД-а (Anti Human Department), њему је и његова функција у оквиру „програма” јасна: по сваку цену елиминисати преостале људе. Међутим, и у њему, иако је, да подсетимо, „биће без душе”, „механичко биће, у сродству са најпримитивнијом регистар-касом” (Пекић 2006: 416), одвија се процес који није суштински различит од оног кроз који пролази његов „људски” имењак. У настојању да разреши мистерију двадесетовековних декапитација, он заправо покушава да одговори на питање које се у битном смислу тиче његовог идентитета: ко је и зашто његовом претку одрубио главу? Интересантно је приметити да Пекић „истину” или „тајну” идентитета и протагонисте и антагонисте смешта у „црну кутију”: у првој, John Carver проналази документа о усвајању која му откривају његово право порекло и презиме Howland. У другој кутији, главе су Pricilla-e и John-a Alden-a, које је пре три и по века одсекао један John Howland. Међутим, увођење овог литерарног знака отвара и следеће питање: иако су црне кутије у почетку сакривене од оних који за њима трагају, оне ипак бивају пронађене, те самим тим и „тајна” бива откривена. У том смислу, овај знак можемо читати и као Пекићеву реинтерпретацију Поовог, Деридиног или Лакановог украденог писма, што

је још једно од општих места антидетективског литерарног дискурса. Заувек изгубљено јединство идентитета не припада ни симболичком поретку (у Carver-овој/Howland-овој кутији била су документа) нити имагинарном (у Alden-овој, главе, трансстемпорални огледалски одраз). Целовитост идентитета налази се у домену Реалног поретка, који је немогуће досегнути са имагинарне и симболичке позиције. У оваквој онтолошкој схеми, два наизглед супротстављена и супротно оријентисана литерарна субјекта, који настоје да сами себи објасне ко су и одакле су потекли, неминувано ће увек већ одсутност покушати да надоместе тако што ће одговоре потражити на месту другог. Екстазис је неизбежан, што потврђује и чињеница да Alden и Carver/Howland, у свим својим трансстемпоралним и транспросторним еманацијама, завршавају тако што прогоне или траже један другог.

Десет година касније, у убеђењу да је отварањем црне кутије тајну свога идентитета открио, John Carver, председник Сједињених Америчких Држава, алијас John Howland, будући вођа Атлантиђана у предстојећем катаклизматичном рату људи против машина, поново ће срести John-а Alden-а. У међувремену, John-човек је наизглед фундирао своју представу о сопственој људскости, али је John-андرويد остао без *terminus superiorum*-а, микрочипа који је одговоран за роботску меморију. До радикалног преокрета у односу два лика је наизглед дошло: сада је Howland тај који зна да је Alden андроид, али Alden, нови шеф обезбеђења председника Carver-а, верује да је његов доплгенгер такође андроид. Међутим, у Alden-у-андроиду, под утицајем Carver-ове/Howland-ове провокације засноване на типично људској, рекли бисмо антропоцентричној, уобразиљи „да су свемоћни и да им смотреност угрожених није потребна” (Пекић 2006: 385), буде се стара питања, која јесу била избрисана захватом *селективне блокаге меморије*, то јест одстрањивањем *terminus superiorum*-а, али, очигледно, неуспешно. Сада Alden спроводи још један истражни поступак: пратећи трагове, он настоји да сазна истину о себи, али и о „роботу” чија му је безбедност поверена. Процедура се понавља, пратећи законитости машинске матрице, али и принцип вечног враћања истог, који протагонисту и антагонисту, с тим да је разлика међу њима све мање јасна, доводи у најинтимнији контакт. Пошто је Carver-у, приликом покушаја атентата, својим „телом” спасио живот, Пекић Alden-у додељује следећу реплику:

Па ипак, привлачио га је на начин који до тада није искусио. То није била привлачност по сличности. Напротив. Кад би требало да замисли некога од кога се сасвим разликује, по свој би прилици изабрао Carvera. Био је то магнетизам разлике. Carver се, наиме, разликовао од свих андроида које је познавао. Искрено се обрадовао када га је ненајављеног угледао на вратима болничке собе. (...) Carver, као робот на положају

председника државе, мора имати своје функције, свој уграђени животни пројекат. А ипак му се чинило да и овај у њему види нешто друго, нешто лично. (Пекић 2006: 429).

Овај тренутак би се могао идентификовати као моменат препознавања себе у другоме, с тим да ниједан од учесника оваквог, лакановски схваћеног екстазиса не остварује и спознају. Како је посреди ипак идентификација с малим другим, спознаја онтолошке суштине и не може бити реализована. Ни онда када се Alden одлучи на чин роботске непослушности и једним покретом руке, који ће укинути постојање роботске популације, односно када покуша да препозна то „неизвесно” људско друго у себи, ни када Carver роботском прецизношћу пред својим Шефом обезбеђења аутоматски репродукује меморисани говор који би требало да изрази суштинску природу хуманитета, до (само)спознаје не долази. Па тако, ни четврти, последњи, барем на страницама овога романа, сусрет два John-а, онога са златним и онога са челичним очима, ни литерарним творевинама, ни хуманим субјектима који су, будући читаоци, и сами постали део фикције, не открива „тајну” садржану у реченици „Ессе homo”. И, доиста, како видети и посведочити човека, уколико поверујемо Пекићу када каже да је човек: „Збир питања без одговора. Раскршће путева без смерова. Загонетка.” (Пекић 2006: 473)?

Баш тако, збир питања без одговора... Као што је читав овај текст тек један у низу покушаја да се осветли једна од највећих загонетки савремене српске књижевности. Неизненађујуће, на том путу поново смо се суочили са више енигми него дефинитивних разрешења. Тако је рад, у извесном смислу, попримио форму своје преокупације – истражни поступци спроведени у роману *Айланџида* у тексту „Паралитерарни епос Борислава Пекића” најпрецизније би се могли описати изразом аутоонтолошка детективска дедукција. Уколико тако разумемо литературу и мисао о литератури, отворићемо још једну загонетку: није ли онда, директно или макар имплицитно, сваки дискурс тек експонент метафизичко-детективске прозе? У стању сталне запитаности, нисмо ли ми као врста, тумарајући кроз текстуалне лавиринте бића и свести, од иследничког поступка направили онтолошку константу? Можемо ли жанр читати као метонимију хуманитета и хуманитет као литерарну форму? Тек, конотација горе поменутог израза имплицира покушај деконструктивистичког разигравања симболичких одредница идентитета што је пројекат који услед иманентне децентрираности категорије хуманитета никада у потпуности не може бити реализован и који, нужно, више скрива него што обзнањује. Уколико наш, људски, интимни конфликт доживимо као перманентни „рат духа и тела”, односно, уколико допишемо још једну у низу страница које творе западну нововековну онтологију културолошког

и литерарног дискурса, Другог у себи заиста нећемо препознати. Па како онда читати Пекићев паралитерарни епос, како читати *Антрополошку трилогију* или читав његов опус? Као причу о човеку или као човекову причу? Као причу о значају литературе? Или, можда, као толико пута већ поновљени покушај човека да себе себи кроз текст некако објасни? Можда је, дакле, питање порекла које опседа и John-а-човека и John-а-робота (ако је икада разлика међу њима постојала) експресија Пекићеве дубоке вере да се једино путем спознаје себе у другоге и другога у себи може рехабилитовати не само идеја хуманитета већ и хуманитет сам. Или, барем бисмо желели да верујемо да је тако.

ЛИТЕРАТУРА

- Лојаница, Марија. Антрополошка трилогија Борислава Пекића и метафизичка детективска проза. *Књижевна историја*, бр. XLII 2011 143/144 (2011): 215–228.
- Пантић, Михајло. Пекићева сотија (роман *Како ујокојији вампира* у светлу ауторске ознаке и употребе жанра). Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 611–616.
- Пијановић, Петар. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд, Титоград, Горњи Милановац: Просвета, Дечје новине, Октоих, Досије, 2001.
- Стојановић, Милена. *Књижевни врћи Борислава Пекића: циљаности и инертивекстиуалности у нејивним ујоцијама*. Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо, 2004.

*

- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bošković, Dragan. *Islednik, svedok, priča. Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša*. Beograd: Plato, 2004.
- Cvijetić, Maja. *Pekićeve Orvele: ogled o bliskosti*. Beograd: Plato, 2007.
- Lukić, Jasmina. *Metaproza: čitanje žanra – Borislav Pečić i postmoderna poetika*. Beograd: Stubovi kulture, 2001.
- Merivale, Patricia, Susan Sweeny. The Game's Afoot – On the Trail of the Metaphysical Detective Story. Patricia Merivale, Susan Sweeny (eds.). *Detecting Texts, The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, 1–24.
- Pekić, Borislav. *Vreme reči*. Beograd: BIGZ, 1993.
- Pekić, Borislav. *Rađanje Atlantide*. Beograd: BIGZ, 1996.
- Pekić, Borislav. *Atlantida: epos*. Novi Sad: Solaris, 2006.
- Uzelac, Vladimir. *Kriminalistički roman u socijalističkoj Jugoslaviji*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, 2015.
- Žmegač, Viktor. *Književno stvaralaštvo i povijest društva, Književno-sociološke teme*. Zagreb: Sveučilišna naklada Uber, 1976.
- Borislav Pečić blogspot. <<http://www.borislavpekcic.com>>, 30. 8. 2021.

Marija V. Lojanica
Faculty of Philology and Arts
Kragujevac, Serbia

THE PARA-LITERARY EPOS BY BORISLAV PEKIĆ

Summary: The paper examines formal and thematic framework of the novel *Atlantis* by Borislav Pečić, in an attempt to determine the position of this literary text within broader context of contemporary Serbian fiction. Basing our argumentation on Pečić's understanding of literary form as the conveyer of epistemological potential resulting from the organic union of ideological, narratological, and semiotic aspect of a text, as well as the importance of subtitle poetics in his fiction, we have attempted to reexamine the genre dimension of the novel. Accordingly, interpreting *Atlantis* as an exponent of metaphysical detective fiction, a hybrid genre grounded in both rational deduction and philosophical contemplation, has raised the question concerning Pečić's understanding of literature, anthropocentrism, and humanity.

Key words: Borislav Pečić, *Atlantis*, genre, metaphysical detective fiction.