

UNIVERZITET CRNE GORE
FILOLOŠKI FAKULTET

Maja Sekulović

Poetika postmodernizma u antiutopijskoj
trilogiji Borislava Pekića
(*Besnilo, Atlantida, 1999*)

Doktorska disertacija

Nikšić, 2020.

UNIVERSITY OF MONTENEGRO
FACULTY OF PHILOLOGY

Maja Sekulović

Postmodern poetics in Borislav Pekić's
anti-utopian trilogy
(*Rabies, Atlantis, 1999*)

Doctoral dissertation

Nikšić, 2020

Podaci o doktorandu

Doktorand: Maja Sekulović

Datum rođenja: 25. april 1986.

Naziv završenog studijskog programa i godina završetka: Postdiplomske magistarske studije, Studijski program za srpski jezik i južnoslovenske književnosti; 2011.

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

- prof. dr Sava Damjanov, redovni profesor, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet

Članovi komisije:

- Prof. dr Vesna Vukićević-Janković, vanredni profesor, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet
- Prof. dr Ljiljana Pajović-Dujović, redovni profesor, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet

Datum odbrane: 30. jun 2020.

**POETIKA POSTMODERNIZMA U ANTIUTOPIJSKOJ TRILOGIJI
BORISLAVA PEKIĆA (*BESNILO*, *ATLANTIDA*, 1999)**

Rezime

Doktorska disertacija *Poetika postmodernizma u antiutopijskoj trilogiji Borislava Pekića ('Besnilo', 'Atlantida', '1999')* posvećena je proučavanju poetike postmodernizma na primjeru antiutopijske trilogije jednog od najznačajnijih predstavnika ovog pravca. Iako su tekstovi iz ove Pekićeve faze zavrijedili pažnju brojnih proučavalaca književnosti, primijetili smo, nakon detaljnog pregleda literature, da ne postoji opsežna studija koja obrađuje sve postmodernističke postulate na primjeru trilogije.

Tema doktorskog rada pripada području humanistike, konkretno – nauke o književnosti, ali podrazumijeva i sveobuhvatnije reference poput kulturoloških, antropoloških, filozofskih, budući da postmodernizam (kao poetika) i antiutopija (kao žanr) to omogućavaju. Disertacijom pokazujemo kako autor stvara književni tekst: relativizujući tradicionalne vrijednosne sisteme; koristeći postupke intertekstualnosti i dokumentarnosti; hibridizujući žanr; umnožavajući pripovjedne perspektive, obrazujući narativne krugove; pretapajući vremenske planove; dovodeći u pitanje „istorijske istine“; služeći se stilskim mehanizmima parodijom i groteskom, naročito prilikom tkanja fantastičkih segmenata; relativizujući kategorije dobra, a postavljajući zlo na pijedestal, posebno kroz odnos Priroda : Civilizacija.

U pogledu metodologije oslanjamo se na različite teorijske koncepte poput: semiotičkog, strukturalističkog, formalističkog, fenomenološkog. Tumačimo pripovjedačku situaciju oslanjanjem na stavove Ženeta i Štanclovu tipologiju. Hronotop sagledavamo s aspekta Bahtinove klasifikacije, ali i Lotmanove tipologije. Strukturu umjetničkog teksta, s posebnim akcentom na tumačenje okvira, posmatramo kroz Lotmanovu vizuru. U tumačenju fantastike oslanjamo se na klasifikaciju Todorova.

Nakon iznesenog metodološkog okvira, pristupili smo analizi strukture trilogije. Istraživanje je podijeljeno u tri dijela. U prvom dijelu, bavimo se poetičkim načelima postmodernizma i Pekićevom eksplicitnom poetikom. U drugom dijelu akcentat je stavljen na konkretnu primjenu ovih načela na sva tri romana zasebno, dok treći dio obu-

hvata sintezu svega navedenog, kao i zaključke do kojih se došlo prilikom istraživanja.

Kao bitne zaključke, do kojih se dolazi argumentovanim istraživanjem, izdvajamo:

- da su tekstovi Borislava Pekića (mislimo na trilogiju) do kraja žanrovski neodređeni i da imaju specifičnu žanr-oznaku, koju sam autor daje, ali na svojstven način i razara;
- da se organizacija pripovjedačke instance razlikuje od tradicionalnih modela pripovijedanja i da na scenu pripovijedanja stupa tzv. „poetički pripovjedač“, ali i da je zastupljena višestrukost perspektiva koja za sobom povlači udvajanje naracije i obrazovanje narativnih krugova;
- da je vrijeme u postmodernističkom tekstu usložnjeno, i da najčešće dolazi do osporavanja hronologije i pravolinijskog proticanja vremena, te čestog pretapanja i smjenjivanja vremenskih planova;
- da su prostorne strukture simbolične i da, pored osnovnih, nose i izvjesna dopunska značenja;
- da je kompoziciona shema romanesknih struktura precizna i čvrsta, izdijeljena po segmentima i fragmentima, i da se najčešće usložnjavaju funkcije rubnog teksta (okvira);
- da je dokumentarnost, kao primarno postmodernistički postupak, veoma zastupljena, čime se utiče na stvaranje iluzije istinitosti i vjerodostojnosti ispričanih događaja;
- da je intertekstualnost, u prvom redu naslanjanje na *Bibliju*, ali i ostalu mitsku građu, dominantna, i da je veliki broj mitova reinterpretiran i dekonstruisan;
- da postmodernistički tekst preispituje sve sisteme, a pogotovo prošlost i tzv. „istorijske istine“, koje znaju biti posebno *varljive*;
- da su kodovi fantastike zastupljeni i u trilogiji, i da se po njihovim pravilima modeluju određeni elementi teksta;
- da je Zlo kao kategorija dominantno, a da se Dobro ukida; odnos Dobro : Zlo, u sva tri dijela, pratimo kao odnos prirodno : vještačko;
- da se sudbine junaka najčešće ostvaruju kao tragične, a veliki broj likova građen je na principu arhetipa.

Ključne riječi: postmodernizam, hibridizacija žanra, pripovjedačka instanca, hronotop, kompozicija, dokumentarnost, intertekstualnost, „istorijske istine“, fantastika, likovi, zlo

Naučna oblast: Književnost

Uža naučna oblast: Postmodernizam

UDK broj:

POSTMODERN POETICS IN BORISLAV PEKIĆ'S ANTI-UTOPIAN TRILOGY (*RABIES*, *ATLANTIS*, 1999)

Summary

The doctoral dissertation *Postmodern poetics in Postmodern poetics in Borislav Pekić's anti-utopian trilogy ('Rabies', 'Atlantis', '1999')* deals with postmodern narrative techniques through the example of an anti-utopian trilogy written by one of the most prominent representatives of this movement. Although texts from this last Pekić's phase have captured the attention of numerous literary scholars, we have noticed after a thorough literature review that there are no comprehensive studies dealing with all tenets of postmodern poetics on the example of this trilogy.

The topic of the dissertation belongs to the area of humanities, specifically – the study of literature, while it also includes many anthropological, cultural and philosophical references, and therefore it can be said that it goes beyond artistic literature. Anthropology, however, has long been used in scientific research as a sociological, political, or even futurological problem. Yet, at the heart of the study are purely literary and artistic features of Pekić's discourse in three prominent novels, whereby the postmodern relativization of value systems is studied along with non-genre writing and rich intertextuality.

Using the example of the trilogy, the following aspects are examined: genre hybridization, determination of the narrating instance, chronotope organization, compositional principles, intertextuality strategies, documentarism, demystification of „historical facts“, fantasy, the notion of Evil, heroes' tragic fates.

As regards the methodology, we rely on different theoretical concepts offered by the schools of literary thought represented by R. Barthes, T. Todorov, G. Genette, M. Bakhtin, F. Stanzel and J. Lotman. The interpretation of the narrative instance is undertaken relying on Genette's perspectives and the typology offered by Stanzel. Furthermore, chronotope structures are grounded on Bakhtin's research, as well as on Lotman's typology, while the structure of the literary text is studied through the lens of Lotman's views about the given problem. Finally, in interpreting fantasy, we rest upon the classification proposed by T. Todorov.

Following an outline of the methodological framework, we proceeded to analyse the structure of the trilogy. The research is divided into three parts. The first part deals with the poetic principles of postmodernism and Pekić's explicit poetics. The second part focuses on the specific application of these principles to the texts comprising the trilogy (each of the novels separately), while the third part includes a synthesis of all the above, as well as conclusions which have been drawn from the research.

Some of the most important conclusions arrived at through substantiated research are as follows:

- that Borislav Pekić's texts (i.e. the trilogy) are uncategorizable in terms of genre and that they belong to a special genre, which is determined by the author himself, but also eroded in a distinctive manner;
- that the organization of the narrating instance is markedly different from traditional narrative models, and that the so-called „poetic narrator“ steps onto the scene, but also that there is a multitude of perspectives, giving rise to the doubling of narration and formation of narrative circles;
- that time in a postmodern text is complex, and that there is most often a denial of chronology and a linear passage of time, as well as frequent transposition and alternation of temporal plans;
- that spatial structures are symbolic and that they also carry certain additional meanings along side basic ones;
- that the compositional scheme of Romanesque structures is precise and solid, divided into segments and fragments, and that the functions of the peripheral text (i.e. framework) most often emerge as complex;
- that documentarism as a predominantly postmodern strategy is very common in Pekić's narrative texts, which affects the creation of an illusion of truthfulness and veracity of the narrated text;
- that intertextuality—primarily references to the *Bible*, but also to other mythical narrative—is dominant, and that a large number of myths have been reinterpreted and deconstructed;
- that a postmodern text questions all systems, especially the past and the so-called „historical truths“, which can appear particularly *deceptive*;

- that fantasy codes are represented in the trilogy to a great extent, and that certain elements of the text are modelled in accordance with their rules;
- that Evil as a category is dominant, and that Good is almost abolished; the Good vs. Evil dichotomy, in all three parts, is perceived as the dichotomy between natural and artificial;
- that the heroes' fates most often emerge as tragic, while a large number of characters have been constructed according to archetypes.

Keywords: postmodernism, genre hybridization, narrating instance, chronotope, composition, documentarism, intertextuality, „historical facts“, fantasy, Evil, characters

Scientific field: Literature

Scientific subfield: Postmodernism

UDK code:

PREDGOVOR

„Okeanski“ opus Borislava Pekića vječita je inspiracija. Njegovo imponantno djelo predstavlja cjelovit mozaik, u kojem svaki element pokriva po jedno, najčešće, simboličko polje.

Motiv za izbor teme disertacije leži u činjenici da, nakon detaljnog uvida u bogatu literaturu koja je napisana o djelima ovog autora, nijesam naišla na cjelovitu studiju koja se bavi poetičkim postulatima postmodernizma na primjeru njegove antiutopijske trilogije. Posebno je interesantno što je riječ o Pekićevoj posljedjoj stvaralačkoj fazi, i što se trilogija u poetičkom smislu, po pojedinim svojim segmentima, s posebnim akcentom na upliv fantastike, razlikuje od drugih tekstova iz opusa ovog autora. Sama tema antiutopije specifična je i intrigantna, pogotovo jer se da tumačiti s višestrukih staništa, kao što su npr. sociološka ili pak filofska, dok ovdje svoj puni izraz ostvaruje u književnom tekstu.

Inspiracija za temu javila se i tokom mog višegodišnjeg angažmana na vježbama iz predmeta Specijalni kurs iz književnosti – B. Pekić, gdje svake godine pomno pratim pregled aktuelnih stavova u kritici u vezi s opusom ovog autora, koji su mi, udruženi sa studentskom znatiželjom i zanimanjem za trilogiju, otvorili neistražena polja za proučavanje.

Ovom prilikom zahvaljujem mentoru – prof. dr Savi Damjanovu na svesrdnoj pomoći, motivaciji i ukazanom povjerenju, kao i na konstruktivnim sugestijama i savjetima prilikom izrade disertacije. Veliko hvala kolegi Stefanu Bulatoviću na prevodu, kao i kolegi Daliboru Vukotiću na tehničkoj podršci.

IZVOD IZ TEZE

Ova disertacija se bavi proučavanjem postmodernističkog postupka na primjeru antiutopijske trilogije Borislava Pekića. U uvodnom dijelu razmatraju se postulati postmodernističke poetike, kao i elementi eksplicitne poetike samog autora. U zasebnim cjelinama (poglavljima) razmotrena su pitanja: hibridizacije žanra, funkcionalnosti podnaslova, „poetičkog pripovjedača“, priređivača rukopisa, organizacije hronotopa, kompozicije, dokumentarnosti, mita, citatnosti, stilskih mehanizama, fantastike, demistifikovanja istorije, modelovanja likova.

U centralnom dijelu, izdijeljenom na segmente trilogije, proučavamo: žanrovsku ne/određenost (pitanje žanra, stvaranja i razaranja, hibridizacije); pripovjedačku instancu (određenje pripovjedača, definisanje pripovjednih perspektiva); vremenske strukture (prelamanje i pretapanje vremena, udvajanje vremena, godine simboli); organizaciju prostora (definisanje i simbolika prostornih struktura); kompoziciono uređenje (način organizovanja kompozicionih cjelina, principi ponavljanja i udvajanja); dokumentarnost (funkcija dokumenta u proznom tkivu); intertekstualnost (razaranje i reinterpretnanje mitova, transponovanje u književni tekst); preispitivanje istorije (ponovno čitanje istorijskih činjenica, pitanje vjerodostojnosti); fantastiku (kodovi fantastike u modelovanju narativne zbilje); Zlo (odnos prirodno : vještačko, kao odnos vrjednosnih kategorija Dobro : Zlo); modelovanje likova – tragičnost sudbina (tragični junaci, materijalizacija svijeta, arhetipovi).

Rezultati istraživanja dati su u završnom dijelu, ili zaključnim napomenama, u kojima potvrđujemo validnost hipoteza koje smo postavili u uvodu. Dolazimo do centralnog zaključka da Pekić stvara svoje tekstove (mislimo na trilogiju, ali i većinu ostalih) u postmodernističkom ključu. U zaključku se objedinjuju stavovi koji su u vezi sa svakim dijelom trilogije, i radi se na njihovoj sintezi. Izdvajamo i poetičke crte koje povezuju sva tri romana, nezavisno od postmodernističkog konteksta.

ABSTRACT

This dissertation examines postmodern narrative strategies through the example of Borislav Pekić's anti-utopian trilogy. The introductory part discusses the basic tenets of postmodern poetics, as well as certain elements of the author's explicit poetics. Following the introduction, separate sections (chapters) deal with the issues of: genre hybridization, subtitle functionality, poetic narrator, manuscript editor, chronotope organization, composition, documentarism, myth, quotation, stylistic mechanisms, fantasy and the demystification of history.

The central part of the dissertation, which consists of separate sections discussing each part of the trilogy, explores the following issues: genre/non-genre (genre categorization, creation and destruction, hybridization); narrating instance (narrator and narrative perspective); temporal structures (distortion and transposition of time, doubling of time, the use of years as symbols); spatial organization (the definition and symbolism of spatial structures); compositional order (the method of organizing compositional units, the principles of repetition and doubling); documentarism (the role of documents in a narrative tissue); intertextuality (reinterpretation and debunking of myths, transposition into a literary text); fantasy (fantasy codes in modelling the reality); Evil (the natural vs. artificial dichotomy, as a dichotomy between Good and Evil); character modelling – tragic fates (tragic heroes, embodiment of the world, archetypes).

The results of the research are presented in the final part of the dissertation, i.e. in the concluding remarks, where the validity of the hypotheses formulated in the introduction is verified. Subsequently, we come to the central conclusion that Pekić creates his texts (we primarily refer to the trilogy, but also to most of other texts) using a postmodern key. The conclusion consolidates our perspectives on each part of the trilogy and it attempts to synthesize them. Furthermore, we also highlight the poetic features linking all three novels, irrespective of the postmodern context.

SADRŽAJ

1. UVOD

1.1. Ciljevi rada.....	2
1.2. Hipoteze.....	3
1.3. Korpus.....	5
1.4. Metodologija.....	6
1.5. Struktura rada.....	7

2. OKO POETIKE, postmodernističke i eksplicitne

2.1. Poetički postulati postmoderne/postmodernizma.....	9
2.2. Pitanje žanra. Funkcionalnost podnaslova.....	12
2.3. Poetički pripovjedač. Priređivač rukopisa.....	14
2.4. Organizacija hronotopa. Fragmentarnost. Dokumentarnost.....	16
2.5. Mit. Citatnost i(li) intertekstualnost.....	18
2.6. Preispitivanje istorije. Stilski mehanizmi. Fantastika	21
2.7. Eksplicitna poetika i pregled relevantne literature.....	23

3. BESNILO

3.1. Žanrovska ne/određenost.....	26
3.2. Pripovjedačka instanca.....	28
3.3. Vremenske strukture.....	33
3.4. Organizacija prostora.....	39
3.5. Kompoziciono uređenje.....	45
3.6. Dokumentarnost.....	52
3.7. Intertekstualnost.....	58
3.8. Preispitivanje istorije.....	64
3.9. Fantastika.....	66
3.10. Zlo.....	69
3.11. Modelovanje likova – tragičnost sudbina.....	71

4. ATLANTIDA

4.1. Žanrovska (ne)određenost.....	75
------------------------------------	----

4.2. Pripovjedačka instanca.....	77
4.3. Vremenske strukture.....	81
4.4. Organizacija prostora.....	86
4.5. Kompoziciono uređenje.....	91
4.6. Dokumentarnost.....	97
4.7. Intertekstualnost.....	100
4.8. Preispitivanje istorije.....	107
4.9. Fantastika.....	111
4.10. Zlo.....	116
4.11. Modelovanje likova – arhetipovi.....	118
 5. 1999	
5.1. Žanrovska (ne)određenost.....	124
5.2. Pripovjedačka instanca.....	127
5.3. Vremenske strukture.....	130
5.4. Organizacija prostora.....	134
5.5. Kompoziciono uređenje.....	139
5.6. Dokumentarnost.....	143
5.7. Intertekstualnost.....	146
5.8. Preispitivanje istorije.....	159
5.9. Fantastika.....	163
5.10. Zlo.....	167
5.11. Modelovanje likova – arhetipovi.....	169
 6. ZAKLJUČAK.....	172
7. LITERATURA.....	188

I

Uvod

1.1. Ciljevi rada

- Doktorska disertacija *Poetika postmodernizma u antiutopijskoj trilogiji Borislava Pekića* ('Besnilo', 'Atlantida', '1999') posvećena je proučavanju poetike postmodernizma na primjeru antiutopijske trilogije jednog od najznačajnijih predstavnika ovog pravca.
- Tema dokorskog rada pripada području humanistike, konkretno – nauke o književnosti, ali podrazumijeva i sveobuhvatnije reference poput kulturoloških, antropoloških, filozofskih, budući da postmodernizam (kao poetika) i antiutopija (kao žanr) to omogućavaju.
- Glavni cilj disertacije jeste osvjetljavanje poetike postmodernizma na primjeru Pekićeve antiutopije, tj. dokazivanje kako autor stvara književni tekst: relativizujući tradicionalne vrijednosne sisteme; koristeći postupke intertekstualnosti i dokumentarnosti; hibridizujući žanr; umnožavajući pripovjedne perspektive, obrazujući narativne krugove; pretapajući vremenske planove; dovodeći u pitanje „istorijske istine“; služeći se stilskim mehanizmima paradijom i groteskom, naročito prilikom tkanja fantastičkih segmenata; relativizujući kategorije dobra, a postavljajući zlo na pijedestal, posebno kroz odnos priroda : civilizacija.
- Cilj nam je da kroz disertaciju istaknemo i principe autorove autopetike, ono što čini bit njegovog pripovjedačkog postupka: podnaslovljavanje tekstova (bliže žanrovsko određenje, koje je posebno funkcionalno); višestrukost u pripovijedanju; mitsko, ciklično vrijeme; motiv kruga i princip ponavljanja; obrazovanje prostornih struktura-simbola; reinterpretiranje mitova; ostvarivanje priređivača rukopisa kao posebne instance; demistifikovanje prošlosti; semantičku opterećenost mota; isticanje *Biblije* kao dominantnog prototeksta.
- Poseban predmet proučavanja, ali i cilj, jeste fantastika, odnosno tumačenje ovog književnog prosedea u antiutopiji, gdje se on rađa i egzistira. Pratimo njen odnos prema dokumentarnom, tj. njeno funkcionisanje u sadejstvu sa svojom suprotnošću.

1.2. Hipoteze

Osnovna pretpostavka od koje polazimo u ovoj disertaciji jeste da Borislav Pekić piše u postmodernističkom poetičkom ključu. Osim toga, u okviru istraživanja, dokazujemo:

- H 1: da su njegovi tekstovi (mislimo na trilogiju) do kraja žanrovski neodređeni i da imaju specifičnu žanr-oznaku, koju sam autor daje, ali na svojevrsan način i razara;
- H 2: da se organizacija pripovjedačke instance umnogome razlikuje od tradicionalnih modela pripovijedanja i da na scenu pripovijedanja stupa tzv. „poetički pripovjedač“, ali da je zastupljena i višestrukost perspektiva koja za sobom povlači udvajanje naracije i obrazovanje narativnih krugova;
- H 3: da je vrijeme u postmodernističkom tekstu usložnjeno, i da najčešće dolazi do osporavanja hronologije i pravolinijskog proticanja vremena, te čestog pretapanja i smjenjivanja vremenskih planova;
- H 4: da su prostorne strukture simbolične i da, pored osnovnih, nose i izvjesna dopunska značenja;
- H 5: da je kompoziciona shema romanesknih struktura precizna i čvrsta, izdijeljena po segmentima i fragmentima, i da se najčešće usložnjavaju funkcije rubnog teksta (okvira), koji postaje modelativan;
- H 6: da je dokumentarnost kao primarno postmodernistički postupak veoma zastupljena u svim Pekićevim tekstovima, čime se utiče na stvaranje iluzije istinitosti i vjerodostojnosti ispričanog;
- H 7: da je intertekstualnost, u prvom redu naslanjanje na *Bibliju*, ali i ostalu mitsku građu, dominantna, i da je veliki broj mitova reinterpretiran i dekonstruisan;
- H 8: da postmodernistički tekst preispituje sve sisteme, a pogotovo prošlost i tzv. „istorijske istine“, koje znaju biti posebno *varljive*;
- H 9: da su kodovi fantastike zastupljeni u trilogiji, i da se po njihovim pravilima modeluju određeni elementi teksta;
- H 10: da je Zlo kao kategorija dominantno, a da se Dobro ukida; odnos Dobro : Zlo, u sva tri dijela, pratimo kao odnos prirodno : vještačko;

- H 11: da se sudbine junaka najčešće ostvaruju kao tragične, a veliki broj likova građen je na principu arhetipa.

1.3. Korpus

Korpus na kojem sprovodimo istraživanje u okviru doktorske disertacije sastoji se od tri romana:

- *Besnilo*, Solaris, Novi Sad, 2002, 532 str.
- *1999*, Solaris, Novi Sad, 2002, 381 str.
- *Atlantida I*, Daily Press, Podgorica, 2006, 280 str.
- *Atlantida II*, Daily Press, Podgorica, 2006, 298 str.

Pored navedenog, kako bismo što bolje i detaljnije osvijetlili i Pekićevu eksplicitnu poetiku, u sklopu korpusa (iš)čitali smo i sljedeće knjige ovog autora:

- *Vreme reči*, (priredio Božo Koprivica) BIGZ, SKZ, 1993.
- *Odmor od istorije*, BIGZ, 1993.
- *Radanje Atlantide*, BIGZ, Bgd, 1996.
- *Skinuto sa trake*, Narodna knjiga/Alfa, 1996.
- *Korespondencija kao život*, Solaris, Novi Sad, 2002.
- *Godine koje su pojeli skakavci I*, Solaris, Novi Sad, 2004.
- *Godine koje su pojeli skakavci II*, Solaris, Novi Sad, 2004.
- *Godine koje su pojeli skakavci III*, Solaris, Novi Sad, 2004.
- *Izabrani eseji*, Solaris, Novi Sad, 2007.
- *Život na ledu*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009.
- *Sabrana pisma iz tuđine*, Službeni glasnik, 2010.
- *Zlatno doba dijaloga*, Službeni glasnik, 2012.
- *Stope u pesku*, Službeni glasnik, 2012.
- *Političke sveske, Filozofske sveske*, Službeni glasnik, 2012.

1.4. Metodologija

- Kompleksni svijet Pekićevog književnog djela predmet je mnogobrojnih proučavanja, ali još uvijek ne postoji integralna naučna studija koja antiutopijsku trilogiju osvjetljava uspješno i sa svih strana. U disertaciji dajemo pregled relevantnih kritičkih i teorijskih stavova o poetici postmodernizma i njenoj recepciji, što uz neophodan osvrt na piščevu autopoetiku, pruža uvid u mogućnosti pomjeranja interpretativnih modela književnog teksta.
- U pogledu metodologije oslanjamo se na različite teorijske koncepte od strukturalizma ka školi tzv. francuske naratologije (Bart, Todorov, Ženet, Rifater), tipologije odnosa i međutekstualnih zavisnosti i formulisanja opštih principa intertekstualne semantike i semiotike (J. Lotmana i dr.). Tumačimo pripovjedačku instancu oslanjanjem na stavove Ženeta i Štanclovu tipologiju. Hronotop sagledavamo s aspekta Bahtinove klasifikacije, ali i Lotmanove tipologije. Strukturu umjetničkog teksta, s posebnim akcentom na tumačenje okvira, posmatramo kroz vizuru B. Uspenskog. U tumačenju fantastike oslanjamo se na klasifikaciju Todorova.
- Nakon istaknutog, slijedi analitičko-interpretativni tretman trilogije. Pristupamo analizi strukture, analizi načina kombinacije i selekcije elemenata teksta pojedinačno, analiziramo poetičke osobenosti i poziciju koju tekst zauzima unutar takvog sistema; zatim analiziramo poziciju koju tekst zauzima u antiutopijskoj trilogiji kao sistemu višeg reda, i na kraju posmatramo ga kao element sistema cjelokupne autorove književne produkcije.
- Sa stanovišta Ženetove tipologije, tumačimo poziciju pripovjedača; tretiramo vremensku strukturu kroz funkcionalne analepse i prolepse, te pretapanja vremenskih nizova; bavimo se: modelovanjem prostornih struktura, koje nose obilježja simbola; kompozicionim principima u uređenju same naracije, te principom ponavljanja i ciklizacije kao ključnim; ispitujeemo: postupak dokumentarnosti na kojem počivaju sva tri dijela trilogije; problematizovanje istorije, sagledane iz novog ugla; vrijednosne kategorije Dobra i Zla markirane kroz odnos prirodno : vještačko; kodove fantastike kojima se grade svi segmenti trilogije; sudbine junaka, koje su najčešće tragične (budući da materijalizacija i vještačko preuzimaju primat nad svim), ali i *ponavljajuće* ili arhetipske.

1.5. Struktura rada

U kompozicionom pogledu rad se sastoji iz nekoliko djelova. U prvom, uvodnom dijelu tumače se elementi poetike postmodernizma, kao i elementi Pekićeve eksplicitne poetike. Drugi dio podijeljen je u tri ključne cjeline, kao tri dijela trilogije, dok se u okviru svake od njih diferenciraju poglavlja, i to:

- Žanrovska ne/određenost
(pitanje žanra, hibridizacije, stvaranja i razaranja)
- Pripovjedačka instanca
(određenje pripovjedača, definisanje pripovjednih perspektiva)
- Vremenske strukture
(prelamanje i pretapanje vremena, udvajanje vremena, godine simboli)
- Organizacija prostora
(definisanje i simbolika prostornih struktura)
- Kompoziciono uređenje
(način organizovanja kompozicionih cjelina, principi ponavljanja i udvajanja)
- Dokumentarnost
(funkcija dokumenta u proznom tkivu)
- Intertekstualnost
(razaranje i reinterpretiranje mitova, transponovanje u književni tekst)
- Preispitivanje istorije
(ponovno čitanje istorijskih činjenica, pitanje vjerodostojnosti)
- Fantastika
(kodovi fantastike u modelovanju narativne zbilje)
- Zlo
(odnos prirodno : vještačko, kao odnos vrijednosnih kategorija dobro : zlo)
- Modelovanje likova – tragičnost sudbina.
(tragični junaci, materijalizacija svijeta, arhetipovi)

Treći, zaključni dio obuhvata sintezu iznesenih stavova i tumačenja, kao i zaključke do kojih smo došli prilikom istraživanja.

II

OKO POETIKE, postmodernističke i eksplicitne

❖ *Sebe smatram piscem – ideja. Ideje o stvarnosti, ne piscem stvarnosti. U umetnosti sam, dakle, gost. Gost koji se ne voli, ali se trpi.*

B. Pekić: *Moje viđenje književnosti*

2. 1. Poetički postulati postmoderne/postmodernizma^{1*}

Devedesetih godina XX vijeka, Pantić bilježi:

Sa njegovom smrću, umrlo je dvanaest srpskih pisaca. Apostolski broj. I svi su se oni zvali – Borislav Pekić.² Borislav Pekić – romansijer. Borislav Pekić – pripovedač. Borislav Pekić – hroničar. Borislav Pekić – novelist. Borislav Pekić – memoarist. Borislav Pekić – dramski pisac. Borislav Pekić – TV i radio-dramski pisac. Borislav Pekić – filmski scenarista. Borislav Pekić – science fiction author. Borislav Pekić – pisac utopija i antiutopija. Borislav Pekić – pisac dnevnika. Borislav Pekić – esejist, publicista i feljtonist. Njegovo delo, po obimu, dubini i vrednosti gotovo da zasniva celu jednu samostalnu književnost, okean i kontinent na prastaraj i nesamerivoj planeti pisanja (1994: 27).

Oslonimo li se na ovu tvrdnju, postaje jasno da je za izučavanje tako složene književne građevine neophodno stvaralaštvo ovog autora smjestiti u odgovarajuću poetiku, koja će pružiti ključ za njegovo (i)ščit(va)nje. Riječ je o poetici postmoderne³, čije postulate i njihovu zastupljenost u sklopu antiutopijskog, trilogijskog konteksta proučavamo u ovoj disertaciji.

Štampanje Pekićevih književnih djela započinje 1965. godine *poviješću Vreme čuda*. Godine u koje, zajedno sa Kišom i Kovačem, ulazi na velika vrata književnosti, posebno su interesantne s aspekta poetičkih previranja i definisanja.

¹ U ovom poglavlju (I) zastupljeni su djelovi magistarskog rada (Sekulović, Maja: *Poetika Pekićevog romana 'Hodočašće Arsenija Njegovana'*, Filozofski fakultet, 2011), kao i rada: Sekulović, Maja: *Poetika Pekićevog žanr-romana 'Besnilo'*, Slavistična revija, 2017, 323-340.

² Borislav Pekić rođen je 4. februara 1930. godine u Podgorici. Od 1930. do 1941. živio je u Podgorici, Novom Bečeju, Kninu i na Cetinju; od 1941. do 1944. na majčinom imanju u Banatu. Od 1945. do 1946. pohađao je u Beogradu Treću mušku gimnaziju, gdje je i maturirao. Od 1948. bio je na izdržavanju kazne strogog zatvora s prinudnim radom u trajanju od 15 godina u KPD Sremska Mitrovica i KPD Niš, kao politički sekretar Glavnog odbora ilegalne antikomunističke organizacije Savez Demokratske Omladine Jugoslavije. 1953. je pušten iz zatvora aktom pomilovanja. Studirao je eksperimentalnu psihologiju na Filozofskom fakultetu Beogradskog univerziteta. Od 1958. do 1969. bio je član uredništva Književnih novina, a u 1990. učestvuje u uređivanju prvih nekoliko brojeva opozicionog lista Demokracija, organa Demokratske stranke. Prvo djelo *Vreme čuda* objavio je 1965, zatim slijede roman-portret *Hodočašće Arsenija Njegovana*, 1970; novela *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana*, 1975; novela *Odbrana i poslednji dani*, 1977; roman-sotija *Kako upokojiti vampira*, 1977; roman-fantasmagorija u sedam tomova *Zlatno runo (1978-1986)*, za koji mu je uručena Njegoševa nagrada; žanr-roman *Besnilo*, 1983; antropološki roman *1999*, 1984, za koji mu je uručena nagrada za naučnu fantastiku i *Atlantida I-II*, 1988, za koju je dobio Goranovu nagradu. Godine 1989. objavio je I zbirku gotskih priča *Novi Jerusalem*. Godine 1984. izlaze mu *Odbrana dela* u 12 knjiga, 12. tom sadrži esejističke i dnevničke zabilješke. Autobiografska proza *Godine koje su pojeli skakavci*, objavljena je u dva toma, prvi 1987. i drugi 1989. godine. Autor je oko 30 dramskih djela za pozorište, radio, televiziju... Djela su mu prevedena na sve evropske jezike. Radio je kao dopisni član SANU i kao saradnik srpskohrvatske sekcije Radio-London. Borislav Pekić bio je jedan od osnivača i član Glavnog odbora Demokratske stranke. Umro je 2. jula 1992. u Londonu.

³ Postmoderna (kao termin za koji se zalaže Jerkov) kada govorimo o užem, jugoslovenskom, a postmodernizam kada govorimo o širem, svjetskom, kontekstu.

Rane šezdesete usmjeravaju prozu u dva pravca, i to prvi – koji se odvija na tragu obnovljenog modernizma, čiji su predstavnici Pekić, Kiš i Kovač, i drugi, tzv. stvarnosnu prozu, čiji je predstavnik Mihailović (Stojanović 2004: 16). Za Jerkova, 1965. jeste godina preloma, kada se objavljivanjem tekstova trojice autora – *Vreme čuda*, *Bašta*, *pepeo* i *Moja sestra Elida*, otvara novo poglavlje u književnosti – postmoderna⁴. Pijanović, trojicu autora, vidi kao predstavnike modernog, ali ne onog modernog koje dovodimo u vezu s poznatim periodom u umjetnosti XX vijeka, već s modernim *koje treba razumeti kao otklon od konvencionalne, tipizirane narativnosti, nezavisno od vremena nastanka književnog dela* (2005: 9).

Tatarenko govori o protopostmodernizmu, vezujući ove autore za prvu fazu (šezdesete i sedamdesete godine XX vijeka). Pekića i Kiša izdvaja kao najznačajnije, naglašavajući da u njihovim djelima iz '60-ih i '70-ih godina možemo pratiti formiranje paradigme koja je '80-ih postala dominantna u srpskoj književnosti. *Stvaralaštvo ovih pisaca svedoči o rađanju postmodernističke poetike u nedrima poetike posleratnog modernizma* (2013: 26-27).

I Pantić govori o postmodernizmu kao pojmu, koji je *hteli ne hteli, ušao u opticaj*. *Njime se, u srpskoj književnosti, označavaju dela nastala u poslednjoj četvrtini XX veka* (2000: 217).

Drugu polovinu šezdesetih godina XX vijeka u jugoslovenskoj semiosferi obilježio je specifičan prevrat u umjetnosti, a posebno u književnosti. Dolazi do razvijanja postmoderne, koja kao poetika funkcioniše po specifičnim pravilima, koja su u većoj mjeri poznata u dosadašnjim razmatranjima o književnosti (*Paradoks je sadržan u tome što je većina tih dopisanih odlika postojala i ranije u književnosti, ali najednom one treba – okupljene na jednom mestu – da označe novinu: postmoderni prosede*. / Ahmetagić 2005: 9). Među istaknute predstavnike ovog pravca ubrajamo tri pisca koji unose nov duh i grade karakterističan stil, a to su – Pekić, Kiš i Kovač, koji se pojavljuju sa novim poetičkim opredjeljenjima *nakon sloma socrealističkih i neoromantičarskih zanosa koji su dominirali tokom dve prethodne decenije, uz slabašne glasove nedovoljno znanih pevanja i mišljenja* (Pijanović 2005: 8).

⁴ Jerkov predlaže termin postmoderna umjesto postmodernizam. *Kako postmodernizam podrazumeva i neke društvene pretpostavke postindustrijskog društva, informatičke zajednice i proizvodnje znanja, kojih u ovoj društvenoj oskudici u kojoj živimo nema, čini se da će manje borben, ali zapravo temeljniji izraz postmoderna više odgovarati. Utoliko pre što se on oslanja i na razlikovanja moderne s početka veka, modernizma između dva rata i posleratnog modernizma (1954-1964)* (1992: 17).

Postmoderna je veoma kontroverzna poetika koja u isto vrijeme gradi i razgrađuje različite sisteme. Ona donosi nove kvalitete, ali, takođe, na starim obrascima izgrađuje svoje tekstove. Stare forme, bivaju premodelovane, čime se stavljaju u funkciju novog senzibiliteta. Na podlozi starih tekstova i poetika dešava se tkanje nove tekstualnosti (Pijanović 2005: 9), čiji su ključni postulati:

- „poetički pripovjedač“, a s tim u vezi i tzv. „poetičko čitanje“
- autoreferencijalnost
- pripovijedanje poetike
- citatnost
- dokumentarnost
- razbijanje hronologije i logike u naraciji, vremenu, slici svijeta u tekstu
- fragmentarnost
- metaproza⁵
- problematizovanje „istorijskih istina“
- hibridni žanrovi
- parodija.

Roman se čita kao iskaz o iskazima, odnosno kao „knjiga o knjizi“ (Pijanović 2005: 10). Specifičan način oblikovanja narativnog teksta utiče i na navedeno. Poetički iskazi koji su razasuti duž teksta umnogome govore o poetici knjige, ali i poetici samog autora. Stari tekst, odnosno književna tradicija u takvom konceptu, samo je predložak, materijal koji se obrađuje u novoj poetičkoj retorti (Pijanović 2005: 11).

Za Haćion, postmodernizam je protivrječan fenomen, koji upotrebljava i zloupotrebljava, gradi i ruši same pojave koje izaziva, nezavisno od vrste medija. U skladu s ovim stavom, kao osnov postmodernističke poetike, izdvajaju se dekonstrukcija i dekanonizacija, koje se ispoljavaju kroz narušavanje osnovnih tradicionalnih obrazaca.

⁵ Proza koja samosvesno preispituje svoj status artefakta, postavljaajući pritom temeljna pitanja o sopstvenoj fikcionalnosti, o (fikcionalnoj) prirodi sveta izvan književnog teksta, i odnosima jednoga i drugoga, teksta i empirijske datosti (Lukić 2001: 5).

2. 2. Pitanje žanra. Funkcionalnost podnaslova

Hibridizacija žanra često je postmodernističko pravilo, kao i *upotrebljavanje i mešanje konvencija popularne i elitističke književnosti* (Ahmetagić 2001: 36), pa nailazimo na strukture koje su po svojoj prirodi izuzetno disperzivne, i sadrže u sebi mnoštvo različitih tipoloških odrednica. *Ime ruže* Umberta Eka je, na primjer, u isto vrijeme i triler, i istorijski roman, i alegorija, i psihološki roman, i detektivski roman i „metafikcija“ (Lešić 2008: 423).

Pekić, u svojim autopoetičkim istupima, ide korak dalje, i daje žanrovska određenja svakom svom tekstu, pa se kao jedna od najinteresantnijih crta njegove poetike izdvaja funkcionalnost podnaslova. U podnaslovu je, kod ovog autora, po pravilu od koga se rijetko kad odstupa, skriveno precizno žanrovsko određenje djela, a u tom određenju je, *in nuce*, *logikom mitske figure jajeta u sokolu*, *dat osnovni tvorački princip i priroda pripovednog tona određenog narativnog teksta*, *kao što je u njegovom naslovu obično kondenzovan metaforički smisao pripovedanjem oblikovane slike sveta* (Pantić 1997: 71).

Razgranati pripovjedački opus ovog autora izuzetno je polivalentan, i on se trudi da svakom svom tekstu da bližu žanrovsku odrednicu, koja istovremeno nosi ključ za njegovo iščitavanje, izbjegavajući pritom konvencionalno označavanje (roman) (Pantić 1994: 31).

Više je razloga koji navode pisca da se odluči na takav korak. Prvi se tiče njegovog poimanja romana kao vrste i onoga šta bi on trebalo da predstavlja. U tom slučaju, jedino bi *Zlatno runo* moglo nositi istaknutu oznaku. (U svom eseju *Književnost, stvarnost i posledice*, Pekić iznosi niz načela koja bi trebalo da čine osnov savremenog romana.) Drugi razlog proizilazi iz autorovog nezadovoljstva time šta sve „pokriva“ termin roman danas, jer je *izgubio svaku vezu sa literaturom i postao ordiniran komercijalni izraz kojim se kao čarobnim plaštom pokriva svaka prozna forma* (Zorić / razgovor s Pekićem 1979: 79). Treći razlog je – personalni – oduvijek je želio da preciznije odredi žanr kojem pripada njegova knjiga, iako takva oznaka za samu knjigu, pa i njenog čitaoca, ne mora imati nikakav značaj.

U skladu s ovim stavovima, slijede žanrovska određenja koja daje sami autor: *Vreme čuda* je hronika, *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana* i *Odbrana i poslednji dani* – novele, *Hodočašće Arsenija Njegovana* je (auto)portret, *Kako upokojiti vampira* –

Poetika postmodernizma u antiutopijskoj trilogiji Borislava Pekića

sotija, Zlatno runo – fantazmagorija, Besnilo – žanr-roman, 1999 – antropološka povest, Atlantida – epos.

2. 3. Poetički pripovjedač. Priređivač rukopisa

U tekstovima postmodernističke prirode narativna struktura sa svojim osnovnim elementima u cjelosti je *pomjerena* iz tradicionalnog ležišta, čime se uspostavljaju i nova poetička načela koja oblikuju većinu takvih tekstova.

Sagledamo li najprije osnovni element – pripovjedačku situaciju, primjećujemo da je on znatno izmijenjen. Pripovjedače odlikuje višestrukost, a često se javljaju u svojstvu interpretatora i priređivača tuđih tekstova. Na scenu pripovijedanja stupa novi tip pripovjedača, tzv. „poetički pripovjedač“.

Kako navodi Jerkov, *pripovedač više ne može uzeti reč slučajno, zato što mu se nešto dogodilo, ili je nešto čuo pa to želi da saopšti. On mora da bude poetički spreman da pronađe priču zaturenu u mnoštvu okolnih dokumenata, života i sudbina. Zato je on poetički pripovedač* (1992: 30). Pripovijedanje se odvija prema poetičkim pravilima pronađenim u tekstu, namećući i novi oblik čitanja – „poetičko čitanje“. Ovakvo pripovijedanje čitaoca drži budnim, zaokuplja njegovu pažnju, čime se uspostavlja intenziviran odnos između priče i recipijenta. Čitalac je obavezan da prati signale razasute po tekstu kako bi uspio da sklopi sve kockice narativnog mozaika.

Pripovjedač je „gospodar priče“ s nadređenom pozicijom budući da se ne potčinjava modelu, već njime vlada. *Promena je izuzetno bitna: poigravanje smislom i tokom priče, znači, nije samo plod viška postupka već je plod i pripovedačke samosvesti, što je novi kvalitet. Višak pripovedne svesti je oznaka postmoderne književnosti. On predstavlja mnogo više od poigravanja značenjem i pukog preoblikovanja sveta* (1992: 97).

Tradicionalne romaneskne forme obilježava jedan pripovjedač, auktorijalni, dok je u tekstovima postmodernističke prirode izražena smjena različitih pripovjednih perspektiva, što znatno utiče na otežanost percepcije. Priređivač rukopisa, tipično postmodernističko obilježje, igra značajnu ulogu u gradnji samog narativnog tkiva. *Figura priređivača pokazuje nove mogućnosti poetičkog osmišljavanja pripovednog teksta i uvođenja poetičkih iskaza i komentara. Priređivač se osamostaljuje u odnosu na priču, pa su njegova poetička saznanja sve bliža kritičkom formulisanju poetike pripovedanja* (Jerkov 1991: 135).

Za priređivača se veže i tehnika pronađenog rukopisa *koja razdvaja pripovedačev i priređivačev glas u romanu, a koja je obeležila Pekićev opus, obično se uzima kao*

nagoveštaj uvišestručenih ili teško odredivih pripovednih glasova koji se javljaju u postmodernističkim tekstovima (Ahmetagić 2001: 109).

Kada govorimo o trilogijskom kontekstu, ali i većini Pekićevih tekstova, instanca priređivača veoma je značajna. On ima izvjesne nadfunkcije kojima utiče na proces dočitavanja teksta, jer najčešće svoju egzistenciju ostvaruje na okvirima šaljući izvjesne signale čitaocu. Osim toga, trilogiju karakteriše prisustvo nadređene instance, „sveznajućeg oka koje sve vidi“, i koje ima mogućnost ulaska u perspektive junaka. Ulaskom u različite perspektive i posmatranjem svijeta očima različitih likova, naracija se udvaja i obrazuju se izvjesni narativni krugovi koji utiču na dinamizam pripovijedanja i slaganja same naracije. Česta smjena perspektiva dovodi do nestabilnosti pripovjedačke niti, pa čitaocu nerijetko biva otežano čitanje i percipiranje ovakvih tekstova.

2. 4. Organizacija hronotopa. Fragmentarnost. Dokumentarnost

Temporalna shema postmodernističkog teksta organizuje se na principu smjene vremenskih planova, njihovog ukrštanja, čime se ruši pravolinijsko proticanje, a stalna prelamanja otežavaju percipiranje teksta. U skladu s proticanjem vremena, gubi se realistični, uzročno-posljedični niz naracije. Vrijeme se u trilogiji usložnjava s obzirom na višestrukost perspektiva, i postaje nosilac velikog semantičkog opterećenja. Razmatrajući pekićevsko vrijeme, Kovač primjećuje da se pojam vremena oslobađa banalne hronološke segmentiranosti na prošlost, sadašnjost i budućnost, *vrijeme je vrtložno kretanje spiralom sjećanja i sna u kome se naizmjenično javljaju zbivanja iz prošlosti, likovi iz sadašnjosti i predstave iz budućnosti kao jedinstvena tvorevina duha i mašte, kao opsesivna slika koja je utoliko snažnija ukoliko joj je porijeklo skrivenije* (1985: 936).

Topos, kao i hronos, posebno je markiran i modelovan. Veliki broj ovih tekstova karakteriše ukidanje tročlane prostorne strukture (Lotman), i izdvajanje samo jednog člana modelovanog u podzemnom svijetu, u kojem se odigravaju sve značajnije radnje. U odnosu na prostornu ravan, Zlo postaje dominantnom semantičkom kategorijom, jer ukidanjem nebeskog hronotopa, ukida se kategorija Dobra.

Uređenje postmodernističkih tekstova umnogome zavisi od obrazovanja pripovjedačke instance, te se u skladu s njom modeluje i sama struktura. Osobenost ovih tekstova jeste i fragmentarnost, koja se ogleda u razbijanju jedinstva i cjelovitosti, gdje se odsječki odjeljuju ne utapajući se u veću cjelinu. Fragmentarnost narativne strukture odražava se i na kompozicioni sklop teksta, koji postaje razuđen i nekoherentan.

Iščitavanje Pekićevog djela, u postmodernističkom poetičkom ključu, otvara i pitanje dokumentarnosti, pod kojom podrazumijevamo književni postupak koji se odnosi na inkorporiranje različitih oblika pisanih izvora u tekst, čija je primarna funkcija svjedočenja o nekom vremenu, događaju, odnosno stvaranje privida autentičnosti i istoričnosti samog teksta.

Jedna od istaknutih crta autorove romansijerske poetike i *ono što prvo pada u oči kada se suočimo sa bilo kojom Pekićevom knjigom* (Protić 1979: 34) jeste postojanje dokumentarnosti kao primarnog činioca u građenju teksta i privida koji ona nudi.

⁶Pekić bilježi: *Oduvek me privlačila čar davno obrnutih požutelih listova života, starih novina s prašnjavim mirisom tavankuta istorije i tragom mišijih zuba vremena po ivicama. Voleo sam da prelistavam porodične arhive izumrlih genosa, sudska dokumenta zaboravljenih slučajeva, tajna akta političkih prečica i stranputica o kojima naši prethodnici, premda su im one određivale sudbinu, ništa nisu znali,*

Dokumentovanje kod Pekića nije nikakav znak realizma, već je vid rada imaginacije kojim se postiže uvjerljivost pripovijedanja, ali i magija oživljavanja „Duha istorije“, privid istoričnosti, koja je najčešće antiistorična, mitska (Delić 1997: 53).

U svom eseju *‘Crnoberzijanci’ ili kako sam doznao da je građanski stalež napala plesan*, autor navodi dva vida istog problema:

1 – na koji se ‘način’, po kom modelu, dokument (...) inkorporira u prozno tkivo romana;

2 – u kom se ‘obliku’ izvornom ili izmenjenom simbioza dokumenta i proznog tkiva vrši (Pekić 2007 b: 86).

Prvi vid postavlja granicu između eksternog, eksterno-internog i internog inkorporiranja dokumenta u tekst. Eksterni tip obuhvata primjere u kojima se građa unosi *u roman tako da je veza sa izvorom jasno vidljiva*, u eksterno-interni spadaju oblici u kojima se građa na prvi pogled *ne prepoznaje kao dokumentarna i prima se kao originalna, ali je veza sa izvorom na neki način još uvek očuvana*, dok se u interni tip odnosa ubrajaju primjeri gdje se *veza sa izvorom sasvim izgubila, odnosno za čitaoca postala sasvim nevidljiva* (Pekić 2007 b: 86). Prema riječima samog autora, dokument bi trebalo prozi da obezbijedi autentičnost, istorijsku vjerodostojnost, dok bi proza njemu *trebalo da obezbedi umetničku verodostojnost* (2007 b: 84).

Pekić proširuje funkciju dokumenta u književnom tekstu tako što u odnosu na spoljašnji svijet uspostavlja ironijsku distancu i iskazuje antitotalitarni i antidogmatski stav (Stojanović 2004: 67).

korespondenciju velikih i malih pokojnika, dirljivo pompezne proglase i objave vlasti koje su već davno izgubile moć da upravljaju, letopise iščezlih godina, almanahe umrlih ustanova i društava, kataloge firmi nestalih s tržišta i recepte za običaje već stolicima zamenjene novim, a naročito ‘Šematizme’, zvanične državne bilanse, po kojima nam je, izgleda, uvek išlo bolje nego što se to narodu činilo. (2004 b: 14)

2. 5. Mit. Citatnost i(li) intertekstualnost

Mit označava specifičnu vezu između teksta i podteksta. U Pekićevom djelu, mitovi su jedina sredstva pri građenju nove stvarnosti⁷, pa se u njegovom duhu *razaranje javlja kao građenje, destrukcija kao kreacija. Mitovi mi omogućuju da, uprkos svemu, svet shvatim kao celinu, i da ga od vlastitih otpadaka, po sećanju koje me ne veže za razoreni, već seže duboko iza njega, ponovo sastavim u celinu koja se javlja kao književni opis* (Pekić 1984: 74).

Pekić uklapa mitove u vlastiti kontekst tako što ih saobražava smislu svoje priče, koji podrazumijeva njihovo preoblikovanje, *transformaciju koja je ponekad neznatna, a manifestuje se kao tendenciozni odabir pojedinih fragmenata i redukovanje smisla celine preuzetog mita u pravcu koji izabrani odlomci omogućavaju, a često i kao poigravanje smislom mitske priče, naročito tumačenje na kome se i zasniva značenje novog Pekićevog teksta* (Ahmetagić 2001: 52-53).

Mit je Pekićev estetski ideal, odnosno uzor plodonosne i relevantne spoznaje sveta koju pokušava da sledi (Radulović 2002: 18). Čini se da mu je mit kao inspiracija posebno interesantan s aspekta univerzalnosti kojom je obilježen.

Mit je ono što je u jednoj umetnosti – univerzalno. Sve osnovne ljudske situacije su mitske. Ono što mitsko nije, slučajno je i nebitno. To je šljaka postojanja. Mit je cement duhovnog ujedinjenja naroda. Višeslojnost mita sastoji se od poetskog, piktografskog sloja koji je srednji i koji povezuje najviši – ontološki, suštinski, u stvari, sa najnižim – istorijskim (Pekić 2009 b: 117).

Postojanje mita unutar teksta ukazuje na uspostavljanje intertekstualnih veza. Za uvođenje termina intertekstualnosti (vidjeti: Juvan) u književnoteorijski diskurs umnogome je zaslužna Kristeva, pa se 1968. tretira kao „oficijalan početak“. Svoju teoriju o intertekstualnosti razvija oslanjanjem na Bahtina, naglašavajući da je upravo on, *kao jedan od prvih, zamijenio statičnu segmentaciju tekstova modelom u kojem književna struktura nije nešto zatečeno već se stvara u odnosu na druge strukture* (prema Bužinjska 2009: 364), ističući da je svaki tekst konstruisan poput mozaika citata koje uvlači i transformiše u drugi tekst.

⁷ Dio poglavlja o intertekstualnosti dio je naučnog rada – Maja Sekulović: *Orwellovo 1984 v Pekićevem 1999: medbesedilna razmerja*, PKn, letnik 42, št. 3, Ljubljana, november 2019.

⁸ Govoreći o implicitnoj kritičnosti jednog književnog djela, Pekić razlikuje dvije stvarnosti – ‘opštu’ i ‘para-stvarnost’. *Kao pisac ja, naime, kritikujem samo stvarnost koju sam s a m stvorio, premda su u izvesnom povodu one ‘zajedničke’. Iz toga proizilazi da sam za takvu, mahom groznu stvarnost, samo ja i odgovoran. Ako, dakle, opisujem muke gladnog deteta, m e n e bi valjalo obesiti, jer i to dete i njegovu nesreću ja sam stvorio, ja napravio svet u kome deca gladuju. Državnici koji prave istoriju i ovaj ‘zajednički’ svet, u kome deca, takođe, odnekud gladuju, ne bi se smeli osećati pogođeni, ne pišem o nj i h o v o j gladnoj deci, pišem o s v o j o j. Za moju stvarnost, oni su nedužni* (2002 c: 418-419).

Sličan stav po pitanju ovog fenomena zastupa i Bart (prema Bužinjska 2009: 172) koji sagledava mogućnost analiziranja književnosti kao dijaloga načina pisanja koji se odvijaju u okviru jednog djela. Način pisanja datog djela, prema njegovom mišljenju, krije u sebi, ispod površine riječi, reprize, parodije, odjeke drugih načina pisanja, što čini da se u slučaju književnosti više ne može govoriti o intersubjektivnosti već o intertekstualnosti.

Kristeva, Bart i Fuko proglašavaju „smrt autora“ i najavljuju kraj autonomnosti teksta, tvrdeći da nije autor taj koji je govoreći subjekt, već kroz njega progovara cjelina diskursa, predodređena ranijim djelima i idejama (Maširević 2007: 421). Tako Fuko (prema Hačion 1988: 213-214) smatra da granice neke knjige nikad nijesu jasno povučene, već da je ona sistemom referenci utkana u druge knjige, druge rečenice: *ona je izvor unutar mreže*.

Postupak intertekstualnosti svoj puni izraz ili vaskrsnuće dostiže u postmodernizmu. Iako je riječ o pojavi koja je od ranije zastupljena i prepoznata u (nauci o) književnosti (Stojanović 2004: 9, Juvan 2013: 17-19), postmodernisti je na nov način tretiraju, čime postaje jedan od ključnih postulata ove po svemu kontroverzne poetike. Juvan (2013: 99) zaključuje da *intertekstualnost i srodne izraze (citati, dvostruka kodiranost, hibridizacija, palimpsest) izbacila je na površinu i postmodernistička umetnost i njena estetska refleksija. Većina tumača je naime ubraja kao jednu od konstitutivnih karakteristika ovog pravca*.

Veliki broj postmodernističkih tekstova odlikuje dijaloški karakter, *igra citata, otvorenih podražavanja, pozajmica i varijacija na tuđe teme* (Epštejn 1998: 50). Lešić primjećuje da je ovdje jača nego ikad postala želja pisca da komunicira s drugim piscima, te zbog toga postmodernistički tekst često ima obilježja „metateksta“, koji *predstavlja repliku na druge tekstove, kao njihova verzija, ili samo kao citat, kao odavanje počasti (hommage), kao polemička adaptacija ili kao parodija, koja je upravo sada postala posebno popularna* (2008: 424).

Na nov način bivaju (pro)čitani tekstovi koji se nalaze u intertekstualnom procesu, koji je najčešće dvosmjernan, pa se u njemu na nov način čitaju i intertekst i proto-tekst. Tako tradicija, koja inače u određenoj mjeri formira nove tekstove, postaje isto tako inovirana savremenim (Stojanović 2004: 37).

Uzimajući u obzir odnos na relaciji pisac–djelo–čitalac, čitalac dobija aktivnu ulogu kao saučesnik i nastavljatelj intertekstualnog dijaloga (Kristeva prema Bužinjska 2009: 364). Rifater (prema Stojanović 2004: 33) smatra da je intertekst u pravom smislu korpus tekstova koje čitalac može povezivati sa tekstom pred svojim očima, ističući da su to tekstovi na koje se podsjetio preko onoga što čita.

Pekić se intenzivno služi postupkom intertekstualnosti, uspostavljajući najčešće kontroverzan odnos prema prototekstu, budući da dekonstruiše i reinterpreтира mitove, ali i tekstove drugačijeg žanrovskog određenja. Na intertekstualnost gleda blagonaklono ističući da tuđi tekst vidi kao slobodnu građu, kao nešto što od slučaja do slučaja može biti inkorporirano u njegovo iskustvo, *a čim je u njemu, čim je u iskustvu, može postati i intrasigentalan sastojak 'mog dela'.* Ja na to ne gledam iz perspektive pravnika nego iz ugla umetnika (Pekić 1993: 13).

2. 6. Preispitivanje istorije. Stilski mehanizmi. Fantastika

Postmodernizam preispituje sve sisteme, a najviše nas vraća preispitivanju prošlosti. U njemu se sve dovodi u pitanje, stabilnih odgovora nema. Ovaj pravac ukida stabilne vrijednosne sisteme i apsolutne istine, a kao najznačajnije izdvaja se preispitivanje „istorijskih istina“. Predstavnici ovog pravca njeguju razgrađivački odnos prema istoriji, koju duboko i kritički razmatraju, dok pojedini *proglašavaju njenu smrt* (Lusi 1999: 85).

Hačion navodi da je jednostavno pogrešno gledište po kojem postmodernizam potiskuje istoriju *‘na smetlište jedne zastarele episteme, radosno dokazujući da istorija ne postoji osim kao tekst’* (1996: 37). Istorija nije zastarjela već je samo ponovo razmotrena, kao ljudska konstrukcija. Tvrdjenjem da istorija ne postoji osim kao tekst, ne poriče se priglupo i „radosno“ da prošlost postoji, već samo da nam je pristup njoj u potpunosti uslovljen tekstualnošću. *Mi ne možemo spoznati prošlost osim putem njenih tekstova: njenih dokumenata, njenih svedočanstava, čak su i izveštaji svedoka tekstovi* (1996: 37).

Pekić kritički preispituje i demistifikuje prošlost, razvijajući ironičan dijalog, *a upitanost nad njom i kritičko promišljanje bitne su odlike postmodernističkih tekstova* (Ahmetagić 2001: 120). Iako vjerno istorijskoj tematici, Pekićevo djelo ispoljava radikalnu sumnju u istoriju kao oblik čovjekovog bitisanja, ali i trajno nepovjerenje prema njoj kao predmetu naučnog istraživanja. *Zato mitološki siže, upotrebljeni u njegovoj prozi, imaju i funkciju problematizovanja istorije* (Ahmetagić 2001: 144-145).

Za Pekića je istorija uvijek „metaistorija“ (Delić 2002: 41), i on *sumnja u samu mogućnost da se dođe do smislenog i pouzdanog objašnjenja istorijskih događaja, bilo uz pomoć istorijskih činjenica, bilo uz pomoć literature* (Lukić 2001: 10). On pristupa postupku estetske prerade istorije, koji je izuzetno složen, pun nijansi, iskušenja i protivječnosti (Pantić 2002: 182).

Stilski mehanizmi kojima se postmodernizam služi prilikom građenja razobličene i izokrenute slike svijeta jesu groteska, oksimoron, paradoks i ironija. *Humor, ironija, sarkazam i groteska snažni su i specifični literarni kvaliteti dobre umetničke proze koji se uspešno nose sa svim karcinomima ljudske egzistencije. Pekićevi romani to potvrđuju* (Baturan 1985: 957).

Postmodernistička semioza predstavlja neku vrstu groteskno izobličene socrealističke semioze, jer iz temelja izvrće odnos između stvarnosti i teksta, stabilnih i apsolutnih mjera više nema, ukida se apsolutna istina i cjelovitost euklidovskog univerzuma (Bečanović 2009: 155).

Pored navedenih karakteristika koje odlikuju postmodernističke tekstove, izdva-ja se još i parodija (Hačion 1996: 29), kao savršen postmodernistički oblik, čije je primarno svojstvo to što ona na paradoksalan način i uključuje u sebe i izaziva ono što parodira. Uz to, ona prisiljava na preispitivanje ideje porijekla ili originalnosti, što je povezano sa ostalim postmodernističkim ispitivanjima pretpostavki liberalnog humanizma.

U svojim razmatranjima o (postmodernoj) fantastici, Damjanov (2012: 130) ističe da fantastičku komponentu srpske postmoderne proze treba sagledavati u kontekstu njenog preovladavanja racionalno-logičkog diskursa, i šire, u kontekstu napuštanja tradicionalnog (književnog) logocentrizma. Takođe, u postmodernističkom „otvorenom delu“, kako je tu jezičkoumjetničku strukturu s pravom definisao Umberto Eko, fantastika više nije neočekivana, iznenađujuća i strana komponenta, *mada se forsira upravo njena začudnost i alternativnost u odnosu na Logiku, Razum i Stvarnost koja je njegov produkt: 'otvoreno delo' upravo modele iskustvene stvarnosti, odnosno realistički diskurs, doživljava kao izvesno strano telo, kao element koji suštinski ne pripada njegovom svetu* (2012: 131).

Razobličavanje se u trilogiji postiže upotrebom groteske koja svoju punoću dobija putem unošenja elemenata fantastike. U *Besnilu* je tipičan groteskni postupak pretvaranje čovjeka u psa, rađanje bebe psa, što povlači dodatnu simboliku, i nemogućnost rađanja novog, čistog, nevinog života, jer bolest zahvata sve sfere, budućnost je unaprijed zaražena. U *1999* kroz fantastički kod modeluju se junaci – roboti, životinje koje govore, ljudi koji dižu i bacaju brda, vrijeme – rastegnuto na mnoštvo miliona godina, prostor – pašnjak koji odolijeva vremenu, mjesto utopijskog karaktera. *Atlantida* je građena po istom ključu, pa je moguće prelivanje slika iz prošlosti u sadašnjost, zatim junaci koji gredu po vodi, imaju moći ubijanja pogledom, mogućnosti razgovora unutrašnjim glasovima.

2. 7. Eksplicitna poetika i pregled relevantne literature

Pekić je „graditelj“ (Mihiz 1985: 863) izuzetno kompleksnog i razgranatog književnog djela. Njegov pripovjedački opus žanrovski je raznolik, a čine ga: novele, pripovijetke, romani i jedan roman-more.

Iščitavajući ova prozna ostvarenja, može se reći da je autor izgradio sopstvenu romansijersku poetiku, koja se tvori od: dokumentarnosti (kojom se ostvaruje iluzija istinitosti i istoričnosti), demistifikovanja prošlosti, istorije i mitova, tragičnosti sudbina junaka, antidogmatske kritike, ironije, intertekstualnosti, oslanjanja na *Bibliju* i biblijske motive, specifičnog tkanja kompozicije tekstova, funkcionalnosti podnaslova, semantičke opterećenosti mota, itd. Uz navedeno ide i *visoka intelektualna koncentracija, izvanredan smisao za kompoziciju i unutrašnju arhitekturu većih proznih celina, sigurno vladanje elementima strukturalnih proporcija i kultivisani stil majstorski izbrusene rečenice...* (Palavestra 1972: 302)

Ključna odlika *piščevog duha* jeste princip deformacije, prerade i reinterpretiranja poznatog (Ignjatović 1985: 338), gdje staru priču mijenja i inovira, kroz nalaženje u njoj podloge za moderne replike ili za polemičke i ironijske obrte, tako što je *osvežava i osavremenjuje tematsko-formalnim novinama, drugačijim sadržajima i gledanjem na čoveka koji je osuđen na istoriju* (Pijanović 2012: 56).

Pekić u svojim djelima njeguje razgrađivački odnos prema temama istorije, religije i mita, obarajući tradicijom ustaljena gledišta, stavove, mišljenja, i poglede – „istine“. Iza ovog rušenja ne stoji nikakav suprotan ili drugi mit, već *jedna objektivno neumoljiva i racionalno dosledna misaona procedura i kritička metoda, jedan nagon za ironičnom igrom, jedan vitalni i kreativni polet humorom ozarene i samozvane svesti* (Glušćević 1985: 865).

Pekićev odnos prema mitu složen je i plodan, i on je *svestan postojanosti njegovog arhetipa prema utrošivom vremenu čovekovom...* (Srećković 1985: 925). On se *gorko podsmeva* najvećim mitovima na kojima počiva evropska civilizacija, kakvi su hrišćanski o milosrđu i spasenju, a da pritom ne nudi nikakav antimit (Gavrilović 1985: 909)

Njegov opus posmatramo kao univerzalnu kritiku koja zahvata sve društvene strukture. Čini se da je Pekić, uz Kiša i Kovača, najbolje razjasnio svoju poetiku u esejističkim radovima i brojnim intervjuima (Bratić 1985: 912). Tako, u jednom od svojih

eseja, razaranjem stvarnosti, tj. mita o čovjeku, upućuje na stav, koji je u funkciji dubljeg sagledavanja njegove stvaralačke poetike: *Sebe smatram piscem ideja. Ideje o stvarnosti, ne piscem stvarnosti(...) Ma kakva da je stvarnost, ja se njome nikad ne bavim. Bavim se svojim odnosom prema nečemu što zamišljam da je stvarnost*, naglašavajući da razorenu stvarnost „krpi“ upravo od mitova, „arhestvarnosti sveta“ (1983: 18).

O Pekićevom književnom stvaralaštvu napisane su brojne kritike, a zbog svoje polivalentnosti njegovo djelo sagledano je iz više uglova i perspektiva, pa tako: Pijanović tumači poetičke zakonitosti u građenju cjelokupnog romanesknog opusa; Stojanović ističe citatnost kao jednu od osnovnih konstanti njegove poetike; Baturan prednost daje dokumentu, razmatrajući različite oblike njegovog inkorporiranja u tekst; Milošević se bavi „mitomahijom“, govoreći o svakom djelu iz pomenute perspektive, ističući pritom *da se na nišanu Pekićeve umetničke kritike nalazi uvek jedan oblik mitskog viđenja sveta koji ovaj nepoštedni kritičar razobličava bez ikakvog kompromisa*. (1984: 5); Mustedanagić razlaže problem groteske – stilske mehanizma koji oblikuje sliku svijeta u njegovim romanima; Ahmetagić obrađuje antički mit i biblijski podtekst; dok se Cvijetić bavi Orvelovom antiutopijom i njenim odjekom u Pekićevoj prozi.

Veliki je broj kritičkih tekstova u časopisima koji proučavaju pojedinačne aspekte Pekićevog višedimenzionalnog opusa. Međutim, nijedan rad, a ni studija, ne nudi do kraja detaljan pogled na temu koju obrađujemo ovom disertacijom. Najčešće se osvjetljavaju pojedini segmenati trilogije. Zbog istaknutog, smatramo da disertacija donosi novinu u proučavanju trilogije s književnoteorijskog aspekta uzimajući u obzir postmodernističku poetiku.

III

Besnilo

*'Besnilo', mislio je dr Jonh Hamilton.
Bolest. Ili – svet u ogledalu.*

- ❖ *Izvesna fakta prilagođena su zahtevima Priče, a Priča, opet, tradicionalnim 'Pravilima igre' ovog paraliterarnog žanra.*

3.1. Žanrovska (ne)određenost^{9*}

Autor na prologu *Besnila* daje bližu žanrovsku odrednicu („žanr-roman“), čime šalje svojevrsan signal čitaocu na fonu kojeg treba čitati tekst. Kao višestruko kodiran roman, *Besnilo* u žanrovskom pogledu sagledavamo iz ugla:

- žanr-romana
- antiutopije¹⁰
- distopije
- naučne fantastike
- romana apokaliptičnog karaktera
- romana zbivanja (trilogijski kontekst)
- romana tragičnih karaktera.

U samom naslovu, rubu teksta s najvećim semantičkim opterećenjem, izdvaja se glavni motiv koji oblikuje cijelu naraciju. Sve vrijeme se prati razvojni put virusa bjesnila, i rekonstruiše se priča od njegovog postanka (izolovanja u laboratoriji) do potpunog uništenja aerodroma, svijeta u minijaturi.

Žanr-roman podrazumijeva vrstu detektivskog žanra u literaturi. U *Besnilu* pratimo više narativnih planova i priča koje se ukrštaju i pretapaju u različite tokove, *koji će biti paralelno vođeni da bi se, na kraju, svi stekli u zajedničku žižu, u završnu sliku*

⁹ Segmenti ovog poglavlja (trećeg) dio su naučnog rada: Sekulović, Maja: *Poetika Pekićevog žanr-romana 'Besnilo'*, Slavistična revija, 2017, 323-340.

¹⁰ *Antiutopija tako označava naročiti književni / umetnički žanr / svet, odnosno ideološki / društveni / politički model u kome se naglašavaju negativne strane 'idealnih' društvenih zajednica, prikazanih u utopijama. Za razliku od principa nade u utopiji, u antiutopiji dolazi do izražaja zabrinutost i strah autora pred mogućnostima zastranjenja u društvenom, duševnom i etičkom razvoju čovečanstva. U skladu sa tim, antiutopija u najširem smislu označava protest protiv tehnokratizma i nekritičke primene nauke, protiv sivila standardizacije umova i oblika života, protiv raskida sa prirodom i nasilja protiv nje, protiv bezdušnog egoizma totalitarizma, brisanja identiteta čoveka i njegovog pretvaranja u bezlični broj ili deo besvesnog stada, itd. (Jović 2009: 486)*

'velike katastrofe' na aerodromu Heathrow (Šukalo 1984: 175) S aspekta detektivske priče, pratimo više nivoa koji se šire u vidu koncentričnih krugova.

Glavna priča, istraživačkog karaktera, prati sudbinu profesora Libermana, lažnog Mesije (triler). Sljedeći narativni krug obuhvata priču o istraživanju ubistva u parkiralištu aerodroma, koju vodi policajac Elmer (krimi priča). Pisac Leverkin takođe istražuje, bilježi u vidu hronike zbivanja s aerodroma, i ostvaruje se u ulozi svjedoka, zapisničara, koji je tu da bilježi zbivanje, ne i da, kako sam kaže, učestvuje u njemu.

Kada *Besnilo* određujemo kao roman radnje ili zbivanja, prevashodno u vidu imamo trilogijski kontekst. U tom kontekstu pravimo niz koji svaki od romana tretira sa posebnog stanovišta, pa bi *Besnilo* bio roman zbivanja, *Atlantida* roman prostora, a *1999* roman vremena. U zavisnosti od dominante u tekstu, dajemo i istaknute odrednice. *Besnilo* tretira radnju, intenzivirano širenje virusa i zbivanja u vezi s tim, *Atlantida* – prostornu strukturu Atlantide (Raja), dok je *1999* – roman u kojem vrijeme semantički preteže nad ostalim elementima u strukturi.

Govoreći o Pekićevoj trilogiji, Damjanov smatra da autor zalazi u distopijski prostor:

čija je osnovna odlika odbacivanje ideje progressa i najdublja sumnja u sve utopijske zamisli (naučno-tehnološke, društveno-političke itd.). Za intelektualnu skepsu i duboki pesimizam koji obeležavaju takvu viziju svet utopija i njihovog 'minus-postupka' (antiutopija) davna je prošlost, jer su tradicionalne ideje Dobra i Napretka u tom kontekstu nebitne: civilizacija ionako predstavlja večno kruženje, večni povratak i ponavljanje istovetnih modela, pri čemu je 'katastrofa' osnovna determinanta takvog procesa od početka do kraja (2009: 480).

Besnilo je i roman o romanesknoj fikciji i o piščevoj imaginaciji. Bitna značenja romana i krupne moralne dileme utemeljeni su u igri između onoga što je stvarno moguće i onoga što je stvarno fiktivno, ili fiktivno stvarno (Radulović 1985 b: 131).

❖ *Za ime boga, ljudi, sve je ovo fikcija*

3.2. Priповјedačka instanca

U *Besnilu* razlikujemo nekoliko pripovjedačkih instanci koje su usklađene s narativnim nivoima u priči, a riječ je o:

- fokalizovanom heterodijegetičkom,
- fokalizovanom homodijegetičkom pripovjedaču¹¹, i
- instanci priređivača rukopisa.

Svaka od navedenih instanci javlja se na nekom od narativnih nivoa čineći njegovu dominantu. U sklopu *osnovne* priče pretapaju se nivo fokalizovanog homodijegetičkog i heterodijegetičkog pripovjedača. Instanca priređivača ukazuje se tek na kraju, i pruža nam svojevrsan „pogled unazad“.

Priređivač rukopisa, kao tipično postmodernističko načelo, posebno je značajan, i to iz više razloga. Priređivač je ujedno i tvorac teksta, završne verzije *Besnila*, koji je, kako sam kaže, osobnom vizijom prošireni *Dnevnik* njegovog prijatelja Daniela Leverkina. Iz iznesenog zaključujemo da je instanca priređivača nadređena drugim dvijema, i da su druge dvije, na izvjestan način, sadržane u njoj, jer upravo priređivač tvori završni tekst, *montirajući* Leverkinov dnevnik s ostatkom teksta, pretapajući i prelivajući dva dijela, koji grade jednu cjelinu.

Priređivač nudi „pogled unazad“, koji posebno utiče na čitaočev doživljaj pročitano. U epilogu se sublimira pročitano, nudi se šira slika, doznajemo šta se dogodilo s aerodromom, i kakva je konačna sudbina jedinog preživjelog – Gabrijela. Iz ovog dijela doznajemo ključni detalj za projekciju cijele priče, a riječ je o glavnom pripovjedaču, tj. glavnoj pripovjedačkoj instanci koja oblikuje priču o virusu. Ako je Leverkinov dnevnik poslužio kao građa, morao je postojati i *neko iznad* ko će *Dnevnik* dopuniti, proširiti, napraviti krajnju, zaključnu priču, upravo slijedeći Leverkinova uputstva, budući da se on nametnuo kao pripovjedač koji poetički govori o romanu koji treba da napiše.

U glavnom tekstu *Besnila* razlikujemo dva nivoa – nivo osnovne priče i nivo Leverkinovog dnevnika, a analogno tome i dvije stvarnosti koje se pretapaju i nadopunjavaju. *Dnevnik* je od ostatka teksta i grafički odvojen kurzivom, čime se dodatno skre-

¹¹ Prema klasifikaciji Žerara Ženeta.

će pažnja na njegovu semantiku. On, na svojevrsan način, nadopunjava glavnu priču, a ostavlja utisak svjedočenja, dokumenta kojim se utiče na stvaranje utiska vjerodostojnosti i istinitosti.

Nivo osnovne priče obilježava prisustvo jedne nadređene pripovjedačke instance – fokalizovanog heterodijegetičkog pripovjedača, koji pripovijeda u 3. licu, uz dosljedno praćenje tačke gledišta jednog ili više likova. U ovom romanu veliki je broj likova, te stalno smjenjivanje planova i različitih perspektiva. Kao čitaoci bivamo uvučeni u svijet junaka, gdje nam se otvaraju različite perspektive. Ovakav pripovjedač je privilegovani, jer ulazi u sve perspektive i otvara čitaocu različite svjetove junaka. Tako ovaj pripovjedač ulazi u perspektivu Daniela Leverkina:

Imao je oko četrdeset godina, nervozno, pokretljivo lice, čiju je oštrinu ublažavala bronzana put, svetlosmeđu kosu i visoko, mršavo telo u ponoru preširokog odela. O ramenu mu je visila plava putna Pan-Am torba. U ruci je držao brevijar od crne kože s ugraviranim zlatnim krstom.

I njegov voz je zatvorio vrata, a zatim nestao prema Hatton Crossu. Osvrnuo se – stanica je prazna. Obišao je pokretne stepenice da peron osmotri i s druge strane. Ni duž levog koloseka nema nikog. Nije se iznenadio. Računao je na tu olakšicu. Ukoliko, naravno, ne postoji negde neka zamka. (...) Bio je zadovoljan – zaista je sam. Znao je da samoća neće dugo trajati, ali je ponovo hteo da proveri koliko uopšte ume da traje. (Besnilo, 21-22)

Perspektiva Gabrijele:

Osetio je da ga neko posmatra, pomislio da je neurednim izgledom privukao pažnju policije. Da se za njega ovde zna, nije verovao. Kod kuće, u Ealingu, tek je primećeno da ga nema. Obilaze se mesta na kojima bi mogao biti, razgovara šta da se preduzme. Osvrnuo se. Niko na njega nije obraćao pažnju. Svet je zurio u Concorde koji se sporo kretao prema uzletištu. Spustio je pogled i ugledao nasmejano lice devojčice. (Besnilo, 9)

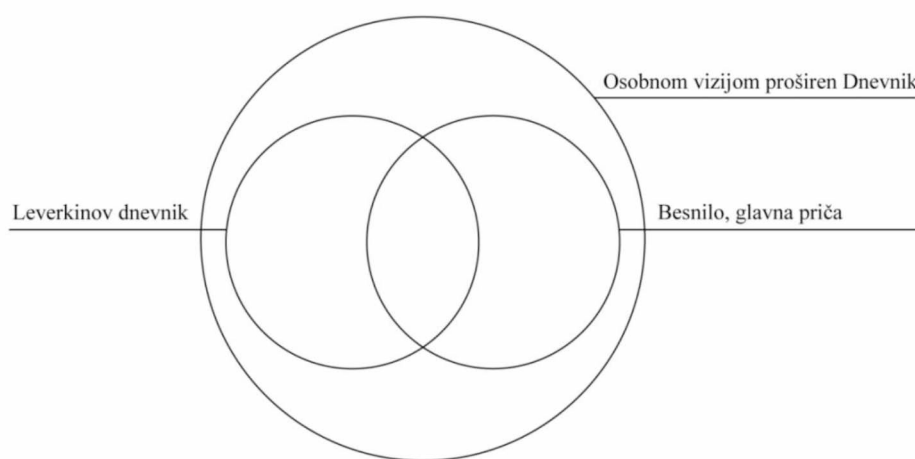
Perspektiva Luka Komarovskog:

Ono što je uradio nije s ovim razmišljanjem imalo nikakve veze. Nije gajio predrasude prema višim klasama – kojima je pripadala i njegova poljska porodica, ali ni sentimenta prema nižim, ukoliko nisu bolesne, a onda je osećao za njihove bolesti, ne za njih lično, srazmerno bolestima, ne u skladu s bedom. Ni kad su mu događaji za pravo dali, nije sebi mogao objasniti kako ih je predosetio. Jer on ih nije predviđao. Da jeste, možda bi pokupio stvari i glavom bez obzira nestao s aerodroma. Kao što je nestao iz braka, pobegao od nauke, kao što će se uskoro rastati od Moane Tahaman. (Besnilo, 73)

Stojanović primjećuje da se u *Besnilu* razlikuju čak tri paralelne fabule, koje se granaju u tri potpuno različite priče koje se prepliću: 'besnilo' koje se dešava na aero-

doromu Heathrow čiji je svedok Daniel Leverkin, 'besnilo' kao priča za koju Leverkin prikuplja podatke u svom dnevniku i 'besnilo' – Pekićeva priča, napisana na osnovu Leverkinovog dnevnika (2004: 97). Napetost triju priča stvara netradicionalan, postmodernistički oblikovan tekst, u kojem čitalac intenzivno proživljava svaku od tri romaneskne stvarnosti. Osim navedenog, primjećujemo da se posebno diferenciraju dvije stvarnosti – kao dva narativna nivoa – stvarnost Leverkinovog dnevnika, koja se miješa sa stvarnošću glavne priče u samom romanu.

Leverkinova funkcija u tekstu sematički je jako obojena. On se u *Dnevniku* ostvaruje kao fokalizovani homodijegetički pripovjedač, koji pripovijeda u 1. licu. Iz njegove perspektive se predočava slika *Dnevnika* koji služi kao „sirova građa“ za *Besnilo* kao završenu cjelinu.



Slika 1.

Leverkin se ostvaruje kao samostalna pripovjedačka instanca, a posebno je značajano što mu autor dodjeljuje ulogu pisca, hroničara jednog vremena, zapisničara koji bi trebalo da što objektivnije naslika i predoči romanesknu stvarnost. Nije ljekar, nije aktivni učesnik u bjesnilu, već je neko ko svjedoči, lik s funkcijom bilježnika istorijskih zbivanja na aerodormu: *Ovde sam da gledam, slušam, pamtim, ne da učestvujem. Da se brinu o stvarnosti, pozvani su drugi. Moja je dužnost da je ovekovečim. Da je pretvorim u fikciju pristupačnu i onima koji je nisu doživeli.* (*Besnilo*, 248)

Ženet, u svojim razmatranjima o narativnom glasu, razlikuje nekoliko funkcija. Funkcija svjedočenja ili „testimonijalna“ funkcija podrazumijeva jednog pripovjedača koji, kao svjedok, pripovijeda o događajima u kojima je sam učestvovao, samo ih posmatrao, ili pak o njima saznao posredstvom nekog drugog svjedoka.

Pripovedač može svedočiti i o događajima koji nisu u neposrednoj vezi sa pričom koju pripoveda – on, na primer, kaže Ženet, može komentarisati događaje koji se odvijaju u trenutku dok piše, tj. pripoveda svoju priču (...) Međutim, ako pripovedač 'preraste' ulogu manje ili više nepristrasnog svedoka i nametne se kao neka vrsta superiorne svesti koja ne samo da 'zna' najviše već je i najbolje 'upućen' u sve što je predmet diskursa, pa i šire, onda njegove intervencije postaju intruzivnije i didaktičkije, i dobijaju karakter 'autoritativnog komentara' (kao kod Balzaka) (prema Marčetić 2003: 96-97).

Leverkin je aktivni svjedok, koji zapisuje i komentariše događaje na aerodromu, ali i vrednuje, iznosi vrjednosni stav, odnosno sud o onome što zapaža i o čemu piše.

Ali ja imam misiju. Ja sam oko i uho. Ja sam svedok. Treba ostaviti svedočanstvo (...) ne tek svedočanstvo. Nešto humanije od toga – doživljaj. I nešto modernije – priču. Nešto poput Homerovog epa o propasti Troje. Jonska civilizacija je nestala s Trojom, s Heathrowom možda počinje propast hrišćanske. (Besnilo, 320)

On je *izabrani* koji treba da ostavi svjedočanstvo o zbivanjima s aerodroma, jer upravo njegovo pero bilježi početak kraja jedne civilizacije. On je i jedan od odabranih za Kontrolni toranj, sveti i zaštićeni prostor, u koji ga šalje Laford, ne bi li bio njegov „pesnik“, koji bi ga opisao za istoriju.

Leverkin uzima građu na aerodromu za svoje *Besnilo*, razmišlja o likovima, njihovim osobinama i funkcijama u svojoj knjizi. Primjećujemo da se sve vrijeme ova dva narativna nivoa prelivaju jedan preko drugog, i stiče se utisak da se miješa stvarnost Leverkinovog dnevnika sa stvarnošću priče s aerodroma.

Samo, ja nisam dužan da se držim realnosti. Naročito ako je plitka, neuzbudljiva, nezanimljiva. Ako Elmera uzmem za roman, moram ga učiniti neobičnim, upustiti u neku naročitu radnju. Šta bi, dakle, Elias Elmer mogao da radi? Da se bori protiv besnila? (Besnilo, 253)

Je li moguće, pitao se Daniel Leverquin, da stvarnost sledi njegovu imaginaciju, njegov scenario? (Besnilo, 271)

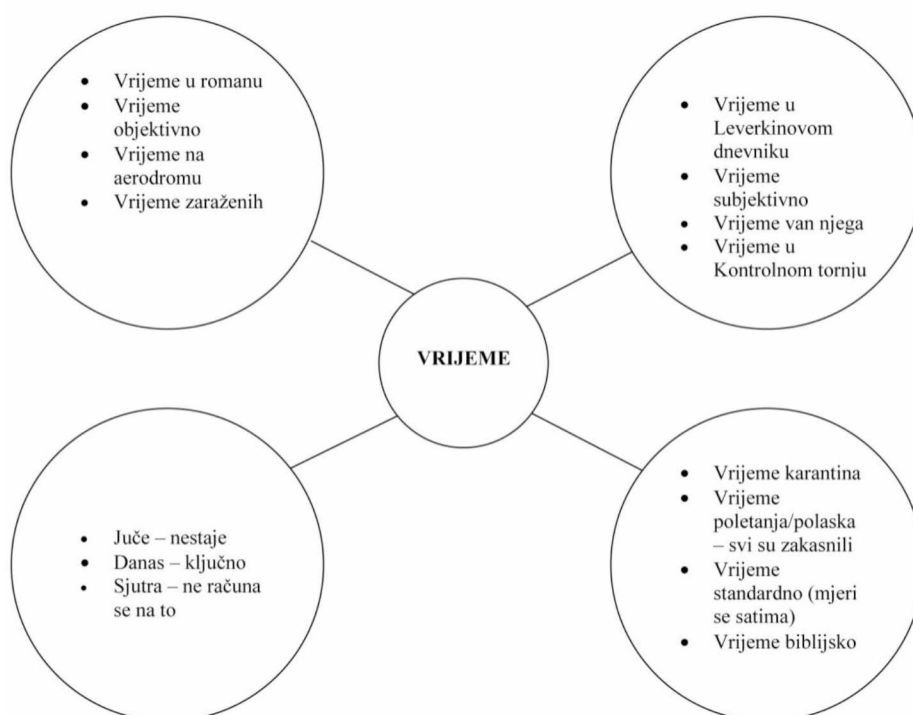
Leverkin u ljudima s aerodroma vidi junake za svoj budući roman. Analitički ih posmatra i prati, ne bi li uvidio osobinu ili situaciju koju će vješto iskoristiti za svoj tekst. I sam naglašava da nije dužan da se drži realnosti, ove koja se zbiva na Hitrou, i da može sam oblikovati likove i priču. U nekim segmentima primjećujemo da stvarnost ipak slijedi njegovu imaginaciju, i da se poklapa s njom. Slično se dešava i u trenutku kada doznaje da se na aerodromu pojavljuje bolest, i da je uveden karantin kojem se raduje, koji mu služi kao sinopsis za budući roman. *'Zar ne vidiš?'* Bio je iskreno potre-

sen. 'To je moja priča, karantin je opšta priča na čijoj se pozadini odvijaju ostale, istraga povodom ubistva u parkiralištu, traganje za manijakom koji napada devojčice i naravno, manijakovo traganje za devojčicama, priča o Rusima i Englezima u VIP salonu, moja i tvoja priča...' (Besnilo, 212)

❖ *Vremena nije bilo. Vreme nije postojalo*

3.3. Vremenske strukture

Vrijeme se u *Besnilu* usložnjava gradeći se kao višeslojno i višeznačno. Specifična pripovjedačka situacija uslovljava modelovanje vremena na više planova i ravni, što sami narativni tekst čini posebno zanimljivim i dinamičnim. U tom pogledu razlikujemo nekoliko diferentnih ravni:



Slika 2.

Već se na početku, u uvodnom dijelu, mjestu s posebnim semantičkim opterećenjem, uspostavlja biblijski hronotop, što implicira i biblijski prizvuk i kontekst u samom tumačenju.

Bio je prvi Sabbath u suvom, vrelom tamuzu (julu) jedne godine od Stvaranja sveta, po jevrejskom kalendaru, neke druge po Hedžiri ili muslimanskom računanju, sasvim treće za hrišćane, ko zna koje od Satanailovog pada za sve što u boga ne veruje, a nijedne za srećnike za koje vreme više nije postojalo. Mesto se nalazilo u Ezdraelonskoj ravnici, ova u biblijskoj Samariji, a ona u današnjem Izraelu. Senčilo ga je brdo Har-Carmel, mimoilazila reka Quishron. Zvalo se Tell el-Metusallim, na jeziku domorodaca Harmagedon, ali su ga znali pod drevnim imenom – Meggido. (Besnilo, 17)

Biranjem ovakvog hronosa i toposa upućuje se na apokaliptični karakter teksta, ali i samog razvijanja događaja. Dosjetljivi čitalac, iščitavanjem simboličkog početka, naslućuje kraj priče o bjesnilu.

Nakon biblijskog hronotopa, spuštamo se u hitroovski hronotop, vraćamo se u realno vrijeme i prostor, u hronotop koji će zaokupiti sva dalja zbivanja u romanu. Uvođenje u okvire priče nimalo slučajno pripada Leverkinu, iz čije se perspektive upoznajemo s prvim prostornim i vremenskim strukturama u glavnom tekstu.

Vrijeme kao kategorija igra posebnu ulogu i vezano je za sudbine svih junaka iz široke galerije. Leverkin preračunava koliko mu je potrebno vremena za realizovanje *Operacije Dioskuri*. Luk Komarovski, pak, ima posebna zapažanja o vremenu: *Malo, ali ga ima. Isuse Hriste, mislio je, a do jutros je verovao da mu sve vreme na svetu na raspolaganju stoji, samo da ga on na Heathrowu baca u đubre.* (*Besnilo*, 171)

Poremećaj u vremenskom kontekstu dovodi do uspostavljanja Haosa na aerodromu. Aerodrom je izabran kao prostorna struktura po kojoj se kreće veliki broj ljudi različitih interesovanja, različitih svjetova, ali i kao mjesto na kojem vrijeme igra odlučujuću ulogu. Na njemu se sve mjeri vremenom, sve je do kraja isplanirano, precizno, tačno, svako polijetanje i slijetanje aviona. Pored mjerenja vremena, mjeri se i novac, daje se slika kapitalističkog društva koje juri za zaradom, jer *vrijeme je novac*. Zato i dolazi do opšteg meteža i haosa onog trenutka kada se doznaje za bolest, i kada su velike kompanije prinuđene da odlože do daljnjeg svoje letove. Na aerodromu vlada potpuni nered, koji se više ne može vratiti u prvobitno stanje mira i reda. U opštem *ludilu* vrijeme prestaje da ima, gubi, svoje prvobitno značenje, prestaje biti značajno. Ne zna se više ni koji je dan, koje je vrijeme, samo je važno da se preživi pakao koji bjesnilo nosi sa sobom.

Spojene, ove misli najvernije opisuju situaciju na aerodromu Heathrow presudnog dana koji je od početka epidemije bio treći, peti, ili sedmi. Što se ljudi na njemu tiče, mogao je biti i dvadeset sedmi. Vreme ovde ne postoji, kao što ga ni u smrti nema.

Pa ipak, od njega sve zavisi.

Ako je Bog svet stvorio u šest dana, više mu ne može trebati ni da ga uništi.

Ali koliko će čoveku trebati vremena da se odbrani, ako je to uopšte moguće?
(*Besnilo*, 441)

Svi junaci na aerodromu robovi su vremena, pa se vrijeme, u njihovom slučaju, nameće kao *pogrešno*, pogotovo za njihove težnje, i ostvarivanje zacrtanih ciljeva. Vrijeme je pogrešno za ljubav (Rember Abner i Miriam), za prijateljstvo (Gabrijel i Sju,

Donovan i Rasimov), za rađanje novog života (dijete Suarezovih), za smrt (ubistvo Umpenkamfa), za policijski slučaj (narednik Elmer), za revoluciju (Marangos), za Spasenje (Lieberman). Nemoguće je ostvarenje bilo koje od navedenih kategorija, jer je trenutak u kome se dešavaju pogrešan, vrijeme zaraze „melje“ i uništava sve pred sobom. Zlo nadvladava Dobro.

Vrijeme jedino u kontrolnom tornju, *zaštićenom prostoru*, ima nekog značaja.

Nekad svemoćno vreme, kome se ovde sve podvrgavalo, nije više ništa značilo. Sat je kucao samo u mikrobiološkoj laboratoriji na petom spratu tornja. Samo je tu vreme imalo nekog smisla, i od njega je nešto zavisilo. (Besnilo, 436)

Smisao se nameće u Spasenju, jer Liebermanovo vrijeme treba da donese spasenje, da još jedanput čovjek pokuša da pobijedi prirodu.

‘Vreme je ovde jedini presudan faktor’, rekao je profesor Frederick Lieberman alias Lohman na kraju izlaganja, ‘jer pitanje nije hoćemo li serum naći, nego kada ćemo ga naći’. (Besnilo, 349)

Kada – ključna vremenska odrednica, kada će doći do spasenja i hoće li biti kasno. Samo u Liebermanovoj radionici pitanje vremena ima smisla, dok se u karantinu gubi pojam o njemu. Moćno vrijeme postaje nemoćno, tačnost i preciznost zamjenjuje nered i kaos.

Objektivno vrijeme u romanu traje nekoliko dana, koliko i traje nevolja s virusom, dok se istorijsko vrijeme nikada precizno i tačno ne naglašava. Rekonstruišemo ga na osnovu signala razasutih u tekstu, i to u vidu odlomaka, citata iz novina... Na plakatu o bjesnilu, npr., naznačen je London i godina 1976. Leverkin doznaje putem radija da se iransko-irački rat nastavlja. Na osnovu ovih signala omogućeno nam je rekonstruisanje vremenskih trenutaka u koje Pekić smješta svoju radnju. Možda se izbjegavanjem konkretne vremenske odrednice duž teksta želi postići efekat univerzalnosti priče, kako bi ona poprimila šire okvire od postavljenih, kako bi stekla sjevremenost, kao priča o apokalipsi, uništenju svijeta. Na kraju teksta se, u postskriptumu, „tekstu izvan teksta“, izdvaja hronotopska odrednica – *London, 1981*, koja je izvan svijeta glavne priče u romanu, a nosi izvjesnu simboliku: *besnilo nije budućnost čovečanstva, ono je njegova sadašnjost. Velika Senka neće doći – ona je već tu. Virus neće mutirati, on već hara ljudskim rodnom* (Bošković 2014: 6).

Subjektivno vrijeme modeluje se u odnosu na perspektive junaka čiji nam se svjetovi otvaraju. Veliki broj junaka uslovio je i veliki broj perspektiva koje se smje-

njuju na narativnoj traci ostavljajući za sobom poseban pečat. U tom pogledu se širi vremenska dimenzija, vrijeme se usložnjava i rasteže, pa tako radnja koja traje svega nekoliko dana biva rastegnuta na iznimno veliki broj strana. Zadržavanje trenutaka koji povlače za sobom i veliki broj asocijacija utiče na usložnjavanje radnje, odnosno na nje-no podizanje na nekoliko nivoa.

Pojam o vremenu se usred opšte epidemije i bolesti gubi, vrijeme prestaje da bude bitno, niko ne razmišlja o njemu na način na koji je to činio ranije. *Nekada moćna životinja, neustrašivi lav, Engleska je danas prestrašen, dezorijentisan, paralizovan pas, čije se besnilo još ne vidi. Engleska je u prodromi. U jutru – da li je to bilo juče, prekjuče, pre nekoliko dana, kada je uopšte bilo? – u kome je majka Tereza, igumanija jednog nigerijskog manastira, doletela iz Rima s ljubavlju u srcu za bližnje.* (Besnilo, 416)

Uz gubljenje pojma o vremenu ide i njegovo potpuno brisanje, odnosno nepostojanje u posljednjim, završnim sekvencama, u borbama u gornjem i donjem svijetu.

Vremena nije bilo da ih zaustavi. Vreme nije postojalo. (Besnilo, 518) – *gore*, borba Koro i Hamiltona.

Vreme ni dole, pod zemljom, više ne postoji. (Besnilo, 518) – *dolje*, Gabrijelov put kroz hodnike kanalizacije.

Naporedno davanje dvaju prizora – onog *gore* i *dolje* – nagovještava brisanje vremena, nestanak posljednjih dvoje ljudi na aerodromu (muškarca i žene), dok vrijeme ni Gabrijelu ništa ne znači – Šeron postaje Senka, velika Zver. Lijek se mogao naći do 5 h ujutru, a nakon toga, po Libermanovim riječima, niko neće ostati živ. Svitanje kao buđenje, početak novog, ne donosi spasenje, već dolazi do uništenja aerodroma. Vrijeme se ne stiže, bolest nadvladava, Priroda pobjeđuje Civilizaciju.

Tumačeći dimenziju vremena u narativnom tekstu, Ženet razmatra nekoliko kategorija koje mu se čine bitnim, a to su redosljed, trajanje i učestalost.

Tumačeći redosljed, Ženet pravi razliku između anticipacija i retrospekcija (vidjeti Marčetić 2006), prolepsi i analepsi. Prati se raspored događaja u priči i načina na koji su nizani (kojim redosljedom se javljaju u pripovijedanju).

Glavni narativni tok prikazan je hronološki i prate se zbivanja koja su u uzročno-posljedičnoj vezi. Hronološki se prate faze (a to su ujedno i nazivi poglavlja) razvijanja bolesti, od, uslovno rečeno, njegovog rađanja, pa sve do smrti. Paralelno s glavnim pri-

čom, prati se i priča Leverkinovog dnevnika, koja je takođe data hronološki, a u isto vrijeme se nadovezuje i nadopunjava, ponekad i pretapa s glavnim tokom.

Kao posebne prolepse izdvajaju se signali koji se javljaju duž teksta u vidu posebnih parola, detalja, koji nagovještavaju, predviđaju buduća zbivanja. Tako se već na početku, u *Prologu* nagovještava put virusa i buduća katastrofa.

Opet će biti ono za šta mu je oholi uzurpator prirode Čovek, nakratko osporio: najopasniji, najmoćniji, najnemilosrdniji stvor u Vaseljeni nedokučivoj uniji svetova, kojoj je pripadao i Njegov Neuron. Rođen da umre tek kad ostane sam, kad ne bude više smrti od koje bi mogao živeti.

Ovoga puta čovek mu se ne može odupreti. Mogao bi to jedino Aresteus, sin boga Apolona, ali se u stare bogove više ne veruje.

Zato je mirno krenuo da ispuni sudbinu – da mori i umre. (Besnilo, 14)

Prolog je velika anticipacija, skok u budućnost, i već se njime nagovještava tok budućih zbivanja i budućih ishoda. Skokovi u budućnost i prošlost česti su, i modeluju se u zavisnosti od perspektive junaka. Vrijeme se razdvaja na ono *nekad* i *sad*. Ono *nekad* pokreće, najčešće, priču o Wolfender Houseu, o oživljavanju prošlosti u kojoj se nalazi ključ za tumačenje sadašnjih zbivanja. *Retrospektivna narativna situacija omogućava da se pripovedni subjekat postavi u jedno temporalno središte iz kojeg 'istovremeno' opaža sve vremenske planove svoje priče i 'drži pripojen za sebe' sav svoj prošli život* (Marčetić 2003: 122).

U sklopu kategorije trajanja prati se odnos između trajanja događaja u priči i njihovog pseudotrajanja u pripovijedanju, tj. odnos između *realnog* trajanja nekog događaja i dužine teksta posvećenog pripovijedanju o njemu. Tumačenjem vremena kroz ovu kategoriju, zapažamo da se centralnom događaju u tekstu posvećuje puna pažnja, da se usporava narativni tok, i obraća pozornost na svaki detalj u razvoju bolesti. Preko događaja se ne prelazi brzo, već su svi oni koji prate radnju detaljno opisani i predstavljeni.

Kategorija učestalosti podrazumijeva ponavljanje nekog događaja u priči i učestalosti pominjanja tog istog događaja u pripovijedanju. O događaju koji se zbija samo jednom, pripovijeda se više puta, iz više različitih perspektiva. Ova kategorija je posebno interesantna, jer se kao lajtmotiv javlja vraćanje na zbivanja iz Wolfender Housea. Ovaj događaj ponavlja se više puta duž teksta čime zavređuje dodatnu pažnju. Posmatra se iz različitih uglova, i za svakog od aktera ima drugačije značenje. Vezujemo ga za motiv tajne, koju čitalac sve vrijeme postepeno otkriva. Kao ključni lik u otkrivanju tajne ostvaruje se Leverkin.

❖ *Heathrow – out of place ili 'Aerodrom je zapravo slika sveta u minijaturi'*

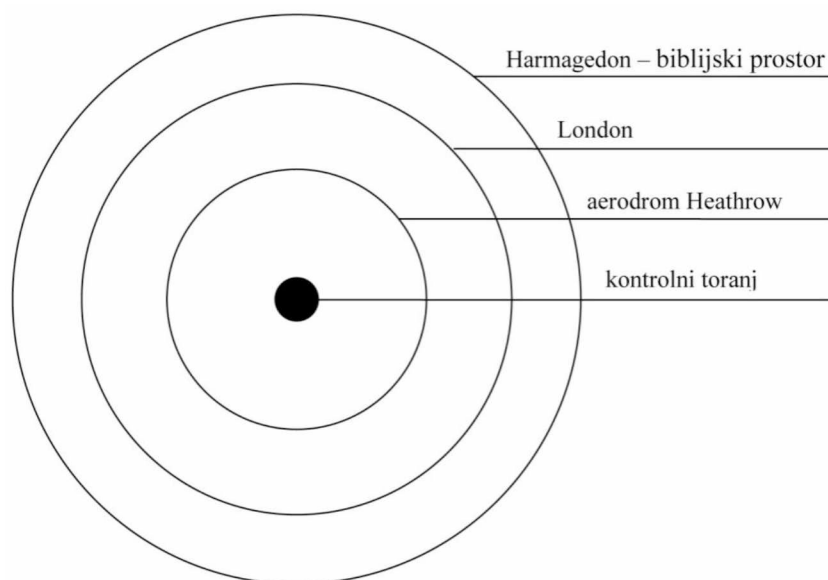
3.4. Organizacija prostora

U *Besnilu* razlikujemo nekoliko prostornih ravni koje svojom semantikom zauzimaju istaknute pozicije, i to:

- aerodrom Hitrou
- kontrolni toranj
- London
- biblijski prostor – Harmagedon.

Svaka od ovih prostornih struktura nosi posebno značenje i simboliku, a naročito kada dođe do komparacija među njima.

Kao centar svih zbivanja, s velikom semantičkom nosivošću, izdvaja se aerodrom Hitrou.



Slika 3.

Pekić, nimalo slučajno, bira ovaj prostor za odvijanje radnje, zato što na njega dolazi i po njemu se kreće veliki broj ljudi s različitih krajeva svijeta. U simboličkom smislu, aerodrom predstavlja sliku svijeta u malom, simbol modernog doba. *Aerodrom je ponos savremenog doba i njegovih zablude. Aerodrom je samouverena demonstracija*

vere u progres, od koje moderno doba, Hirošimi i Aušvicu uprkos, ne odustaje. Aerodrom je oličenje najluksuznijeg načina putovanja i strasti prema svim hijerarhijama koje on podrazumeva (Rosić 2009: 500). Kao takav, okuplja na jednom mjestu veliki broj ljudi, različitih sudbina, koji u prostornom, pa i svakom drugom smislu, idu od jedne do druge tačke, i kojima će, u slučaju *Besnila*, to biti onemogućeno. Na takvom mjestu zatičemo karaktere različitih političkih uvjerenja, potencijalne supružnike, policijske nadzornike, ljekare, pisce... „Šaroliki“ milje utiče na zanimljivost budućih zbivanja, koja dovode do pretapanja i sudara različitih sudbina, odnosno svjetova.

Šira prostorna odrednica jeste London i on se u odnosu na Hitrou modeluje kao svijet živih, koji je „tamo“, svoj, dobar. Hitrou, pak, postaje svijet mrtvih, tuđ, „ovdje“, na njemu je zlo. Do diferencije dolazi i u prostoru samog Hitroa, jer se i na njemu dijele ljudi na žive i mrtve, bolesne i zdrave, slobodne i one u karantinu. *Jednim od najbitnijih za fabulu antiutopije kao i utopije može da se smatra arhetipski motiv ‘dva sveta’, koji se kod B. Pekića uočava skoro u svim pramitskim mogućim dualističkim interpretacijama, kao, na primer, u suprotstavljanju ‘sveta živih’ i ‘sveta mrtvih’, ‘sveta poznatog ili svog’ i ‘sveta tuđeg’, Dobra i Zla, raja i pakla* (Mocna 2009: 506). Dolazi, takođe, i do drugih opozicija koje određuju političke mehanizme savremenog sveta poput opozicija *spolja–unutra, mi–oni, zdravi–bolesni, normalni–ludi, izolacija–komunikacija, Jevreji–Arapi, teroristi–civilni, individua–masa, jedinka–čopor, čovek–natčovek, fašizam–kosmopolitizam, demokratija–diktatura, građanska solidarnost–građanska hipokrizija...* (Rosić 2009: 503)

Postavlja se granica, koja podrazumijeva dvostruko razdvajanje – unutar aerodroma, ali i u odnosu između aerodroma i Londona.

Aerodrom je prikazan kao kružna prostorna struktura, koja nosi dopunska značenja – nemogućnost izlaska iz kruga. Osim toga, putnici kruže u prazno, a simbolična je i slika kruženja kofera na traci koje nema više ko da podigne. Izdvojen kao krug, Hitrou biva odvojen od ostatka svijeta, upravo na principu *drugog*. Aerodrom je *drugi* svijet, tuđi svijet u odnosu na sve što ga okružuje.

Na taj način on postaje dvostruk simbol. Sa jedne strane, on podrazumeva značenje koje ima mitologema kruga, sa druge, oblik Davidove zvezde pojačava skriveni apokaliptički i biblijski smisao romana, vezan za Drugi dolazak Mesije. A nedostajući krak, koji ističe nestvarnost Davidove zvezde, može da simbolizuje i to da je Mesija koji je došao ujedno bio lažan (Mocna 2009: 512).

Aerodrom se poredi s Davidovom zvijezdom kojoj je jedan krak oštećen. Simbolika Zvijezde implicira da je riječ o sukobu dvije strane – svjetlosti i tame, Dobra i Zla, neba i zemlje. Međutim, harmonija biva narušena oštećenim krakom, što simboliše i buduća zbivanja. Krug oko Zvijezde zapravo je krug oko aerodroma iz kojeg je nemoguće živ izaći.

Aerodrom se poredi i sa divovskim mehaničkim osinjakom, kao kontrastom prirodi, sa nečim što je vještačko i što će priroda, u vidu virusa, do kraja pobiti, na kraju i zbrisati s lica zemlje. Hitrou je najveća vazдушna raskrsnica svijeta, i na njoj strada svijet u malom, te se tako na komadu dijela prikazuje cjelina – borba čovjeka (civilizacije) i prirode. Na takvom prostoru lako dolazi do haosa, ako se samo jedan detalj poremeti. *Ovo je aerodrom, John. Internacionalni osinjak protivrečnih interesa i ukrštenih kompetencija. Ne nadaj se da će stvari teći glatko.* Lukovo viđenje aerodroma najbolje opisuje pravo stanje – na jednom mjestu koncentrisan je veliki broj kompanija, potrošačkog društva, koje vrijeme mjeri novcem, i koje nije spremno na suočavanje sa zaražnom bolešću.

Virus se širi, polako zauzimajući sve nivoe, postajući suvereni vladar cijelog prostora. Ljudi na njemu pokušavaju da ugrabe komad prostora koji nije zaražen, i ta borba osuđena je na život i smrt. Jasno se razgraničava prostor i sve u njemu na dva dijela:

Tabela 1.

„ovdje“	„tamo“
nesloboda	sloboda
stah	mir
zatvorenost	otvorenost
bolesni	zdravi

Lotman zaključuje da naporedo sa osom „gore“–„dolje“, opozicija otvoren–zatvoren predstavlja suštinsko obilježje, koje ima organizacionu ulogu u prostornoj strukturi teksta. Jasno se postavlja i pravi granica između svojeg i tuđeg, toplog i hladnog, stranog i našeg.

U ovom će slučaju granica postati najvažnije tipološko obeležje prostora. Granica svekoliki prostor teksta deli na dva potprostora koji se međusobno ne seku. Neprobojnost je njena osnovna odlika. Jedna od suštastvenih karakteristika teksta jeste način na koji ga granica deli. To može biti deoba na svoje i tuđe, žive i mrtve, siromašne i bogate. Ali je nešto

drugo bitno: granica koja prostor razdvaja na dva dela treba da bude neprobojna, a unutrašnja struktura svakog potprostora treba da bude različita (Lotman 1979: 300).

Posebna tačka, s velikom simbolikom, jeste kontrolni toranj, koji se odvaja od ostatka aerodroma kao sveti, zaštićeni prostor. Na osi „gore“–„dolje“ on je gore, uzdignut, uzvišen, mjesto koje treba da donese Spasenje. Dolje su bolesni, pravi se distanca u odnosu na njih, negativno vrednovanje. Toranj se modeluje kao izdvojeni, zaštićeni prostor, kao tvrđava u kojoj se nalaze odabrani. Na planu simbolike i intertekstualnosti, toranj nas povezuje sa Nojevim kovčegom, jer u njega mogu stati samo izabrani. Majoru Lafordu pripada uloga Svevišnjeg koji pravi spisak odabranih putnika. Popisuje sve ljekare, a na kraju dodaje i pisca Leverkina, kako bi bio zapisničar njegovih djela, istorije, koji će ostaviti traga o njemu. Laford sastavlja spisak sa željom i težnjom da stvori novi poredak, da novim uređenjem započne i nova era na Hitrou.

Uskoro, van Kovčega, izvan kontrolnog tornja, neće na aerodromu Heathrow biti nijednog živog stvorenja. (Besnilo, 429) Kao i na samom aerodromu, tako se i u odnosu na toranj diferenciraju bolesni i zdravi, toranj se odvaja kao „treći svijet“. Međutim, bolest prodire i u toranj, zahvatajući sprat po sprat, sve dok ne dođe do borbe na vrhu tornja, između muškarca i žene, koji tragično okončavaju. Dovođenje tornja u vezu s kovčegom nosi simboličko značenje, budući da smrt predstoji svima.

U dimenziji prostora, kontrolni toranj je epicentar univerzuma, njegovo sunce, od čije enegrije zavisi život. Oko tornja je pojas sveta besnila, oko njega pojas sveta zdravih. Grafički, to je streljačka meta sa dva koncentrična kruga i crnom tačkom u sredini. U crnoj tački, dva sveta, zdravih i bolesnih, imaju mesto spoja, svoju osmoticnu opnu. Sa svetom zdravih održava toranj radio-vezu, a za jednosmerni transport – jer povratan je isključen – koriste se helikopteri koji žičane korpe spuštaju do staklenog kubeta bivše aerodromske kontrole. (Besnilo, 442)

Tabela 2.

<i>Kontrolni toranj</i>	život	zatvoren	zdravi	spasenje
<i>Aerodrom</i>	smrt	otvoren	bolesni	umiranje

Putu u toranj nema. Putu iz tornja, takođe. (Besnilo, 431) – toranj je zatvorena struktura na svakom od planova. Posebno je interesantan iz perspektive kraja – kraja romana, kraja života, kraja aerodroma, jer se na njegovom vrhu, slici kojom se aludira na Eden, „raj stvoren usred pakla“, vodi borba između posljednjih preživjelih – muškar-

ca i žene. *Priroda je ovde mlada, nenačeta, kao da je malopre samo za njih stvorena. I oni u njoj sami. Adam i Eva u prvoj noći ljudske priče.* (Besnilo, 517)

Nasuprot njima, sinhrono se prikazuje, „dolje“, u podzemnom svijetu, Gabrijel, koji ide mračnim hodnicima, pronalazeći spas, idući kroz (mitski) lavirint kanalizacije. *Niti se išta menja. Predeo, kroz koji Gabrijel prolazi, ostaje isti. Kao u mestu da stoji. Pećine su mračne, prazne, ledene. Obložene samrtničkim znojem. A belom tragu, uvek istom, ne vidi se kraj...* (Besnilo, 518)

Beli trag pene, kao Arijadina nit ili konac, vodi Gabrijela kroz lavirint donjeg svijeta. Prostor je prikazan kao mitski, iako Pekić, smjestivši ga u kanalizaciju, ironizira i parodira, ali i preslikava sve na sadašnji trenutak modernog doba. Nakon početne zanesenosti i posmatranja prostora kao Edena, dolazi do promjene vrta, do prikaza realnosti. *Coro Deveroux i John Hamilton oblačili su se ćutke. Trudili su se da ne gledaju u oljuštenu betonsku pustaru krovne bašte s koje je iščezla trava, u nekadašnje izvore što su se pretvorili u zardale cisterne s prljavom vodom, u edenske gajeve od kojih je tu i tamo ostao prašnjav žbun ili polusasušeno kvrgavo drvo.* (Besnilo, 518)

Aerodrom se spaljuje, dolazi do potpunog uništenja jednog svijeta, do brisanja ove prostorne strukture. Nestanak svega, na simboličkom planu, nestanak je ljudske vrste, jer se na drugoj strani Šeron sprema na veliki lov: *Veliki lov je mogao da počne. Za lov je Sharon spremala majka priroda, a od njega odvuкао čovek, nakazno stvorenje koga je mrzela iznad svega na svetu. Svetu koji je sada bio njen.* (Besnilo, 526)

U kontrolnom tornju, kao svetom prostoru, treba da dođe do spasenja, treba da se pronade lijek. U tronju dolazi i do rađanja novog života, koji je već zaražen virusom, i koji kao nešto novo, čisto ne može da opstane u bolesnom svijetu. Ova slika je, kao i sama priča o bjesnilu, parabola *u kojoj se govori o stanju savremene zapadne civilizacije u kojoj su već svi zaraženi* (Rosić 2009: 503).

Početna prostorna struktura, od koje sve kreće, i koja dozvoljava iščitavanje teksta s aspekta hrišćanske mitske osnove jeste Armagedon, biblijski prostor. Prema *Bibliji*, Armagedon je mjesto gdje se odvija bitka za vrijeme smaka svijeta, to je bilo koji scenario smaka svijeta. Pekić bira ovaj biblijski prostor, semantički i simbolički ga operativši, za početak svih predstojećih zbivanja, tako što u njega smješta zaraženog psa (Zver), koji će usloviti zarazu virusom, i brisanje aerodroma, (smak) svijeta u malom, sa lica zemlje. Na samom početku razdvajaju se dvije prostorne ravnine – „gore“ i „dolje“ – jer se opozitno Armagedonu („dolje“), u priču uvodi avion („gore“), koji je od

posebnog značaja za cijeli razvoj sižea. Pratimo avion i Senku, a kasnije doznajemo u kakvoj su vezi – u avionu se nalazi putnica, zaražena virusom koji u sebi nosi pas Šeron, kojeg prati Senka.

❖ *Velika zaraza doći će s velikim metkom. Pomoć je blizu, ali lek vrlo daleko.*

3.5. Kompoziciono uređenje

Kompoziciono ustrojstvo teksta podrazumijeva praćenje i gradnju njegovih spoljašnjih i unutrašnjih elemenata. Spoljašnja kompozicija *Besnila* sačinjena je od čvrstih i kompaktnih cjelina, kao što su: okviri teksta (*Prolog – Rhabdovirus* (prije *Prologa* i nekoliko uvodnih segmenata) i *Epilog – Inkubacija*), pet većih cjelina (poglavlja s potcjelinama), kao pet (gradacijskih) etapa u razvoju bolesti, širenju virusa. Svaku od navedenih cjelina karakteriše i prisustvo mota, koji ima upućivačku, često i proročku funkciju – javlja se prije svakog od poglavlja da na indirektan način najavi suštinu onoga što predstoji u razvoju priče. Najčešće postupkom regresivne simbolizacije – „vraćanjem unazad“ – doznajemo smisao i simboliku istaknutog mota. Tako *Besnilo* otvara moto iz Nostrodamusovog proročanstva – *Velika zaraza doći će s velikim metkom. Pomoć je blizu, ali lek vrlo daleko.*

Ovim se citatom, što doznajemo regresivnim putem, proriče i nagovještava suština same romaneskne stvarnosti – a to je pojava virusa, dolazak pomoći u vidu Spasitelja Libermana, ali i nemogućnosti izlječenja i spasenja, jer je lijek daleko, izlaska iz kruga nema.

Kao udvojeni, proročki moto, izdvaja se i moto iz *Prologa*, koji se javlja u vidu odlomka i učenja Lažnog Mesije, prof. Libermana, o virusu, a koji poseban akcenat stavlja na inteligentni virus, o kojem je upravo u *Besnilu* riječ.

Okviri teksta mjesta su u kompozicionoj strukturi sa jakim semantičkim opterećenjem jer omeđavaju prostor književnog djela, i od velikog je značaja način na koji ih autor uređuje, i šta se na njima nalazi. Posebnost okvira za kompoziciju teksta vidi i Uspenski, koji naglašava da:

pred nama iskrsava izvestan osoben svet, sa svojim prostorom i vremenom, sa svojim sistemom vrednosti, sa svojim normama ponašanja, – svet prema kome zauzimamo (u svakom slučaju, bar u početku percipiranja) poziciju koja je nužno spoljna, to jest poziciju stranog posmarača [...] Pri tome izvanredno veliku važnost dobija proces prelaska od realnog sveta na prikazani svet, to jest problem naročite organizacije 'okvira' umetničkog prikazivanja (1979: 193-194).

Pekić takođe veliki značaj pridaje okvirima, koji su posebno nabijeni semnatičkom i gustom mrežom simbola.

Prološku granicu *Besnila* karakteriše specifičan postupak udvajanja, dupliranja. Nakon dva mota, izdvajamo i dvije prološke granice. Da bi se odškrinuo svijet *Besnila*, neophodno je razgrnuti nekoliko slojeva već na početku. Prvi okvir početnog okvira (prologa) insistira na naglašavanju da su događaji u knjizi fiktivni; da je izbor london-skog aerodroma Heathrow slučajan; da su likovi, namještenici aerodroma samo funkcije. Poseban akcenat je stavljen na Priču: *Izvesna fakta prilagođena su zahtevima Priče, a Priča, opet, tradicionalnim 'Pravilima igre' ovog paraliterarnog žanra. (Besnilo, 7)* Ovakav poetički uvod nameće određena „pravila igre“ po kojima se odvija priča koja predstoji. Pominjanje pravila igre postaje lajtmotivsko, jer se sve radnje duž teksta po njima odvijaju.

Drugi prolog, dvostruko naglašen (s dva mota), donosi kratak osvrt na priču o bjesnilu, stavljajući virus u prvi plan, zauzimajući istaknutu poziciju u tekstu, ističući semantičku nosivost i opterećenost. Ovaj prolog je apokaliptična najava, a nagovještava se i govori o virusu mutantu, kojeg je nemoguće uništiti, a umire tek onda kada ne bude više smrti od koje može živjeti. Ako prenesemo na plan priče, umrijeće onda kada pomori sve, kada dovede do potpunog uništenja svega. Slika virusa na prologu data je u hiperboličnom slikanju i naglašavanju, s krajnjim ciljem stvaranja strašne i intenzivne slike, a brojke su tu da pojačaju i potcrtaju jačinu i naglašenost. Na ovaj način se utiče na čitaoca, na njegovu psihološku tačku gledišta, jer se daje posebno naglašena slika svega što predstoji.

Zato je mirno krenuo da ispuni sudbinu – da mori i umre. (Besnilo, 14) Ovom rečenicom se anticipiraju buduća zbivanja. Kao čitaoci ostajemo zatečeni nad pročitanim, a vraćamo se početku još jedanput, ne bi li se otvorila preglednija slika. U novoj projekciji sagledanog, shvatamo višeznačnost prologa.

Poglavlje prvo (*Inkubacija*), ujedno i najkraće obimom, slijedi nakon dva prologa, i donosi priču s biblijskim prizvukom o Senki (psu). Ono što se u drugom prologu naslućivalo, u prvom poglavlju je dobilo svoje obrise, pritom je moto koji prati ovo poglavlje preuzet iz *Otkrovenja Jovanovog*, govori o Zvijeri, koja se u tekstu javlja kao pas Šeron, koji donosi virus i dovodi do uništenja.

Okvirni tekst (prološki okvir) javlja se u vidu krugova, koji se sažimaju, a nagovještaji su za virus bjesnila, sve dok ne dođe do njegove same konkretizacije i dominacije na sceni pripovijedanja.

Nakon svega navedenog, zaključujemo da se kao vrsta uvoda u priču javljaju: napomena priređivača–pisca, glavni moto, *Prolog* i *Stadijum I* – koji čine jednu tematsku i kompozicionu cjelinu. *Stadijum I* naslovljen je kao *Inkubacija*, a tako će biti naslovljen i *Epilog* romana, što ukazuje na kružnu putanju u kompozicionoj gradnji. U vezi s okvirima teksta, Pijanović zapaža da:

Sažetak velikog scenarija omogućuje gledaocu (čitaocu) da se sa tokovima te igre upozna i pre početka predstave. U tome se ogleda modelativna funkcija početka, odnosno 'Prologa'. Ovo znači da su pomenuti 'rubni' tekstovi uključeni u semantičko obilje 'Besnila', odnosno uvodne beleške otvaraju priču i naznačuju njene moguće ishodišne tačke, dok će, nakon što je zatvorena unutarnjim tekstom, završno poglavlje (Epilog – inkubacija) biti osobiti rezime ili poetički komentar 'Besnila' (1984: 403).

Završni dio, završni okvir ili epilog takođe se udvaja. Prva epiloška granica se diferencira u svijetu bjesnila na aerodromu, dok je drugi epilog dat kao vrsta postskriptuma. Prva epiloška granica nosi priču o spaljivanju aerodroma, u kojoj se dominantna izdvaja Šeron, a po tekstu zaključujemo da je ona tek sada spremna za novi lov i početak, na konačnu borbu između Prirode i Civilizacije, na otpočinjanje novog ciklusa.

Ona je krenula na drugu stranu.

Gradu Londonu u senci mračnog, krvavim refleksom vatre razbijenog neba.

Veliki lov je mogao da počne.

Za lov je Sharon spremala majka priroda, a od njega odvikao čovek, nakazno stvaranje koga je mrzela iznad svega na svetu.

Svetu koji je sada bio njen. (Besnilo, 526)

Stiče se utisak da autor ostavlja otvoren kraj, kako prvim, tako i drugim epilogom, jer je u prvom Šeron spremna na novi početak, da uđe u grad, čime se naslućuju posljedice takvog postupka, dok drugi kraj, takođe otvoren, tretira bacil kuge, jednak virusu bjesnila, koji nikad ne spava.

Pa ipak, dovraga, nije mi baš svejedno bilo kad je Gabrijel nedavno nestao.

Otada sa zebnjom otvaram svoje jutarnje novine.

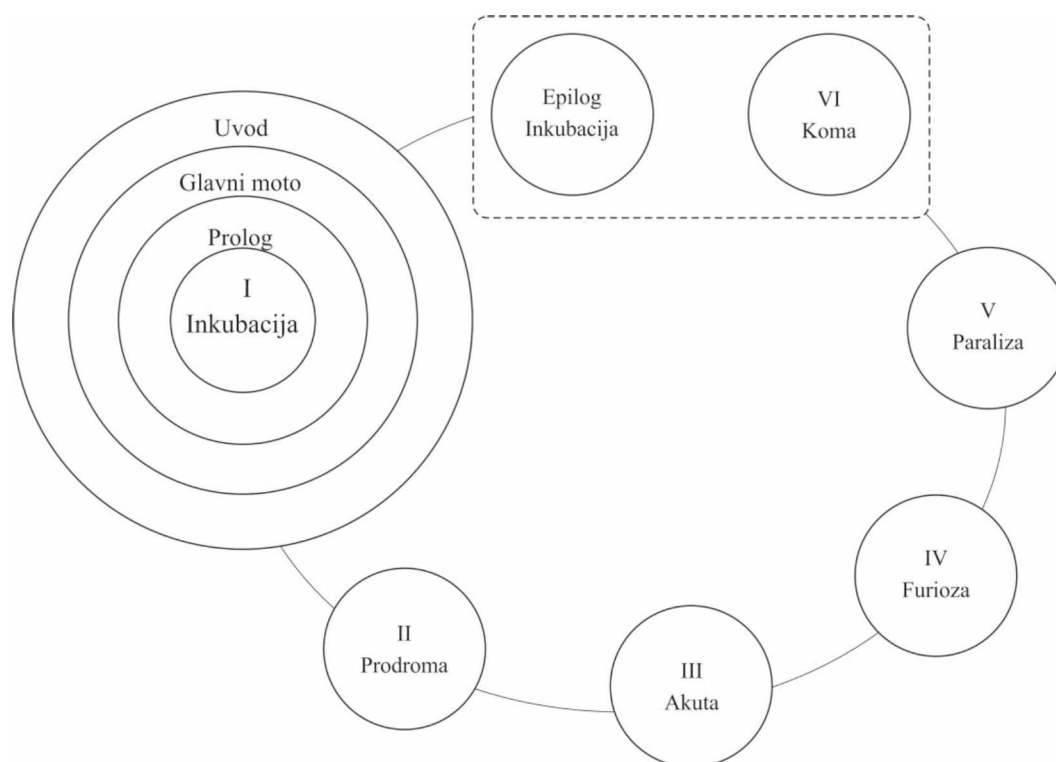
Jer znam, kao i Camus, ono što vesela rulja nije znala, i što se u knjigama može naći – da bacil kuge nikada ne umire i nikad ne nestaje, da može desetinama godina da spava, u nameštaju i rublju, da strpljivo čeka po sobama, podrumima, sanducima, maramicama i starim hartijama, i da će, možebiti, doći dan, kad će, na nesreću ljudi i njima na pouku, kuga ponovo probuditi svoje pacove i poslati ih da uginu u nekom srećnom gradu. (Besnilo, 532)

Oba kraja ostavljaju otvorenost za novi početak, nude nastavak. Krajem se odelodanjuje dvojaka priroda umetničkoga modela: odražavajući pojedini događaj, on

istovremeno odražava i celu sliku sveta; pripovedajući o tragičnoj sudbini junakinje, on pripoveda o tragičnosti sveta u celini. Zato je za nas toliko značajan dobar ili loš kraj: on ne svedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji sveta u celini (Lotman 1976: 286).

Drugi epilog nudi „pogled unazad“, pomoću kojeg dočitavamo tekst, daje završnu riječ, završni osvrt na sve što se zbilo, i otkriva nam tajnu, odnosno stvarnog autora romana, pa doznajemo: *Knjiga koju čitalac ima u rukama nije dokumentarna rekonstrukcija besnila na aerodromu Heathrow, premda se na faktima zasniva. Ona je osobnom vizijom prošireni dnevnik očevica i žrtve tragedije, mog prijatelja Daniela Leverquina, pisca. (Besnilo, 531)*

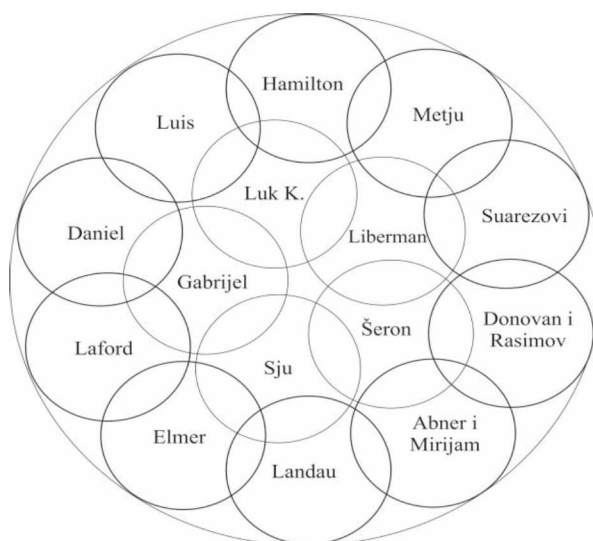
Pored istaknute činjenice koja baca svjetlo na stvarnog autora romana, epilog otkriva i detalje u vezi s jedinim preživjelim, Gabrijelom, koji se ničeg ne sjeća, sva zbivanja mu ostaju obavijena tamom. Doznajemo da je pitomac jednog londonskog doma za umobolne. Slučaj Gabrijel ostaje zatamnjen do kraja. Leverkin ga posmatra kao anđela čuvara, kojeg je Bog ostavio da čuva ljude od Satane. U drugom epilogu, jer je prvi onaj koji zatvara svijet bjesnila na aerodromu, kao u postskriptumu, doznajemo detalje u vezi sa sudbinom samog aerodroma. Na samom kraju se uspostavlja hronotop – London, 1981.



Slika 4.

Unutrašnja struktura romana prilično je koherentna i čvrsta, sastavljena od šest cjelina, u kojima priča teče hronološki, s čestim retrospektivnim elementima. Početno poglavlje priče koja se dešava na aerodromu otvara se iz perspektive Daniela Leverkina, što i ne treba da čudi ako se u obzir uzme činjenica da *Besnilo* izrasta iz *Dnevnika*. Unutrašnja struktura teksta građena je na principu mozaika, sadržina romana veže se za različite perspektive, planove, tj. sudbine junaka, koje su najčešće u vezi jedne s drugima, isprepletene nevidljivim nitima. *Forma 'Besnila' zasniva se na paralelnoj konstrukciji sižea koji se račva u čak petnaest narativnih tokova (svaki je vezan za jedan lik ili grupu likova). Konstrukcija zapleta zasniva se na vrlo kratkim narativnim sekvencama, naglim rezovima i prebacivanjima pripovjedačkog fokusa od jednog narativnog toka u drugi te povremenim ukrštanjem i preplitanjem tih tokova.* (Visković 1985: 896)

Veliki je broj planova i priča koje se smjenjuju u strukturi, pa tako svoje mjesto nalaze i priče o: ubistvu u parkiralištu; naredniku Elmeru (njegovom traganju za „idealnim“ slučajem); priča o ljubavi – dvoje mladih koji se zaljubljuju na aerodromu; o Leverkinu i Luis; o Wolfender Houseu i Libermanu; o Rusima – Donovanu i Rasimovu (kao prijateljima); priča o politici (Rusija i Amerika); Metju Laverik i supruga; revolucionari Marangos i drugovi; Gabrijel i Sju (Tezej i Arijadna); Suarezovi (rađanje života osuđenog na smrt), Luk Komarovski, narednik Laford...



Slika 5.

Kako bi uspješno povezao sve priče iz narativnog mozaika i stvorio utisak sinhronosti, da se sve navedeno zbiva *sada i ovdje*, Pekić se služi i različitim tehnikama, a jedna od njih je i montaža¹². Pripovjedač nas uspješno vodi od jednog do drugog plana, gdje autor montira kadrove da često kraj jednog pasusa ili poglavlja označava početak drugog, ili može biti svojevrstan impuls za drugi. Ovakav postupak u tkanju narativnog teksta ogleda se i u tome da je kraj svakog poglavlja nabijen značenjem, predviđanjem, predosjećanjem. Na taj način se stvara izvjesna dinamika i tenzija kod čitalaca, jer se postavlja pitanje u kojem pravcu će se odvijati priča. Uspostavlja se intenziviran odnos između recipijenta i teksta, čitalac biva uvučen u mrežu.

Kraj jednog poglavlja često je početak novog – autor montira poglavlja jedno za drugim, tako što jedan motiv s kraja zatičemo na početku narednog (asocijativno vezi-
vanje). Tim postupkom se postiže jedinstvo, sticanje iluzije da se sve dešava u isto vrijeme, na više različitih lokacija na aerodromu. Tako je, npr., kraj 8. poglavlja povezan asocijativno s početkom 9.

‘Za ime boga, Komarowsky, šta se događa?’, viknuo je najzad i dr Pheapson.

‘Besnilo, dr Pheapson. Besnilo se događa.’, rekao je dr Luke Komarowsky. *‘Imamo pseće besnilo na Heathrowu’*. (Besnilo, 140)

‘Besnilo? To je nemoguće. Ne mislite ozbiljno!’

Na kraju ad hoc konferencije lekara u Medicinskom centru, i pored dramatičnog raporta dr Hamiltona, izdašno poduprtom Lukeovim intervencijama, dr Pheapson nije bio ubeđen. Činilo mu se da se srednjovekovne svinjarije u civilizovanoj zemlji jednostavno ne događaju. (Besnilo, 141)

Kraj 20. i početak 21. poglavlja takođe se vežu sličnim principom.

O Liebermanu/Lohmanu saznajem još manje. Znam da je mikrobiolog svetskog glasa, ali ne i zašto. Da je švajcarski Jevrejin, ali ne i odakle. Da je do pre petnaest godina radio u Wolfenden Houseu, ali ne i na čemu. Da se i sada bavi naukom, ali ne i gde.

Ko je ‘Mesija’ Lieberman?

U čemu je njegovo ‘mesijanstvo’?

I šta za nas i besnilo na Heathrowu znači njegov Drugi dolazak?

Sve to ostaje da se vidi.

¹² Montaža – povezivanje parčadi filmske trake, odnosno različitih kadrova u logičan i kontinuiran ritmički tok (odgovara kompoziciji u književnom djelu).

Ako bude vremena... (Besnilo, 348)

‘Vreme je ovde jedini presudan faktor’, rekao je profesor Frederick Lieberman alias Lohman na kraju izlaganja, ‘jer pitanje nije hoćemo li serum naći, nego kada ćemo ga naći.’

Dr Luke Komarowsky, opčinjen Liebermanovim ingenioznim dedukcijama, nije mogao a da se ne vrati u vreme kad su one za njega još bile optimističke teorije o revolucionarnoj ulozi mikrobiologije u formiranju savršenijeg čovjeka, pre nego što je jedne noći, u Wolfenden Houseu, video tu revoluciju na delu, u nemilosrdnom razaranju i ono malo preimućstva što ih je čovek nad životinjom spontano posedovao. (Besnilo, 349)

Poglavlja su poređana hronološki po principu razvijanja i širenja bolesti.

Stadijum I – Inkubacija – govori se o samom virusu, gdje se nalazi, koga zahvata, neka je vrsta nagovještaja onoga što predstoji.

Stadijum II – Prodroma – upoznavanje s bogatom paletom likova, ali i prodiranje samog virusa do ljudi na aerodromu.

Stadijum III – Akuta – predstavlja brzo, naglo razvijanje virusa, pokušaj pronalaska lijeka, uvođenje karantina.

Stadijum IV – Furioza – nemogućnost obuzdavanja širenja virusa.

Stadijum V – Paraliza – granice karantina i izolacije se šire, bjesnilo zahvata sve, svi postaju bijesni.

Stadijum VI – Koma – završni udarac, okupljanje Jevanđelista, pokušaj spasenja, do kojeg ne dolazi, nema buđenja iz kome.

- ❖ Iz Heathrow *Dnevnika* Daniela Leverkina – ‘*Besni smo mi. Oni su samo bolesni...*’

3.6. Dokumentarnost

U strukturi samog romana nailazimo na različite vidove dokumentarne građe koji su vješto utkani u tekst. Kao dominantne vidove dokumentarnosti, kojom se želi postići efekat uvjerljivosti i istoričnosti, izdvajamo: *Dnevnik* Daniela Leverkina, skice Aerodroma, odlomke koji se u vidu mota nalaze ispred poglavlja, s posebnom semantičkom markiranošću (*Nostrodamusovo proročanstvo*; odlomak iz *Guardiana*; odlomak iz Libermanovog učenja; plakat – Centralna služba informacija. Ministarstvo poljoprivrede, ribarstva i ishrane, London, 1976; zapis na arapskoj slici iz 1224. g.; moto *Epiloga* – Aeronautička molitva u atrijumu kapele St. George aerodroma Heathrow), posebne natpise, plakate, table na aerodromu, kao i fotografije iz Aušvica (svjedočenje o Libermanovim zločinima).

Sve navedeno u skladu je s Pekićevim pripovjedačkim postupkom, jer:

Autentičnost su pribavili Pekićevim romanima oni obavezujući predgovori priređivača, postskriptumi, testamenti, pisma, depeše, razni izveštaji i zapisnici, novinski oglasi, biblijski citati i izvodi iz bogate literarne i folklorne narodne tradicije – grčke, cincarske i srpske; čitave teorije i sistemi, opet bogate i prebogate, zapadnoevropske intelektualne tradicije... Toj i takvoj dokumentarnoj građi strukture Pekićevih romana dale su nove kvalitete – dinamičnost, kreativnost i umetničku ubedljivost (1989: 24).

Ovakvim postupkom, autor radi na postizanju uvjerljivosti svoje priče, na istinitosti, istoričnosti. Stvara se utisak da se ispriповijedano stvarno dogodilo, da nije sve samo fikcija. U skladu s tim, naglašavanje je jače s obzirom na različite vidove dokumenata koje unosi u svoje tekstove, a posebno u *Besnilo*.

Dnevnik Daniela Levrekina ključni je dokument za sami roman, a ujedno i predložak za priču o bjesnilu. Njega, osobnom vizijom, kako se navodi u postskriptumu, proširuje priređivač, ili stvarni autor romana. *Dnevnik* je građa koja biva zadržana u neizmijenjenom obliku, što se da primijetiti i po djelovima koji su odvojeni kurzivom od ostatka teksta. Paralelno se prate dvije stvarnosti – stvarnost *Dnevnika* i stvarnost samog romana, čiji je *Dnevnik* integralni dio. Ove stvarnosti se često pretapaju ili nadopunjavaju, što i ne treba da čudi ako se u obzir uzme činjenica da je *Besnilo* prošireni *Dnevnik*.

Kao čitaoci, u prilici smo da pratimo postepeno razvijanje događaja u *Dnevniku*, što se podudara i sa ostatkom narativne priče u romanu. Najprije se u *Dnevniku* prati

Operacija Dioskuri, zbog koje je Daniel na aerodromu, a koja se neće realizovati. Nakon zavođenja karantina, Leverkin počinje da piše o bjesnilu, jer je upravo karantin inspiracija, ono što mu treba za priču.

'Zar ne vidiš?' Bio je iskreno potresen. 'To je moja priča, karantin je opšta priča na čijoj se pozadini odvijaju ostale, istraga povodom ubistva u parkiralištu, traganje za manijakom koji napada devojčice i naravno, manijakovo traganje za devojčicama, priča o Rusima i Englezima u VIP salonu, moja i tvoja priča (...)'

Karantin je, mislio je, idealan okvir za dramu. Poput broda u buri, zatvora maksimalne sigurnosti u plamenu, putničkog aviona koji se spustio u bespuće Anda. U širem smislu, karantin ilustruje položaj vrste. Položaj čoveka u svetu je karantinski. A bolest, ako je opasna, kvasac koji će iz ljudi izvući ono što su, ispod veštačke kore vaspitanja, ugledanja, interesa i lukavstva, oni stvarno. Bilo bi neprofesionalno ovako nešto propustiti. Ispratiće Louise do taksija, vratiti se i potražiti Hamiltona da se o bolesti bliže obavesti. (Besnilo, 212-213)

Istaknuti tekst služi kao polazišna tačka u razvijanju priče priređivaču–tvorcu završne verzije romana. Nakon *Dioskurija*, koji je takođe jedan od Leverkinovih spisateljskih poduhvata, koncentriše se na priču o bjesnilu, i do kraja joj ostaje posvećen, jer je važno da ostavi priču, svjedočanstvo.

U vidu posebnih smjernica za budućeg pisca *Besnila* služe i Leverkinova zapazanja u vezi s junacima. Neka od njih su:

Druga osoba iz koje se može isfabrikovati ličnost za moj roman o besnilu je narednik Elias Elmer. Do njega dospevam slučajno (...) Svi su zauzeti besnilom. Samo, ja nisam dužan da se držim realnosti. Naročito ako je plitka, neuzbudljiva, nezanimljiva. Ako Elmera uzmem za roman, moram ga učiniti neobičnim, upustiti u neku naročitu radnju. Šta bi, dakle, Elias Elmer mogao da radi? Da se bori protiv besnila? To svi čine. Svi se bore protiv besnila. Nema u tome nikakve originalnosti. Originalno je jedino ako se on protiv besnila ne bori. Ako na besnilo ne misli. (Besnilo, 253)

Treću temu nudi mi major Lawford. On mi se udvara. Za njega sam sada javnost, sud, istorija. Stalo mu je da ostavi utisak. (Besnilo, 253)

Leverkin daje smjernice budućem piscu, kojima se može rukovoditi u gradnji novog teksta. Na indirektan način sam Leverkin je tvorac *Besnila* jer ipak on tvori glavnu priču, skicira portrete, plete sudbine, dovodi pred finale. U *Dnevniku* se iznosi i priča o Libermanu, iz perspektive Luis. Posljednji izvod iz *Dnevnika* jeste početna rečenica romana, tj. drugog poglavlja odakle se počinje odmotavati priča s aerodroma.

Uspeo je jedino da zabeleži razgovor sa Louise. Dalje nije išlo. Sve je nekako izgubilo smisao. Da bi se podstakao, napisao je čak i uvodnu rečenicu prve glave budućeg romana 'Besnilo'. Seća se rečenice: 'Šest elektronskih satova stanice podzemne železnice Heathrow Central na Piccadilly liniji za londonski aerodrom složno je pokazivalo 7.15 časova kad je voz iz pravca Hatton Crossa, potmulo tutnjeći, izbio iz istočnog tunela da bi se zaustavio ispred zapadnog, odakle je slepi, tamom umotan kolosek vodio do kraja pruge...' (Besnilo, 428 i 21)

Sve ovo ukazuje na Leverkinov pečat koji je dat završnoj verziji teksta.

Kao ostali vidovi dokumenata nameću se razni natpisi, citati, table. Izdvajamo, za sada, one dokumentarne tekstove koji se javljaju kao moto na početku svakog poglavlja, sa istom, upućivačkom, proročkom funkcijom. Svi ovi citati iz dokumenata prate glavnu priču i usklađeni su s njom. Gotovo svaki od njih, osim poslednjeg završnog (molitve), u sebi sadrži motiv bjesnila, i nagovještava dramatičnost poglavlja koje otvara. To se primjećuje od početnog, gdje se u vidu proroštva, obavijeno velom misterije, najavljuje velika zaraza koja će doći s velikim metkom; preko postepenih upozorenja o pojavi bjesnila, do totalne ekspanzije bolesti, pa sve do molitve za mrtve, na kraju.

Tabela 3.

Nostrodamusova proročanstva – <i>Velika zaraza doći će s velikim metkom; pomoć je blizu, ali lek vrlo daleko.</i>
The Guardian (9. oktobar 1981) – <i>Gospođa Andrea Milliner iz Strouda, Gloucestershire, umrla je dva meseca pošto ju je, za vreme letovanja u Indiji, ugrizao pas... Od 1945. godine umrlo je u Britaniji petnaest ljudi od besnila. Smrt gospođe Milliner je prva u tri godine.</i>
Profesor dr Frederick Lieberman – (...) <i>Virus je najsavršenije stvorenje u kosmosu. Njegova biološka organizacija nije ništa drugo nego mašina za proizvodnju života u njegovom najčistijem smislu. Virus je vrhunac prirodne stvaralačke evolucije. Vrhunac veštačke je – inteligentan virus. Tvorevina koja ima formu čoveka a prirodu virusa, vitalnost virusa i inteligenciju čoveka.</i>

Simbioza virusa lišenog besciljnosti i čoveka oslobođenog ograničenja vladala bi prirodom, kojoj oboje služe samo kao đubrivo.

Plakat. Centralna služba informacija. Ministarstvo poljoprivrede, ribarstva i ishrane (London, 1976) – Besnilo ubija!
Prokrijumčarena životinja zauvek može uneti besnilo u ovu zemlju. Od besnila nema leka. Simptomi su vrlo bolni i potresni. Bolest napada i životinje i ljude. Besnilo hara Evropom i sve je bliže našim obalama. Pomozite da Britaniju sačuvamo od besnila.

Zapis na arapskoj slici iz 1224. godine – Oni svirahu, a neki od njih bežahu od svetlosti, dok su drugi u njoj uživali. Drugi su lajali kao psi i grizli svakoga ko bi im prišao, a taj bi se takođe razboleo. Neki pričahu kako su videli nekoliko ljudi ugrizenih i u bekstvu, da su se Odimus i Hemson takođe zarazili i da je prvi podlegao bolesti pošto je ugrizen, a zatim umro; drugi je, međutim, ostao s prijateljem, ispoljavajući strah od vode, a potom je pobjegao.

Iz Heathrow dnevnika Daniela Leverquina – ‘Besni smo mi. Oni su samo bolesni...’

Aeronautička molitva u atrijumu kapele St. George aerodroma Heathrow – ‘Uspori me, o Gospode... i nadahni me snagom da urastem u trajne vrednosti života i vinem se prema zvezdama moje uzvišene sudbine!’

Nakon istaknute dokumentarne građe, koja se nalazi na okvirima poglavlja u rubnom dijelu, ističemo i one, posebno upečatljive, simbolikom nabijene, vidove iste koji su dio priče koja se odvija direktno na aerodromu. Tako u početnim redovima nailazimo na plakat: WHERE THE FUTURE BEGINS! (Gde budućnost počinje!). Uz ovaj plakat slijedi i komentar pripovjedača koji napominje: *Uobraženi dizajner omašio je tek u zadnjoj reči. Da je uistinu vidovit, reklama bi glasila: WHERE THE FUTURE ENDS! (Gde budućnost svršava!)* (Besnilo, 24)

Neposredno nakon ovog plakata slijedi još jedan: *'WELCOME! YOU'RE IN LINE FOR YOUR HOTEL!'* (*Dobro došli! Vi idete prema svom hotelu!*), a pripovjedač kao i u prethodnom, kao nosilac sveg znanja, pa i epiloga i razrješenja budućih zbivanja, dopisuje: *Stajalo bi 'WELCOME! YOU'RE IN LINE FOR YOUR GRAVE!'* (*Dobro došli! Vi idete prema svom grobu!*). (*Besnilo*, 24)

Na osnovu ovih plakata, primjećujemo simboliku napisanog i istaknutog, jer se pravi anticipacijski skok, čitalac je povezan s budućim zbivanjima, tj. nagovještava se tok same radnje, odnosno njeno razrješenje. Od početka budućnosti dolazi se do njenog kraja, od hotela do groba, do smrti.

Još jedan iz ovog niza plakata je i: *WE'LL TAKE MORE CARE OF YOU!* (*Mi ćemo se više brinuti za vas!*). (*Besnilo*, 31)

Ova tri plakata, kao tri simbola, koji nagovještavaju sudbinu aerodromskog čovjeka, bivaju izvrnuti, tako da dobijamo sljedeće: *Čuo je najpre potmulu eho aerodromske dobrodošlice, uređene prema ominožnom načelu vlastite igre reči:*

WELCOME! WELCOME WHERE THE FUTURE ENDS! (*Dobro došli gde prestaje budućnost!*)

YOU'RE IN LINE FOR YOUR GRAVE! (*Vi idete prema svom grobu!*)

I'LL TAKE CARE OF YOU! (*Ja ću se pobrinuti za vas!*) (*Besnilo*, 31)

Simboliku u natpisu na glaziranoj tabli vidi i Luk Komarovski, a ostvaruje svoju funkciju kao mig, kao nagovještaj. *Na glaziranoj tabli pričvršćenoj na zid koji je gledao prema kontrolnom tornju pisalo je nešto. Sadržaj je znao napamet.*

'OVAJ KAMEN JE UGRADILO NJENO VELIČANSTVO ELIZABETA II DA OBELEŽI SVEČANO OTVARANJE CENTRAL TERMINAL AREA. 16. DECEMBRA 1955.'

Pitao se kakvim će kamenom biti obeležen njen kraj. (*Besnilo*, 177)

Upravo u *Besnilu* dolazi do njegovog zatvranja, tj. totalnog uništenja aerodroma.

Svi navedeni citati dokumentarnog tipa imaju proročku, upućivačku funkciju. Njima se nagovještavaju buduća zbivanja u romanu, ostvaruju se kao signali čitaocu, koji se u postupku regresivne simbolizacije, vraća i ponovo čita, ali na nov način, kroz novu perspektivu, postojeći tekst.

Kao poseban vid dokumenta, u tekstu se mogu izdvajaju i fotografije (iako nije su date kao takve, već samo njihovi opisi) koje Luis ostavlja Danielu, a kao svjedočanstvo o Libermanovim zločinima.

Prva je prikazivala lepu ženu, tridesetih godina, u prugastoj odeći nemačkih koncentracionih logora. Ošišana do glave, žena je izgledala kao nešto nežniji, ženstveniji mladić. Na poleđini je pisalo: SUBJEKT AK25, PRE TRETMANA RRR SERUMOM, AUSHWITZ, 1. FEBRARA 1944.

Na drugoj se fotografiji sa ženinim licem događalo nešto, za sada duboko pod sasušenom kožom, što mu je menjalo izraz a da nijednu crtu nije pomeralo. Potencijalna transformacija je tu, neizvesna u cilju, tajanstvena u dometu, nesavladiva u snazi, ali lice se opiralo. Ličnim, osobenim, samosvojstvenim genetičkim materijalom definisan, fizički oblik ostao je ponosno nenarušen. Na poleđini je stajalo: SUBJEKT AK25, SEDAM DANA NAKON TRETMANA RRR SERUMOM, AUSHWITZ, 7. FEBRUARA 1944. (Besnilo, 432)

Fotografijama se ostavlja svjedočanstvo o Libermanovom zločinu, stvara se utisak vjerodostojnosti ispriповijedanog. Skice aerodroma su još jedan od vidova dokumenta, koje prate razvijanje i širenje virusa, iz poglavlja u poglavlje. Primjećujemo da se granice očito razdvajaju između svijeta zaraženih i zdravih, karantin sve više obuhvata i zahvata sve veći prostor iz poglavlja u poglavlje. Slike aerodroma pojačavaju čitaočev doživljaj, i on intenzivno prati razvoj i tok bolesti, odnosno širenje granica i postavljanje karantinske i izolacione zone. Čitalac na taj način aktivno učestvuje u iščitavanju teksta, a napetost je prisutna sve vrijeme dok se bolest širi i zahvata dio po dio.

❖ *Zvao se Tesej, imao je čudne oči i govorio čudne stvari na način koji niko nije govorio.*

3.7. Intertekstualnost

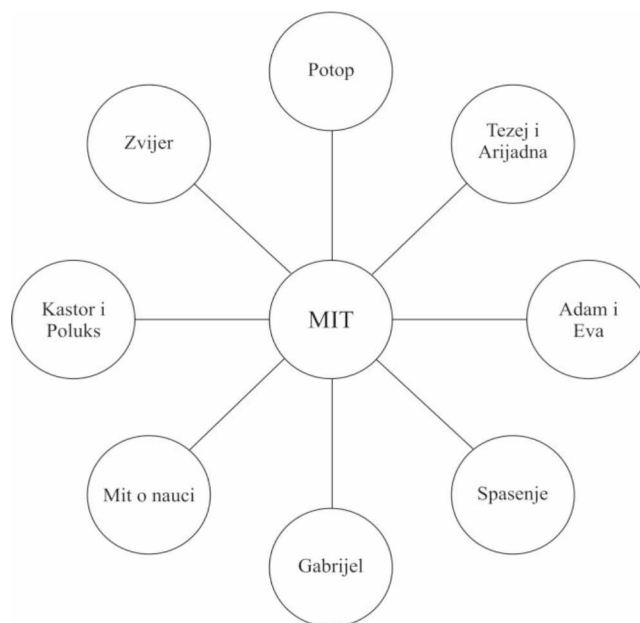
Posebnu odliku Pekićevog pripovjedačkog opusa čini intertekstualnost ili citatnost.¹³ Razmatrajući problem intertekstualnosti, Stojanović zapaža:

Da bi citatnost mogla da se ostvari, neophodno je postojanje tri činioca:

- *Sopstvenog teksta koji citira, tj. u koji se unosi citat,*
- *Tuđeg citiranog teksta ili inteksta i*
- *Tuđeg teksta iz koga je preuzet citat i koji se zove podtekst ili prototekst.*

Podtekst (prototekst) – intekst (citat) – vlastiti tekst (2004: 41)

Pekićev odnos prema mitu, koji se najčešće javlja prototekstom, krajnje je razgrađivački, a *na nišamu Pekićeve umetničke kritike nalazi se uvek jedan oblik mitskog viđenja sveta koji ovaj nepoštedni kritičar razobličava bez ikakvog kompromisa* (Milošević 1984: 5).



Slika 6.

Više je mitova koji se izdvajaju u strukturi teksta, i koji na nov način bivaju (re)interpretirani. Dijelimo ih u dvije veće grupe koje čine biblijski i antički mitovi, a njima se pripaja kao zaseban mit o nauci, tj. svemoći medicine, koji takođe biva razoren

¹³ Odnos(i) kakve imamo između nekog teksta ili drugih tekstova koje prvi citira, nanovo ispisuje, apsorbuje, produžava ili, uopšte uzev, transformiše i posredstvom kojih postaje razumljiv. (Prins, 76)

(Pekićeve antiutopije preispituju naličje mita o nauci, naravno u romanesknoj formi i u fantastičnom prosedeu (Vuković 2001: 249)).

Kao biblijski mitovi, posebnu ulogu imaju: mit o spasenju (Spasitelju), o potopu (Nojev kovčeg), Adamu i Evi, o arhanđelu Gavrilu; grčki: mit o Tezeju i Arijadni i Kastoru i Poluksu; a kao zaseban izdvaja se mit o nauci.

U žiži Pekićevog interesovanja nalazi se postupak razaranja i reinterpretiranja navedenih mitova. *Biblija* se još jedanput javlja kao centralni tekst iz kojeg se crpe motivi, likovi, situacije, pogodni i u velikoj mjeri inspirativni za oblikovanje Pekićeve priče. Svaki od navedenih mitova biva na nov način reinterpretiran, a gotovo svi junaci ostvaruju se kao *lažni dvojnici* (Ahmetagić 2001: 112).

Kao parovi (pravi i lažni) javljaju se:

Tabela 4.

Mit	Besnilo
Spasitelj	Liberman
Jevanđelisti	Džon, Luk, Mark, Metju
Adam i Eva	Džon Hamilton i Coro D.
Arhanđel Gavriilo	Gabrijel
Nojev kovčeg	Kontrolni toranj
Tezej i Arijadna	Gabrijel i Sju
Kastor i Poluks	Daniel i njegov junak u priči
Velika zver Apokalipse	Pas Šeron

Ahmetagić zaključuje da u Pekićevoj prozi treba razlikovati poigravanje smislom preuzetih antičkih mitova od njihove upotrebe u parodične svrhe, *kada se ne problematizuju mitovi, već stvarnost, tako što se između prikazane stvarnosti i prizvanih mitoloških situacija uspostavljaju paralelizmi po suprotnosti. (Pravi primer je 'Besnilo', u kome se na podlozi prizvanih antičkih mitova ističe banalnost našeg doba: junaci romana su karikature svojih mitoloških dvojnika)* (2001: 53).

Mit o spasenju ili Spasitelju jedan je od centralnih u romanu. Do spasenja, kao što nam je poznato, ne dolazi, jer se u ulozi spasitelja ostvaruje profesor Liberman, lažni

Mesija. Liberman dolazi na aerodrom, ali ne da donese lijek i spasenje, već da dovrši započeto – eksperiment, pomoću kojeg bi stvorio Natčovjeka.

Za nas je pojava profesora Liebermana ili Lohmana, kako se trenutno zove – Drugi dolazak. On je naš Spasitelj, naš Mesija. Uostalom, tako su ga i zvali dok je u apostolskoj pratnji Johna Hamiltona, Lukea Komarowskog, Mark Coro Deveroux i Mathew Lavericka propovedao jevanđelje genetičke vere i prorokovao njenog – Natčoveka. Mesija i njegovi 'jevanđelisti' opet su zajedno. (Besnilo, 347)

Hitrou bjesnilo je „njegovo“. *Profesor Lieberman/Stadler je oličenje otuđene nauke, a njegov projekat stvaranja natčoveka pomoću mutiranog virusa besnila jeste konačna materijalizacija svih usrećiteljskih projekata koji su nuđeni čovečanstvu* (Lukić 1996: 317).

Pekić u ironičnom ključu gradi ovog junaka, jer se kao paradoksalna nameće njegova spasiteljska uloga – kao spasitelj se izdvaja onaj koji je već toliko života ugasio, i koji sve vrijeme radi na eksperimentu, gdje se do rezultata dolazi ubijanjem. Kao „odabrani“, jevanđelisti, izdvajaju se: Luk (Luka), John (Džon), Coro (Marko) i Metju (Matija), koji zajedno s Libermanom rade na spasavanju svijeta u malom. Međutim, postepeno izlaze iz igre, ali i priče, odlaze pojedinačno, sve dok ne ostanu jedan muškarac (Džon) i jedna žena (Koro), koji predstavljaju mitske dvojnike Adama i Eve, kao „privremeno“ posljednje preživjele, ili makar one koji ostaju do kraja, u pokušaju da spasu svijet. Njih dvoje bi trebalo da budu i prvi, spaseni, da označe početak novog, ali do toga ne dolazi. Kroz priču o Spasitelju i njegovom spasonosnom serumu plete se i mit o prvim ljudima, pa je simbolična slika Adama i Eve na krovu aerodroma, kao u Raju, gdje se odvija borba za opstanak. Simbolično, takođe, njih dvoje se sjedinjavaju, ali do produžetka vrste ne dolazi.

Iako čovečanstvo nastaje tek posle greha prvih ljudi, Pekić izlazak iz Raja čita u ključu smaka sveta i propasti čovečanstva i u svom tekstu predstavlja ga kao grotesknu situaciju. U 'Besnilu' doktori Džon Hamilton i Koro Devero, Adam i Eva novog čovečanstva, prvi Nad-ljudi, vode ljubav na krovu upravne zgrade aerodroma (...) Nakon ovog sjedinjavanja, nastupiće kataklizma, smrt, koja ističe apsurdnost ljubavnog čina, simbola produžetka Vrste, koje više neće biti (Stojanović 2004: 81).

Još jedan od vezivnih elemenata Libermana i Mesije jeste činjenica da svi na aerodromu misle da je Liberman mrtav, a njegov povratak doživljava se kao vaskrsenje. Njegovo vaskrsenje događa se na londonskom aerodromu. Drugi dolazak Mesije, za razliku od biblijskog, umjesto spasenja ljudima donosi smrt (Stojanović 2004: 100).

U toj činjenici leži poruka o razaranju mita – izlaza nema, smrt je neminovnost. Liberman je i nosilac savremenog mita o nauci, koji takođe razara. Prirodno postaje nadmoćno nad vještačkim, i ne dozvoljava da ga pobijedi. Kroz mit o nauci prelama se i mit o budućnosti, koja je neizvjesna, gotovo da je i nema. *Povređena priroda se brani i u toj odbrani strada čovek koji ju je i povredio* (Stojanović 2004: 101). Priroda ne dozvoljava ljudskom da je nadjača i pobijedi. Medicina je nemoćna da spase svijet, da izmisli i napravi lijek koji bi spasao čovječanstvo. U borbi prirode i čovjeka, priroda odnosi pobjedu, dolazi do uništenja civilizacije.

Kroz biblijsku priču o spasenju, prelama se i biblijski mit o potopu i uništenju svijeta. Aerodrom je uništen, poslije njegovog spaljivanja ostaje samo prazan prostor šljake, i stvara se slika kao da ga nikad nije ni bilo. Ljude stiže kazna, a dolazak virusa bjesnila avionom sadrži u sebi aluziju na bojne nebeske starozavjetne kazne (Ahmetagić 2006: 43). Poseban je čin sakupljanja „odabranih“ za kontrolni toranj, koji oslikava mitski prostor, parnjak Nojevom kovčegu. U tornju se mogu naći samo odabrani, a ulogu onoga koji bira, Svevišnjeg, autor pripisuje majoru Lafordu, koji u jednom trenutku upravlja cijelim aerodromom, zbivanjima na njemu. On je odgovoran za živote svih, a najčešće za smrti, jer više nema vremena da se razaznaju bolesni od zdravih, puca se na sve. Na spisku za toranj mora se naći i „lični zapisivač istorije“ – Daniel Leverkin. Da se mit o potopu i Nojevom kovčegu u potpunosti izvrće, dokazuje nam i to što je aerodrom „potopljen“ (uništen), a za razliku od Noja, koji doživljava spasenje, na aerodromu niko ne ostaje živ osim Gabrijela i psa Šeron, što se odražava na otvorenost samog kraja.

Gabrijel je lik s posebnom funkcijom u tekstu, njegova se uloga dvostruko kodira. U modelovanju njegovog lika prelama se antički mit o Tezeju, ali i biblijski mit o arhangelu Gavrilu, čuvaru čovječanstva.

Mit o Tezeju i Arijadni (Gabrijelu i djevojčici Sju) od početka djeluje zagonetno. Pekić destruiira i ovaj mit, a za dvojnike uzima starca i djevojčicu, čime se erotski odnos ovog mitskog para u Pekićevom romanu onemogućava, uvođenjem potpuno asexualnih likova koji su se preimenovanjem našli u njihovoj ulozi. Tek okolina, pogrešno tumačeći starčevo prisustvo kraj djevojčice, daje tom odnosu perverznan ton (Ahmetagić 2001: 111).

Gabrijel, kao Tezej treba da nađe savremenog Minotaura, psa Šeron, a u tome mu pomaže nevidljiva nit koju mu Sju-Arijadna daje, koja ga odvodi do psa. Kao u

mitskoj priči, Tezej ide kroz lavirint, u ovom slučaju kanalizacije, u kojem se susreće sa Senkom. Završetak mitske priče drugačiji je od savremenog. U mitu, Tezej ubija minotaura, dok u *Besnili* pakao aerodromskog bjesnila preživljavaju Gabrijel i Šeron, mitski minotaur, koji ne biva pobijeđen. Borba se nastavlja i nakon okončanja zvaničnog dijela priče.

Starac i pas, svaki na svojoj strani, posle podzemnih, adskih, iskušenja izlaze iz aerodromskog pakla. Starac sa strane mita i pas sa strane zla. Onaj koji pamti dramu i onaj koji je njen začetnik i protagonista. Onaj koji posmatra i zna (posmatra sadašnje pamćenjem prošlog) i onaj koji je predmet tog posmatranja. Starac je načinjen po modelu mita. On dolazi iz mita i vraća mu se (Stojadinović 1985: 963).

Nakon antičkih aluzija, o Gabrijelu se može govoriti i povlačenjem paralele sa biblijskim arhangelom Gavrilom, koji je, prema predanju, *kao živa sila bestelesna i jedan od sedmorice serafima najbližih božjem prestolu, učestvovao u nastanku sveta i u borbi protiv palih anđela, predstavnika zlih sila predvođenih Satanailom* (Kolo srpskih sestara). Pekićev Gavriilo-Gabrijel ne učestvuje u nastanku svijeta već suprotno – u njegovom razaranju, rušenju, uništenju. On je svjedok uništenja čovječanstva, i jedini preživjeli. Naravno, postavlja se pitanje zbog čega baš on preživljava, a odgovor nam se daje u poglavlju koje slijedi, a tiče se elemenata fantastike u ovom romanu, i Gabrijela kao lika koji je od početka obavijen izvjesnom mistikom, koji dolazi kao lik iz „drugog svijeta“, kojeg san dovodi na Hitrou, ne bi li odgonetnuo Tajnu.

Posebno značajan za Danielovu priču i njegov dnevnik jeste mit o Kastoru i Poluksu, takozvanim Dioskurima, Zevsovim sinovima. Leverkusen sebe poistovjećuje, ne bez posebne simbolike, s likom Poluksa koji je, prema mitu, besmrtnan. Za sebe bira tog junaka, dok je Kastor junak iz njegove priče. Danielova fizička smrtnost se pokazuje, dok mu besmrtnost obezbjeđuje njegov dnevnik koji služi autoru kao polazišna osnova za građenje samog romana.

Dva su citata-mota izdvojivi u strukturi romana prevashodno zbog simbolike i značenja koje nose. Prvi citat je odlomak Šekspirovog Magbeta: *Život je tek senka koja bludi, ubogi glumac/ Što se pozornicom za časak šepuri i kida,/ A onda se više za nj i ne čuje: to je priča/ Koji ludak priča, puna buke i besa/ Što ne znači ništa.* (*Besnili*, 159) Ovaj moto nalazi se na početku *Stadijuma III*, poglavlja koje tretira brzo i naglo razvijanje virusa. Nameće se stav da život zapravo ne vrijedi, i da je samo sjenka, što i jeste život prisutnih na aerodromu.

Drugi citat predstavlja oslanjanje na Bokačov *Dekameron*, gdje se stavlja akcent na udaljavanje, na bolest koja razdvaja, koja i porodicu rastavlja i razjedinjava.

'...Oni su se udruživali i, izdvojeni od ostalih, živeli povučenim i usamljenim životom, koga su uredili s najvećom pažnjom... Mučno je sećati se kako je građanin izbegavao građanina, kako se među susedima jedva ko nalazio da prema drugome pokaže saosećanje, i kako se razdvojeni srodnici nikad ne sretahu. Ucveljenost je tako duboko prodrila u ljudske duše da je u tom užasu brat napuštao brata, a žena muža, dok očevi i majke, kao da su stranci, nezbrinutom ostavljahu decu njihovoj sudbini...' (Besnilo, 363)

Ovaj citat se nalazi na početku *Stadijuma V* – paralize – i u saglasju je sa samom tematikom. Bjesnilo, kao i kuga u *Dekameronu*, ima prodornu funkciju, razjedinjava ujedinjene svjetove, razbija porodicu, kao jedinicu koja je ujedinjena, utiče na sve.

- ❖ *'Ja vam nudim svetlost! Ja vam nosim nadu! Ja vam dajem moć!'*, propovedao je mrak. *'Napraviću od vas Titane za Titanis, zemlju na kojoj će se sve moći i sve smeti!'*

3.8. Preispitivanje istorije

U *Besnilu* se kao dominantna istorijska istina, ili pak laž, što se kasnije otkriva, izdvaja priča o Libermanu–Lohmanu–Standleru, Mengelu i Aušvicu. Ono što je pokri-venom prividom istorije, otkriva se, skida se plašt sa stvarnih događaja i suštine. Tajnu o Libermanu otkriva Luis, indirektna žrtva njegovih eksperimenata. Žrtve koje se pripisuju Mengelu, koji je istorijski poznata ličnost, zapravo, po romanesknoj priči i istini, pripadaju Libermanu.

Mladi naučnik nije s takvim amaterima hteo da ima posla. Himmler je i to razumeo. Uostalom, Mengele i Clauberg su radili za Wermacht. Himmler je hteo da u Aushwitsu ima svoj, SS projekat. Mladi naučnik je u Aushwitsu u apsolutnoj tajnosti organizovao genetičku laboratoriju, čiji je rad bio poznat samo Reichsfuhreru, dr Gebhartu, njegovom tutoru, Mengelu i Claubergu, kolegama, koje su ga morale pokrivati i, naravno, eksperimentalnom materijalu. Statistički podaci o tom materijalu vođeni su tako kao da funkcionišu samo Mengelov i Claubergov projekat. Na Nirnberškom suđenju pola od žrtava pripisanih Mengeleu stvarno pripada mladom naučniku. I to polovina mrtvih. Jer kod njega nema obogaljenih i poludelih. Oni su svi Mengeleovi. Njegovi su samo mrtvac. On je, naime, naučnik. Nije kasapin. Njegov je posao klasično čist. (Besnilo, 390)

Tretiranjem Libermana na ovakav način, Pekić baca novo svetlo na istorijske činjenice, na nešto što se za istinito smatra. Otkrivanje Tajne utiče i na psihološku tačku čitalaca – čitalac se uvlači u priču, sa željom da zločinac bude kažnjen, pravda zadovoljena. Liberman se transformiše, mijenjajući identitet više puta, a na Hitrou dolazi kao Mesija, ali ne da donese spasenje, već da dovrši započeti eksperiment, stvaranje Natčoveka.

Jedini stvaran, logičan, inteligentan, a iznad svega ljudski izlaz je ostati ovde, na bojištu i pobediti prirodu. A pobediti znači promeniti. I to ne omu spoljnu. Promeniti prirodu u nama. Podići je daleko iznad razine spoljnih uslova. Ukratko. NAPRAVITI NOVOG ČOVEKA (...) Polje mašte bilo je beskonačno. Čovek + kaktus – mislio je. Čovek + vuk. Čovek + kobac. Čovek + škorpija. Čovek + škorpija + kaktus + vuk + kobac + ajkula. Leteća amfibija sa otrovnom inteligencijom i telom u bodljama? (Besnilo, 358-359)

Do spasenja ne dolazi, a parodija biva potpuna, jer se u ulozi spasitelja ostvaruje ratni zločinac, vršeći eksperiment nad ljudima. Ljude na aerodromu posmatra kao vrstu

materijala pogodnog za sprovođenje svoga plana, kao što ih je posmatrao i u Aušvicu. Luis je spremna na osvetu, da ubije Libermana, ali ipak to ne čini. To će učiniti Leverkusen, koji od pasivnog posmatrača, svjedoka, postaje aktivni učesnik u zbivanju, počinje da „djela“. Ubija jedinog čovjeka koji bi mogao da spase svijet.

Na primjeru *Besnila* primjećujemo Pekićevo poigravanje istorijskim činjenicama, i kako sve ono što jeste, ne mora i biti takvo, kako je pitanje istorije uvijek varljivo, a istorijske istine relativne. Liberman je modelovan kao jedan od najmasovnijih ubica čovječanstva, a da niko za to ne zna, i da se njegovi zločini pripisuju drugome. Kroz njegov lik prelomljen je i destruiran mit o nauci, o svemoći medicine. Nauka je nemoćna da pobijedi prirodu.

❖ *Bio je NOVO biće u prirodi. Kopile je bilo MUTANT.*

3.9. Fantastika

Romaneska struktura *Besnila* građena je i po kodu fantastike, koju u svojoj realizaciji prati stilski mehanizam groteske. U romanu se fantastika *otkriva na fonu jezika, zatim u domenu onirike, i posebno interesantne romaneskne kategorije vremena, a sa tim u vezi i specifično modelovane stvarnosne dimenzije* (Bošković 2014: 1).

Poseban vid fantastike jeste transformacija čovjeka u životinju, tj. psa što bitno utiče na proces animalizacije. Čovjek se još jedanput vraća prirodi, nemoćan da je pobijedi. Rađanje novog života na aerodromu nije moguće, jer je cio svijet u malom zaražen i bolestan, pa je tako i rađanje djeteta groteskno oblikovano – rađanjem bebe psa.

Junak koji se fantastičkim oblikovanjem izdvaja u strukturi teksta jeste Gabrijel, koji je od prologa do epiloga zaogrnut velom mistike i Tajne. Jedinu je od junaka, uz Šeron, koji uspijeva da preživi kataklizmu na Hitrou. Ne biva zaražen, daje mu se mogućnost da razgovara s mrtvima, da se izmiješta u drugo vrijeme, ali i prostor, i da preživi. Mističan je njegov dolazak, ali i odlazak s aerodroma. Njegovo pojavljivanje na Hitrou motiviše se snom, i odgonetanjem Tajne. Prostor sna pripada tzv. oniričkoj fantastici, i san kao takav od velikog je značaja za razvitak same radnje.

Bio je na cilju. Zagonetnoj teritoriji sna. Negde u terminalima koji su se budili iz noćne letargije ili na prostoru između njih, nalazio se odgovor po koji je došao. Pre nego što se popeo na krovnu baštu, lutao je između aerodromskih pčelinjih košnica, čije su blistavo stakleno saće mračile brze senke putnika.

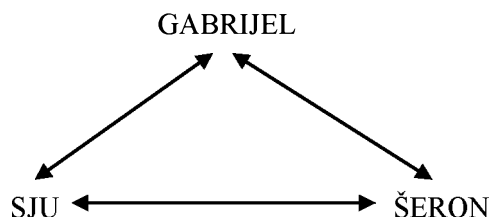
Odgovor nije dobio. Još uvek nije znao zašto je ovamo doveden. (Besnilo, 37)

Jedino Gabrijel, kao junak specifičnog mentalnog sklopa, nezahvaćen ludilom savremene civilizacije, može opstati i preživjeti, *zato što besnilo ide na besnilo. On jedini nije ljudski besan, da bi pseće mogao pobesneti. On je jedini apsolutno d o b a r čovek. Svet sačinjen od takvih ljudi bio bi, razume se, smrt literature koja kao parazit živi na umu* (Pekić 1993 a: 155).

Gabrijel se modeluje i kao junak iz drugog svijeta, kao „drugi čovjek“ koji ni po kojem osnovu ne pripada svijetu kojim se kreće. To nas dovodi i do biblijske potke koja prati ovog junaka, simbolizujući već time njegovu drugost. *On ima ono što nama treba. Drugi odnos prema stvarima. Drugi koncept postojanja. Drugu prirodu. On se događa*

u nekoj drugoj dimenziji, u kojoj se pojave naše dimenzije ne zbivaju. I on ni njih, ni nas prosto ne razume (Pekić 1993 a: 155).

Uz lik Gabrijela (Tezeja) uvijek u paru ide i lik djevojčice Sju (Arijadne), ali i psa Šeron (Velike zveri).



Ova tri lika u skrivenoj su vezi i jedinstvu, jer Sju daje nevidljivu nit Gabrijelu, odvođeći ga do Šeron, zbog koje je na aerodromu. Za Gabrijela se veže lajtmotiv tajne – zbog njenog otkrivanja dolazi na Hitrou. Ali, i on je tajna, kako za čitaoca, tako i za ostale junake u romanu.

Gabrijel je i u neraskidivoj vezi s psom, jer ga san tjera da dođe na aerodrom, gdje pronalazi Šeron. Kad god dođu u vezu, prate ih isti signali: hladnoća, Senka, inje, san, tajna. *Ionako nema šta da radi, osim da čeka na nešto što će objasniti zašto je na aerodromu, zašto se povinovao snu bez značenja. Jer, šta je mogao da znači zaleđeni tunel sa smrznutim ljudskim izmetom i senka na njegovom dnu, koja je, poput praiskonskog kosmičkog haosa, u mukama tražila oblik?* (Besnilo, 38)

Zaleđeni tunel, lavirint kanalizacije, označava mitsko mjesto, ali u drugačijem ruhu, koje predstavlja granicu između svijeta živih i svijeta mrtvih, kojom na kraju romana idu Gabrijel, nosilac nade, i Šeron, nosilac apokalipse. Kraj ostaje otvoren, Dobro i Zlo pronalaze izlaz.

Gabrijelu se ostavlja mogućnost premještanja u drugu dimenziju, udaljenu u prostornom i vremenskom pogledu.

Samo to nisu bili putnici koje je on video, ni terminal u kome je bio. Niti je bio Tesej.

Zvao se Gabrijel, bio kaluđer i bosonog koračao u povorci zakukuljene braće, noseći u levoj ruci grubo izdeljan drveni krst, a u desnoj težak korbač...

(...) On nije bežao. Ni pomakao se nije. Ono što ga je držalo na mestu nije pripadalo njemu, dano mu je. Dano za ovaj trenutak. Bio je to trenutak koji je čekao i na koji se u svim svojim snovima pripremao. Snovi su uvek bili isti. Stajao je na trgu nekog grada, u jednoj ruci držao krst, u drugoj bič, i čekao da mu priđe veliki crni pas.

Sad se to dešavalo... (Besnilo, 241-243)

Poseban vid fantastike pruža i mogućnost ulaska u perspektivu psa. Iz pozicije psa Šeron moguće je sagledati neka od ključnih zbivanja. Ovdje je riječ o elementima fantastike koji dozvoljavaju i ulazak u perspektivu životinje, i pomjeranje perspektive u odnosu na sve dosadašnje.

Kao što nije znala odakle je došla, ne zna ni kuda će.

Vodiče je drevni instinkt koji je za nju izabran pre nego što se rodila i prvi put ugledala požutele ruševine grada, koji su ljudi zvali Meggido ili Harmagedon, u zemlji koju su zvali Obećanom.

Instinkt je mislio za Sharon.

Majka priroda je u njoj.

Kao što je u najvećoj zvezdi na nebu.

Kao što je u najsitnijem virusu na zemlji.

A ona, Sharon, u njoj.

Zajedno sa zvezdom, zajedno s virusom.

Trebalo je samo da se povinuje prirodi. (Besnilo, 381)

Vrijeme u tekstu poprima elemente fantastičnog, jer se u jednom trenutku briše, i kao da ne postoji.

Oneobičavanje vremenske dimenzije je rezultat Pekićevih preokupacija problemom vremena karakterističnih za njegovu celokupnu poetiku (Vuković, 271). U iskošenoj slici sveta, motiv vremena se relativizuje ili čak nudi mogućnost njegovog ukidanja. To pekićevsko zaustavno vreme predstavlja projekciju čovečanstva kojem je budućnost zatvorena: 'Vreme ovde ne postoji, kao što ga ni u smrti nema' (Pekić, 477) (Bošković 2014).

Pod uticajem bolesti i vrijeme dobija fantastične razmjere, pa ono što u realnom svijetu traje sat ili dva, na aerodromu izgleda kao vječnost.

Uništenje aerodroma pod zarazom poprima fantastične razmjere, jer biva uništena civilizacija (dio). Dolazi do potpunog uništenja, kremiranja i spaljivanja ove prostorne strukture, te se stvara utisak kao da nikad nije ni postojala.

❖ *Besnilo za nadu nije znalo.*

3.10. Zlo

Sistem destrukcije i rušenja, karakterističan za postmodernističke tekstove, pretpostavlja i razmatranje vrijednosnih kategorija Dobra i Zla. Dobro je često ukinuto, ili uvedeno u minus-postupak, dok je Zlo dominantno. U *Besnilu* izdvajamo projekcije Zla i to na više nivoa, kao: virus bjesnila, koji ruši sve, dovodi do istrebljenja vrste koja se zatiče na aerodromu; Veliku zver Apokalipse, oličenu u psu Šeron, koja je nosilac virusa i Libermana, tvorca ove moderne pošasti, virusa mutanta, protiv kojeg se lijek ne nalazi.

Govoreći o razaranju civilizacije, tj. mita o napretku, Pekić zapaža da je

besnilo prirodna i 'neizbežna finalizacija' toka, što ga je naša 'materijalistička, antropocentrična, destruktivna, u krajnjem smislu samoubilačka civilizacija' uzela još od kako smo napravili prvu alatku (...) To je bolest vrste, bolest njene istorije, bolest njene biologije. To je bolest one orijentacije, koja nas je u zori civilizacije, ne samo od prirode udaljila, odvojila, dakle, od nas samih, već nas učinila i njenim najokorelijim neprijateljima, zlotvorima, zapravo, sebe samih (1984: 75-76).

Virus, koji je u *Besnilu* predstavljen kao mutant, i samim tim zahtijeva intenzivniju borbu, oličava u sebi demonsku snagu i prirodu, koja uvijek nosi za sobom isti kraj, a to je smrt.

Rođen da umre tek kad ostane sam, kad ne bude više smrti od koje bi mogao živeti.

Ovoga puta čovek mu se ne može odupreti. Mogao bi to jedino Aresteus, sin boga Apolona, ali se u stare bogove više ne veruje.

Zato je mirno kremuo da ispuni sudbinu – da mori i umre. (Besnilo, 14)

Aerodrom se modeluje kao pakao, omeđeni, zatvoreni prostor, s negativnim vrijednosnim karakteristikama, dok je svijet izvan njega jednak raj, budući da još uvijek nije zahvaćen bolešću.

Borba Dobra i Zla odvija se između Gabrijela i psa Šeron. U liku Gabrijela ili Tezeja ili arhanđela može da se nasluti lik arhetipskog junaka, a u bici koju vodi Gabrijel s kućetom Šeron, ili Tezej s Minotaurom, ili arhanđeo s Velikom zveri, prepoznaje se arhetipska bitka između Dobra i Zla, koja se nalazi u osnovi skoro svih legendi, mitova, bajki i eposa (Mocna 2009: 508).

U ovoj bici Dobro ne odnosi pobjedu, jer se samo Gabrijel spašava, jedino je on istinski dobar, nezahvaćen bjesnilom kao modernom bolešću čovječanstva. Šeron, velika zver, preživljava, i spremna je za nove pohode izvan aerodroma, za novo rušenje i uništenje.

Junak, tvorac velikog zla, jeste Liberman, tip negativnog junaka, naučnika koji ne mari za žrtve, jer – važan je eksperiment. U njemu se otjelovljuje princip nauke, i on, za razliku od Komarovskog, ne pridaje značaja životima koji bivaju ugašeni kako bi svoj eksperiment doveo do kraja. U romanu se modeluje kao jedan od najvećih zločinaca u istoriji čovječanstva. U njemu se ogleda svjetsko zlo, on želi napraviti novog čovjeka, pobijediti Prirodu. Za njega su ljudi-žrtve samo brojke, ne pokazuje više emocija, ima hladan odnos prema svemu, jedna vrsta tiranina je.

Osim biblijskih konotacija, postoje i profana autorova imenovanja likova: npr. profesor Lieberman od nemačkog 'lieber Mann' (dragi čovek, a može se tumačiti i kao ljubitelj čoveka), što upućuje na tipičnu pekićevsku ironiju (Glušćević, 865), ako se ima u vidu profesorov stav prema čoveku: 'U Liebermanu je, očividno, bilo faustovske spremnosti da se definitivno iskustvo plati dušom. Za njega nisu Jevreji i Sloveni bili podljudi. Za njega je niža rasa bila čitava ljudska vrsta.' (Pekić, 510) (Bošković 2014).

Da je destrukcija i rušenje potpuno, svjedoči i uništenje aerodroma, tj. njegovo kremiranje, i potpuno brisanje. Na aerodromu dolazi do uspostavljanja Haosa. *Haos se pretežno konkretizuje kao mrak ili noć, kao praznina ili ponor koji zjapi (...) pretvaranje haosa u kosmos ispoljava se kao prelaz od tame ka svetlosti, od vode ka kopnu od praznine ka materiji, od bezobličnog ka uobličenom, od rušenja ka stvaranju* (Meletinski 1983: 209). Vidimo da je postupak u *Besnilu* upravo suprotan navedenom, i da se ide od stvaranja ka rušenju i totalnom uništenju.

Vuković primjećuje da je katastrofa o kojoj roman pripovijeda po svom obimu ograničena, ali po svojoj široj semantici skoro totalna.

Dogođena i zaustavljena na londonskom aerodromu Hitrou, ona otkriva smrtnu bolest civilizacije, bolest koja se više ne može izliječiti i od koje čovječanstvo pati još od početka istorije i njegovog opredjeljenja za materijalističku alternativu. Konkretna katastrofa (na Hitrou) jeste samo jedan od mogućih brojnih scenarija po kom će naš svijet nestati, znak da će nestati i da je kraj praktično tu... (2001: 255)

- ❖ 'Besnilo', mislio je dr John Hamilton.
Bolest. Ili – svet u ogledalu.

3.11. Modelovanje likova – tragičnost sudbina

Pripovijedanje o bjesnilu u istoimenom romanu obuhvata veliki broj različitih sudbina i karaktera koji osvjetljavaju, svaki na svoj način, veliku metaforu o zlu, o savremenom čovjeku i njegovom položaju u društvu i prirodi. *Svaka od priča ima svoju fabulu koja ne natkriva skroz srž stvari kao što sve fabule imaju svog junaka, u obrascu jedinstvenog narativnog postupka* (Bošković 1984: 394).

U skladu sa rušilačkim kodom po kojem se gradi tekst, razara se i ono što odlikuje svaku od sudbina koje tvore svijet ovog djela. Na sceni pripovijedanja egzistiraju likovi kao što su: Luk Komarovski – *promašeni ljekar* („out of place“); Hans Magnus Landau – *čovjek koji se usudio*; Gabrijel – *čovjek (iz) drugog svijeta*; Elmer – *čovjek pogrešnog vremena i pogrešnog mjesta*; Džon Hamilton – *čovjek nauke*; Donovan i Rasimov – *junaci koje veže prijateljstvo u pogrešnom hronotopu*; Marangos – *promašeni revolucionar*; Abner i Miriam – *promašena ljubav*; Suarezovi – *promašeni roditelji*...

Za sve ove junake veže se isti osjećaj promašenosti, nedovršenosti, neostvarenosti. U mnoštvu široke galerije likova, gotovo da ne postoji nijedan koji je pozitivno vrednovan, osim Gabrijela, junaka na međi dva svijeta. Svi junaci su u biti tragični, i svi tragično okončavaju svoje sudbine pod uticajem bolesti. Pred očima čitalaca odvijaju se duboke drame i lomovi svih likova. Radulović suprotstavlja dva junaka u tekstu – Gabrijela i Leverkina: kao dva osjećanja smisla života i smisla čovjekovog stvaralaštva.

Pisac Leverkin, koji zastupa gledišta karakteristična za novovekovnu, ateističku kulturu, smatra da je smisao ljudskog života, čovekove zebnje i patnje u prostorima istorije i tehnološke civilizacije u tome da posluži racionalnom izgrađivanju jedne paralelne stvarnosti, oličene u konstrukciji umetničke priče koja liči na postojeću stvarnost, ali nije s njom istovetna. Onaj jurodivi Gabijel oseća da je smisao života i vrednost ličnosti sadržana u tome što čovek svojom prvorodnom duhovnom prirodom 'intuitivno' (samo)spasava moralnu i duhovnu suštinu ljudskog života (1985 a: 933).

Luk Komarovski, glavni ljekar Hitroa, okarakterisan je kao junak slabe volje, „out of place“. Bježi od nauke, od porodice, od nove žene s kojom provodi vrijeme

nakon razvoda, a želi i da pobjegne s mjesta na kojem radi, dok ga virus ne spriječi u tome.

Pomislio je da je to ono što stvarno želi otkako je shvatio da je pred besnilom kao lekar nemoćan. Da pobjegne. Kao što je pobjegao iz Poljske, nauke, braka s Cathrine, od Jana. Kao što se spremao da pobjegne od Engleske, Moane Tahman i ko zna još od čega. Ceo mu je život bio neprekidno paranoidno bekstvo. Ovo će biti poslednje. (Besnilo, 324)

Luk je simbol čovjeka izgubljenog i rastrzanog u novom vremenu, na sebi svojstven način – neostvarenog, čovjeka nemoćnog da se suoči sa svakodnevicom, a posebno tuđinom, jer: *Svako ko je duže vremena živio u geografskoj tuđini zna šta to znači. I koliko, čak i ako je dobar, život gubi kada se ne živi na pravom mestu, kada se živi izvan njega, kao što Englezi vele – ‘out of place’ (Pekić 2010: 106).*

Stiže se utisak da ga Hitrou guši, i on želi da se vrati u rodni Krakov – *Ponovo će naći sebe, godinama izgubljenog u bolnim kompromisima između svetova koji se nisu razumeli. (Besnilo, 80)* Luk od svega bježi, ali biva spriječen završnog bijega, i to upravo virusom koji stiže na aerodrom, i za koji postaje odgovoran. Od čega sve vrijeme bježi, najednom ga stiže. Nakon lažnih bolesti i bolesnika, konačno ima pravu bolest, s kojom ne zna šta da radi.

Dobro. Dobio je šta je hteo. Ima nešto što nije tek trn u guzici malog Turčina, ni univerzalna hipohondrija debele Grkinje s pohabanim koferom umesto muža.

Konačno ima pravu bolest.

I neka ga đavo odnese ako zna šta s njom da radi. (Besnilo, 134)

Opozitno Luku modeluje se lik Džona Hamiltona. On je sve ono što nije Luk, hladni, uzdržani naučnik koji nema osjećaja za žrtve na aerodromu, ali ni za one u WH od kojih Luk bježi. Hamilton je pravi učenik Libermanov, kojeg samo nauka interesuje. Kao takav, ostaje jedan od posljenjih ljudi na aerodromu, nemoćan da spase ljudsku vrstu, izgubivši bitku na krovu zgrade. Razliku u karakteru ova dva junaka, naglašava i sami autor:

Pogledajte, sukob je između Hamiltona, koji u medicini vidi samo nauku, kome nije važno hoće li nekog pojedinca izlečiti, već hoće li bolest na vreme shvatiti, i eliminisati, i Komarovskog, lekara kome je čovek važniji od bolesti. Hamiltona interesuje bolest, Komarovskog bolesnik. Prvi je učenjak, drugi vidar. Hamiltonu je nauka cilj, čovek zamorče; Komarovskom nauka sredstvo, cilj čovek. A Liberman je samo do kraja realizovani Hamilton (Pekić 1993 a: 147).

Da ljubav na aerodromu nije moguća, dokazuje se i na primjeru dvoje mladih Reubner Abnera i Miriam. Ona, kao nešto novo, zdravo, ugušena je bolešću, jer – u svijetu zahvaćenom bolešću, ništa zdravo ne može opstati. Autor naglašava tragičnost time što spaja dvoje ljudi iz suprotnih vjerskih tabora, gdje su u prošlom vremenu njegovi ubili i uništili njenu porodicu. Tako na aerodromu dolazi i do sukoba suprotstavljenih porodica, čime se ljubav dvoje mladih do kraja uništava.

Novi život, koji treba da bude rođen na Hitrou, u prostoru pakla, ne može proći bez deformacija. Suarezova rađa bebu-psa, zahvaćenu virusom bjesnila. Kao i ljubav, i život se gasi, nije mu dozvoljeno da se razvija svojim prirodnim tokom.

Elias Elmer se modeluje kao profesionalno neostvaren junak, koji nikada nije tu u pravo vrijeme i na pravom mjestu kada treba da bude. *Kao i uvek kad se na aerodromu nešto ozbiljno događalo, morao je on biti na drugom mestu. Bilo kome, samo ne tamo gde se nešto događalo. Između 'toga tamo', gde se u njegovom odsustvu svašta zbivalo i 'ovoga ovde', gde se u njegovom prisustvu ništa zbivalo nije, vukla se močvarna priča njegovog provincijskog života.* (Besnilo, 448-449)

Uvijek ga zaobilazi „pravi slučaj“, sve do pojave bolesti, ali Pekić ironizira, jer mu ispunjenost profesionalnog zadatka, tj. otkrivanja ubice, neće biti ni od kakvog značaja u novonastalim okolnostima. Tragičnost ovog junaka ogleda se upravo u tome što on ne shvata važnost trenutka, bolesti, umiranja na hiljade ljudi, već je zanesen otkrivanjem jednog slučaja, koji je za njega od krucijalne važnosti. Postaje tragikomičan junak.

Na zaraženom Hitrou nema mjesta ni za savršene zločine (Hans Magnus Landau), ali ni za prijateljstva (Donovan i Rasimov), kao ni za dizanje revolucija (Marangos). Sve se guši, uništava, razara – prijateljstvo, ljubav, revolucija, posao, život, priroda do kraja nadvladava civilizaciju.

IV

Atlantida

*Nema ništa čovečnije od leta žive ptice praznim nebom iznad
plime mora u zlatne zore, i ništa čarobnije od Tajne.*

- ❖ *Onda sam imao san koji se ovog predgovora ne tiče, i iz njega shvatio da 'moram' napisati roman. I tako već ulazimo u tajnu. A tajne se ne ispovedaju.*

4.1. Žanrovska (ne)određenost

Pitanje žanra u tumačenju *Atlantide* pokreće brojne polemike i sagledavanja ovog teksta iz različitih, višeznačnih uglova. U samom tekstu prepoznamo i diferenciramo aspekte sa kojih je moguće tražiti ključ za (iš)čita(va)nje ovako kompleksne književne građevine. U skladu s navedenim, *Atlantidu* posmatramo kao:

- epos (antropološki)
- kriminalistički (detektivski) roman
- SF
- roman prostora
- roman-esej
- retrogradnu utopiju
- roman o apokalipsi
- roman o mitu
- retrospekcijski/reverzibilni/dokumentaristički/eruditivni roman (Ivanović 1997: 128-129).

Autor markira ovaj tekst kao antropološki epos, *spoj negativne utopije, klasičnog epa i savremene istrebljivačke drame* (Pekić 1993 d: 103), ističući u svojim zapazanjima da ne priča *priču o jednom naročito izdvojenom, izabranom čoveku, već o čoveku uopšte, pričam mračnu povest antropoloških korena materijalističke civilizacije i njene beznadežne budućnosti* (1993 b: 214-215). Pekić, nadalje, naglašava da:

Atlantis treba shvatiti kao globalnu metaforu o istoriji vrste. To je filozofski roman izgrađen kao hibrid između naučne fantastike i triler, pri čemu triler služi samo da uvuče čitaoca u jednu misaonu igru i da ga pripremi na zaključke koje on, ako bi bili saopšteni u drugom obliku, verovatno ne bi bio kadar da primi, odnosno da shvati. Izvesne žrtve, stoga, moraju biti podnete. Izvesne stranice moraju biti posvećene radnjama koje bi se, inače, u jednom drugom, drugačije oblikovanom romanu, možda mogle izbeći (1996 a: 201-202).

Elemente detektivskog krimi romana, kako ga vide Ahmetagić (2001: 36), Stojanović (2004: 92), Pijanović (1989: 368), pratimo u sklopu narativnog nivoa koji osvjetljava lik Džona Aldena i istraživanje kulta Terafima. Riječ je o istrazi koja sa kolek-

ativnog prelazi na pojedinačni, individualni plan, poprimajući subjektivan ton. Ova priča dobija i fantastičan karakter, što nam daje za pravo da *Atlantidu* tumačimo u okvirima SF-a (Ahmetagić 2002: 36; Stojanović 2004: 92; Vuković 2001: 256), *podvrste fantastike, u kojoj se međusobno preplicu izmišljeno, nadstvarno i čudno, sa naučnim pronalascima i njihovim racionalnim obrazloženjem* (Popović 2007: 211).

Atlantida je i vid „retrogradne utopije“, povijesti o „Zlatnom dobu“ koje je, navodno, postojalo u dubokoj davnini čovječanstva. Pekić je mitsku Atlantidu *shvatio kao Prvo, i jedino autentično, čovječanstvo, izgubljeno i samo u maglovitom sjećanju sačuvano 'Zlatno doba'* (Vuković 2001: 257).

U trilogijskom kontekstu, pored romana vremena, kako smo odredili 1999, romana zbivanja – *Besnila*, odrednica roman prostora pripada upravo *Atlantidi*, koja se nameće kao mitski prostor, prostor Raja i potrage za njim. Atlantida postaje metafora za cio svijet, želja za boljim životom. Flaker navodi da nas je Kajzer *već upoznao s romanom prostora u kojemu lik koji se kreće kroz određeni prostor omogućuje autoru da predoči društvo ili različite njegove slojeve u sinkronom presjeku* (1979: 159). Atlantida kao mitski prostor, koji sanja Džon Karver, prikazana je kao savršeno uređeni svijet, utopija, koja prožima cijelu romanesknu stvarnost, a čijoj se obnovi teži.

Stojanović primat daje esejističkim momentima u tekstu, koji ovaj roman kvalifikuju kao roman-esej. Brojni su eseji u vidu digresija, a *te su digresije uspešno uklopljene u tekst, razjašnjavaju određene probleme i, dok osnovna priča romana zavodi čitaoca svojim stalnim udvajanjem i usložnjavanjem, one ga usmeravaju na pravi put* (2004: 158).

Ahmetagić bar u jednom sloju, *Atlantidu* vidi kao roman o mitu, budući da *kao naučnik, antropolog, Karver ozbiljno promišlja i zaključuje o značenju, nastanku i smislu mitova u ljudskoj civilizaciji* (2002: 38).

Atlantida je i roman o apokalipsi, jer se u njoj tretira „posljednje vrijeme“, uništenje jedne i stvaranje nove civilizacije. Tako će na samom epilogu, bivši robot (sadašnji čovjek) i čovjek, dva Džona, biti vjesnici i prvi ljudi novostvorenog svijeta.

Iz perspektive eposa, *Atlantidu* tumači Lazić (2013: 131), kao Pekićev povratak antici, dok Stojanović primarno ističe parodiranje epa kao klasičnog književnog žanra (2004: 92).

- ❖ *Sklonost jednog mladog čoveka zlatnih očiju, usamljenost i savest drugog, čije su oči posute gvozdenom rđom, učinile su da ova priča počne 16. juna 1988, na žalovima Pleasant Baya, između Chathama i Orleansa, tamo gde se Priroda i Civilizacija, spremne na presudan obračun, dodiruju ali ne razumeju, podnose ali ne mare.*

4.2. Pripovjedačka instanca

U tumačenju kompleksne pripovjedačke strukture ovog romana razdvajamo nekoliko narativnih nivoa sa kojih pratimo različite pripovjedačke instance, i to:

- I nivo: sveznajućeg, svevidećeg nadređenog pripovjedača,
- II nivo: personalnih medija – Aldena i Karvera,
- III nivo: tzv. *paralelih* pripovjedača.

Klasifikovanjem pripovijedanja u *Atlantidi* prema tipologiji F. Štancla, pravi se podjela na auktorijalnog pripovjedača i personalne medije. Ukoliko pak tekstu pristupimo iz perspektive tradicionalne podjele, govorimo o prisustvu sveznajućeg ili „omniscientnog“ pripovjedača koji sve vidi i sve zna, ima privilegiju da uđe u perspektive junaka, i pruži nam pogled iznutra.

To je ona narativna pozicija koja odlikuje Homerovu 'Ilijadu': njen pripovjedač 'zna' sve što se događalo ne samo među ljudima u Troji i pred Trojom, već i među bogovima na Olimpu. Takav pripovjedač lako prelazi s jednog mjesta na drugo i iz jednog vremena u drugo i s podjednakim pouzdanjem može govoriti i o spoljašnjem ponašanju i o unutrašnjem preživljavanju svojih ličnosti (Lešić 2008: 256).

Dominantnom instancom u pripovijedanju, nameće se nadređeni pripovjedač, koji:

- Posjeduje širinu u znanju i pripovijedanju. Upoznaje nas sa istorijskim činjenicama (pripovijeda o izgnanicima Crkve hodočasnika), baca pogled unazad na 1620. godinu, informišući nas o bitnim pojedinostima koje su presudne za rekonstrukciju fabularne niti;
- Pokušava se približiti čitaocu, prelazeći iz „on“ u „mi“ formu. Ako su se zajedno upustili u pustolovinu pripovijedanja, moraju zajedno i pratiti njen tok. *Da bismo saznali zašto se tako desilo, moramo se vratiti, paradoksalno, ne u prošlost, ne unatrag, nego ponovo uhvatiti korak sa sadašnjošću i naći se u Bostonu, juna meseca 1988. (Atlantida I, 114);*

- Aktivno komentariše zbivanja, pa govori, s određene prostorne i vremenske distance o ratu između ljudi i robota: *Samrtnika koji umire, praveći planove za sutra, žalimo. Ljude i robote ove knjige nećemo. Na saučešće se nismo obavezali. Dokrajčićemo setnu priču o njima bez strasti. (Atlantida I, 280);*
- Anticipira buduća zbivanja, nagovještavajući čitaocu u kom smjeru se razvija narativni tok:
Na ovoj stranputici priče o Atlantidi nema potrebe dublje ulaziti u ranu povest prve engleske kolonije na tlu Amerike. Dovoljno je skrenuti pažnju na nekoliko presudnih događaja, koji će kasnije, kad tome vreme dođe, biti objašnjeni iz ugla one 'prave' istorije sveta koja se još uvek nevidljivo odvija ispod prividne i tuđe njegove biografije. (Atlantida I, 113);
- Ulazi u perspektive junaka, dva personalna medija – Džona Aldena i Džona Karvera/Haulenda, čije se bitisanje u romanesknoj priči naporedo prati.

Narativni planovi u kojima se prati njihova priča teku sinhrono, isprepleteni su i teško razdvojivi. Karver je građen na principu drugosti, kao drugačiji, „čovjek“, dok je Alden – robot. Njihovi se putevi ukrštaju kao nekada putevi njihovih predaka, ostvarujući se kao arhetipovi. Princip udvajanja posebno se naglašava kod Karvera, jer je on inkarnacija svog pretka Džona Haulenda, ali je dvojstvo prisutno u njegovoj ličnosti, naglašeno kroz nepripadanje svijetu i ljudima među kojima se kreće.

Pogled iznutra koji nam nudi sveznajući pripovjedač u odnosu na Karvera izgleda ovako:

Osećao je, povrh svega, prema ljubitelju prirode nagonu odbojnost. (...) Pa i prema Majorie od koje za nekoliko nedjelja očekuje dete, premda se ne seća kako ga je začeo kad je na njega delovala kao mrtvac na mrtvaca. Dete već unapred trpi. U redu, možda za njega sada samo ne mari. Podnositi ga neće tek kada se rodi, kad ga vidi, dodirne, kad oseti nenasnosnu obavezu da ga očinski voli i nesposobnost da se toj prirodnoj obavezi odazove. U tome se, mislio je, ponajviše i sastoji ta njegova čuvena 'izuzetnost'. Svako se može osećati neprijatno u društvu izvesnih ljudi, udobno s drugim, s istom osobom jednom lepo, drugi put rđavo, a on se tuđinski osećao u 'svim' prilikama sa 'svim' ljudima. Možda i ne sa svim. S većinom svakako. Ljubitelj ptica nije izuzetak. Pre je – pravilo. (Atlantida I, 49)

Kao što je Karverov lik inkarnacija njegovog pretka Haulenda, tako se i Alden javlja kao „već viđeni“ junak, koji pokušava da rasvijetli ubistvo svog pretka. *Ugašenim očima 'onog' Aldena 'ovaj' je video kako se svetlija Howlandova senka na tamnoj senci pozadine pomerila. Korake nije čuo. (Atlantida I, 57)*

Pored dvije dominantne perspektive u koje ulazi, sveznajući pripovjedač ulazi i u perspektive junaka, kao što su npr. Karverovi roditelji, njegova supruga, Pov-Hna-Tan... Karverov lik modeluje se na presjeku različitih tačaka gledišta, pa ga roditelji, ali i supruga, doživljavaju i opisuju kao drugačijeg, po nečemu izuzetnog. Pov-Hna-Tan se ostvaruje kao pripovjedač, donoseći veliku istinu o Atlantidi. Primjetno je da to poglavlje nije obojeno Aldenovim prisustvom, što je i simbolično ukoliko se u obzir uzme da je ta istina rezervisana samo za ljude, kojima Alden u tom trenutku ne pripada.

Kao tzv. *paralelne*, markirali smo pripovjedače koji se ostvaruju u ulogama Skitnice, Sobara, Gospođe Rozenberg, Barmena, i ostalih. Oni se grade kao treći pripovjedni nivo, koji čitaoci znatiželjno prate. Primjetna je njihova naklonost prema Karveru, i netrpeljivost prema Aldenu. U nekoliko navrata duž teksta odvlače Aldena s pravog puta istrage, štiteći Karvera. Tako ga vodič, u jednom dijelu priče, vodi na pogrešno mjesto.

U čamcu, na putu za jezero Okeechobee, posle jednog sata, koliko je ljubaznom dru Jamesu Tennantu trebalo da mu pronađe vodiča, sa svežom maramom na ustima i s nekoliko u džepu, John Alden je prvi put tokom službene posete Floridi osetio da nešto nije u redu.

Vodič se, očevidno, s njim nije slagao (...)

'Sve je u redu. Ljubitelja vozim na jezero Okeechobee. Ne izgleda dobro. Šta da radim ako mu pozli?' (Atlantida I, 180)

Više njih se ostvaruju kao saučesnici, kao nešto misteriozno, uvezano, veliko.

Ovog trenutka je na Elms Hillu bio John Alden. Mislio je. Iz Bostona javljaju da radi za AHD. Alden se raspitivao za vreme koje je Carver proveo van kuće. Rekao sam mu istinu. Iz Hyannisa barmen poručuje da je noćas ubijena Nuncy Gardiner. Vreme se poklapa. Alden se odvezao putem prema Hyannisu. Verovatno će pokušati da stigne Carvera. Treba obavestiti Skitnicu. (Atlantida I, 99)

Čitaoci kasnije otkrivaju suštinu, tj. da je riječ o Atlantidanima, koji imaju posebne moći, od kojih je jedna i sporazumijevanje unutrašnjim glasovima. Svi oni su zaštita Karveru, a regresivnim putem čitalac doznaje i zbog čega, od kolikog je Karver značaja za Atlantidu, i pokušaj njene obnove. Ovi pripovjedači su i „nad-pripovjedači“, njihova priča „nad-priča“. *Sve vreme 'nešto' posmatra događaje, rezimira ih i rezonuje, upravlja pričom. To nije klasična priča sveznajućeg pripovjedača. Priča se seli iz jedne u drugu osobu. Ovi 'pripovedači' nisu aktivni učesnici romaneskne radnje* (Stojanović 2004: 154).

Svi *paralelni* pripovjedači uvertira su za uvođenje Luaninog lika (unutrašnjeg glasa koji vodi Karvera), koji ima važnu funkciju u strukturi pripovijedanja, jer donosi mnoga razrješenja, usmjeravajući Karvera, ali i otkrivajući tajnu – gdje stanuje Kiber-Pov-Net.

- *Ko si ti?*
- *Opusti se. Ne rasipaj misao. Ne razumem te dobro.*
- *Ko si ti?*
- *Luana. Tvoj brat James ti je o meni govorio.*
- *James je bio lud.*
- *Nije. I on je bio samo – drugačiji.*
- *Kako – drugačiji?*
- *Kao ti. Kao ja.*
- *Ti si ja! (Atlantida I, 261)*

Pored istaknutih pripovjedača, posebno izdvajamo pripovjedača u prvom licu iz *Predgovora*, sličnog instanci priređivača rukopisa, koji iznosi poetičke bilješke u vezi sa samim romanom, vrlo korisne čitaocu, budući da dopunjavaju njegovo sagledavanje samog teksta. Čitajući tekst, čitaocu se u svijesti vraćaju bilješke iz *Predgovora*, pomoću kojih kompletira zavšni utisak. Pripovjedač naglašava da je ideja Atlantide potekla iz potrebe za rajem, i da je sve ostalo u tekstu fikcija – *Ali fikcija koja se, gde god može, oslanja na realnost dokumenta. (Atlantida I, 8)* Ovakav, umnogome netipičan predgovor utiče na stvaranje utiska istinitosti i uvjerljivosti samog pripovijedanja.

❖ *Vreme je iluzija. Prostor je iluzija.*

4.3. Vremenske strukture

U *Atlantidi* vrijeme je višestruko kodirano i funkcionalno, zgusnuto, semantički opterećeno. Diferencira se nekoliko simboličkih značajki, i to:

- subjektivno vrijeme
- objektivno vrijeme
- mitsko / arhetipsko / ciklično vrijeme.

Sama naracija organizovana je na principu udvajanja vremena, odnosno praćenju dvostrukih vremenskih planova. Pratimo, sinhrono, plan u kojem je Džon Karver i plan Džona Aldena. Ova dva plana montirana su u strukturi tako da često dolazi do njihovih preplitanja, pretapanja, presijecanja. Jasno je razgraničen život Karvera na jednoj, i istraga koju sprovodi Alden na drugoj strani.

Osnovni narativni tok je u narativnoj sadašnjosti, dok su česte retrospekcije i anticipacije. Retrospekcije, ili vraćanja u prošlost, veoma su funkcionalne, iz njih se doznaju informacije neophodne za rekonstruisanje (i praćenje) cijele priče. Tako se često vraćamo u 1620. godinu, koja na simboličkom planu označava početak, odnosno, iz zbivanja koja se dešavaju u toj godini, iščitavamo sva kasnija događanja u tekstu. Godina-simbol (1620) pokreće pitanje Crkve hodočasnika, kao i iskrčavanje puritanaca iz Starog u Novi svijet; upoznavanje sa precima Džona Aldena i Karvera. Zbivanja iz ove godine početni su impuls za sva koja predstoje. Veliki vremenski skok pravi privilegovani pripovjedač, i okončava ga u 1999. Retrospekcije su često motivisane halucinacijama i vizijama, koje se ostvaruju kod glavnih junaka, naročito kod Karvera.

I, naravno, nije više bilo Elizabethe koja se do danas zvala Tilley, a od danas – Howland. Jer, ako je on bio John Howland, zlatooki utopljenik iz Pleasant Baya, žena je morala biti njegova. Elizabeth Tilley, ćerka Johna Tilleyja, potpisnika 'Povelje o savezu i ugovoru' i jednog od praotaca nacije. Ovo što je doživeo bila je njihova prva bračna noć. Prva bračna noć Johna Howlanda i Elizabethe Tilley.

A on nije John Howland. On je John Carver. (Atlantida I, 138)

Prošlost je semantički markirana u priči, a iščitava se i iz odsječenih glava. Pripadnici Terafima ne mogu iščitavati budućnost iz odrubljenih glava već samo prošlost. Prošlost, na taj način, čita i Alden u ponovljenoj istrazi.

John Howland, starac sa zlatnim očima, izlazio je iz spavaće sobe Priscille Alden sa ženinom krvavom glavom u ruci. U drugoj je držao tomahavk. Stari John Alden, čije su oči bile gvozdene, ležao je preko kuhinjskog stola s licem u tanjiru. Bila je godina 1687. Grad se zvao Duxbury i nalazio se u Massachusettsu, Nova Engleska.

Pre toga je šef obezbeđenja Bele kuće, Alden iz 1999. godine, video kako je taj Howland, tada sluga Mastera Carvera, devet dana pre iskrcavanja na Cape Codu izašao iz okeana da se usigne na palubu 'Mayflowera';

Video je potpisivanje Povelje o savezu i ugovoru na žalu poluostrva Prsta koji zove;

Video je kolo Vodolije u šumi i svoga pretka kako je njima užasnut... (Atlantida I, 233)

Zanimljivu (auto)poetičku crticu u vezi s vremenom bilježi i sami autor: *Budućnost je skrivena u prošlosti, samo nas zablude o linearnosti vremena, antropocentrizam našeg umstvovanja u takozvanim dimenzijama sprečava da prošlost vidimo ispred sebe, a budućnost kao nešto što smo već prošli* (Pekić 2009 a: 309).

Ritualna ubistva (odsijecanje glava) ponavljaju se u vremenu, pa ono što je bilo na snazi 1620. i neke, biće i trista godina kasnije. *Ritual teži ka čistoj cikličnoj priči, koja bi, kada bi tako nešto postojalo, bila automatsko i nesvesno ponavljanje* (Fraj 2007: 127).

Aldenovo ostvarivanje u naraciji prati udvajanje vremenskih tokova, tj. dvostruka istraga koju sprovodi. Prvi tok obuhvata istragu do saznanja pripadnika Terafima da on zna istinu, dok je drugi tok ponovljena istraga nakon 10 godina. Kreće sve iz početka, novi ciklus, a važan faktor za doznavanje prošlosti jesu glave njegovih predaka koje se nalaze u crnom koferu.

Duž teksta se često pretapaju narativna sadašnjost i prošlost, a posebno je zanimljivo što glavni junaci ponavljaju sudbine svojih predaka, te ono što je bilo nekad ponavlja se „sada“.

Vrijeme se gradi kao veoma dinamično, prelaskom s jednog plana na drugi, postiže se napetost, čitalac je u stalnom iščekivanju i rasplitanju priče. Radnja uglavnom teče hronološki (osim retrospekcija kojima se dopunjuje), a izdvaja se period *praznog vremena* od 10 godina. Nakon *preskočenih* godina, Karver se ostvaruje u ulozi predsjednika jedne od najvećih sila, a vrijeme koje nedostaje, čitalac nadograđuje u svijesti shodno svome senzibilitetu.

Godina-simbol, kao i u preostala dva romana trilogije, jeste 1999, godina Sudnjeg dana. Roboti ponavljaju ljudsku istoriju, pa će i greška biti preuzeta, odnosno propast čovječanstva. I ovoga puta, čovječanstvo pravi pogrešan izbor, te dolazi do smaka.

- *Zašto ne baš 1999, oče?*
- *Zato što je ovaj svet programiran da propadne 1999, 6. jula posle podne. Na dan 6. jula 1999. godine po atlantiđanskom računanju vremena propao je ljudski svet. Istog će dana propasti i robotski. (Atlantida II, 232-233)*

Ukoliko sagledamo godinu koja se nalazi izvan okvira – 1988, koju autor markira kao godinu u kojoj piše roman, jasno je da u pogledu `99. pravi skok u vremenu. *Završna godina našeg veka svesno je izabrana kao orijentir kojim se zasvođuje 'kraj veka', 'kraj milenijuma' i 'kraj civilizacije', a to je moglo biti ostvareno samo u futuristički koncipiranom romanu koji profetski potvrđuje piščevu ne samo životnu nego i stvaralačku viziju* (Ivanović 1997: 126).

Osnovni princip u uređenju kompozicione strukture – ponavljanje (kruženje) – reflektuje se i na vrijeme, koje se modeluje kao ciklično. Ponavljaju se junaci u vremenu (arhetipski), situacije, ali i propast jednog čovječanstva i rađanje novog, krug počinje iz početka.

Ivanović smatra da je Pekiću najviše stalo do sjevremenosti.

Na filozofskom planu pisac brani ideju o 'principu ponovljivosti' u svim do sada poznatim civilizacijama. Toj osnovnoj ideji podređena je elaboracija kako subjektivnog tako i kosmičkog vremena. Prvu kariku predstavlja period od 1620. do 1692. a drugu period od 1987. do 1999. godine. Stoga je piščev odnos prema vremenu zanimljiv koliko sa stanovišta filozofije i psihologije stvaranja, toliko i sa stanovišta poetike vremena, jer je piscu najviše stalo do mitskog vremena ili sjevremenosti (1997: 124-125).

Logiku magijskog kruženja i udvajanja vremena Pijanović vidi u tipu pripovijedanja. *Ta forma zatvaranja/spajanja vremena najavljena je već u prvoj glavi, u kojoj je unutar nji smisao prikazanih događaja ishodovan povezivanjem godine 1620, kada na tlo Amerike stupaju doseljenici iz Starog sveta, i leta 1988. u kojem događaj od pre trista šezdeset godina dobija svoj volšeban, ili bolje 'paralelni' nastavak* (1989: 270).

Autor, simbolično, bira isti datum za početak prvog, ali i drugog dijela (nakon deset godina. *Dan je 16. jun, a leto Gospodnje 1988. (Atlantida I, 31)*

Predsednički protokolarni i radni program 16. juna 1999. Bio je gust kao testo. (Atlantida II, 147)

Karver, kao Drugi, proživljava dvije stvarnosti, a na dvostruk način doživljava i vrijeme.

Osećao je da ono drugo vreme pokušava da se u njegovu sadašnjost probije, u nekoliko je navrata naslutio njegove lelujave prozračne obrise kroz tamnu masu zidova oko sebe, ali se ništa nije dogodilo, ili se on toga ujutru nije sećao. Pitao se nije li to vreme obavilo svoju ulogu, navelo ga da siđe kroz bunar prošlosti do svog pravog života, i time izgubilo snagu. Bilo je sad u njemu. Kao krv, kao loza, poreklo. Kao prezime Howland. (Atlantida I, 193)

U skladu sa subjektivnim vremenom, jeste i zadržavanje i zgušnjavanje trenutaka u svijesti junaka. Karver u jednom trenutku sanja da je u Atlantisu, da bismo ga neposredno poslije okončanja sna zatekli u zatvorskoj ćeliji (bolnici). Vrijeme se u njegovoj svijesti, naglašeno uticajem sna, dodatno rasteže, te junak iz jedne prostorne i vremenske dimenzije biva prebačen i vraćen u drugu, iz metafizičkog u realni hronotop.

Slika se ponovo izmenila. Opet je bio na trgu ispred Hrama prozirnih zidova. Grad je ostao isti. Samo je figura astrološkog Aquariusa porasla. Rasla je dok divovskom masom nije zakrila sunce. Tada je oživela. Moćni udovi napeli su mišiće i pokrenuli se. Grlić krčaga se nagnuo prema kristalnoj zemlji. Iz njega je na grad potekla voda. Bujica vode, slična potopu, srušila se na kristalne građevine, kristalne trgove, kristalne ljude.

I na njega. Osetio je vodu na licu. Otvorio je oči. Čovek u belom mantilu brisao mu je čelo. Odgurnuo mu je ruku. Hteo je da ustane sa ležaja. Senka mu je zamračila svest. Svalio se na ležaj. (Atlantida II, 36)

Kako bi razbio monotoniju u pripovijedanju, autor unosi dimaniku u slikanju vremena, pa je Alden uvijek oslikan kao neko ko kasni, kome vrijeme izmiče. Njega tzv. *paralelni* junaci (pripovjedači) odvlače s pravog puta istrage i potjere za Karverom, usporavajući ga na putu do cilja. S posebnom napetošću u pripovijedanju prikazan je Aldenov dolazak u Dom za nahočad. Tajanstveni vjetar, tajanstvena sila, isprječava mu se na putu, te ne uspijeva da izbjegne katastrofu, dok Karver izlazi spašen hapšenja. Hoće li uspjeti da nađe Kiber-Pov-Neta, postaje važno Karveru. I ovdje vrijeme igra odlučujuću ulogu. Dinamika se postiže njegovim traženjem i nenalaženjem, sve do samog kraja, i ponovnog susreta sa Džonom Aldenom, koji povlači polugu (Kibera), i postaje čovjek.

Na samom kraju, u vanromanesknom prostoru naznačen je hronotop – *London, 4. 2. 1988. U znaku Vodolije* – čime je eksplicitno naglašena godina u kojoj je napisan roman. Ukoliko zagrebemo malo po vantekstovnim činjenicama, dotaknemo se biografije

stvaralačke ličnosti, primijet ćemo da je upravo Pekić rođen 4. II, u znaku Vodolije, čime se, na svojevrsan način, implicira da je i autor teksta zapravo „čovjek“. Glavni junak – Džon Karver, kao i njegov brat Džejms, rođeni su, također, 4. februara, u znaku Vodolije.

❖ *Jedini grad u krugovima bio je Atlantis.*

4.4. Organizacija prostora

Tumačenje vremena neodvojivo je od prostora, pa se simbolika koju vezujemo za hronos reflektuje i na topos. U strukturi romana izdvajamo nekoliko prostornih težišta koja su semantički napregnuta, a kao posebno markirani, izdvajaju se:

- Prostor Atlantide (metafore za cio svijet)
- Atlantis (grad; samo Karveru dato da ga vidi)
- Pleasant Bay i Cape Cod (pješčane dune; mjesto stalnih susreta dva junaka)
- Dom za nahočad (Karverov susret s bratom; doznavanje istine)
- Egipat (susret sa Sfingom; pokušaj dosezanja Tajne)
- Mount Olympus (pećina, pronalazak Kiber-Pov-Neta).

Mit o Atlantidi poslužio je autoru kao polazišna osnova za građenje romaneskne priče, ali i kao centralna prostorna struktura. Na Atlantidu gleda kao na cio svijet, kao potragu za Rajem, „prostorom sreće“.

Atlantida, dakle, beše – ceo svet, a samo je njena prestolnica Atlantis bila ostrvo u Atlantiku. (105) [...] Originalno ime poticaoše od reči ‘At’ – otac, ‘Lan’ – voda i ‘Tida’ – zemlja, što zajedno označavaše ‘Zemlju oca voda’, dok je, jer reč je ‘Tis’ bila za grad, Atlantis bio ‘Grad oca voda’.

A on je, taj grad, bio sav u koncentričnim krugovima zmija koje sebe za repove grizu, krug vode oko kruga zemlje, pa opet vode oko zemljanog kruga, jer krug je znak savršenstva, dovršenosti i boga. (Atlantida I, 106)

Krug i voda dominantni su simboli Atlantisa i Atlantide. Razmišljajući o simbolici kruga, u *Rađanju Atlantide*, Pekić bilježi: *Krug je simbol mira, ništavila, savršenstva, Boga, ponavljanja, a iznad svega – uzaludnosti. Ali uzaludnost nije i besmislenost. Srce Atlantisa je kružno, tri koncentrična kruga zemlje i tri koncentrična kruga vode. Jer smisao je u krugu (1996: 11).*

Grad je bio sazdan od sferičnih pojasa kristalnih građevina koje su menjale boju. Boje su, dok su trajale, pripadale astrološkom spektru. (...) Ali najviše je bilo Vodolijinog kamena – safira. (...) Po njemu su se kretali ljudi nepoznate rase. Tanani, vrlo visoki, nalik na zlaćane senke nevidljive zore. Imadahu zlatne oči, zlatnu kosu. Odeveni behu u duge

tunike ili kratke hitone, bele, lelujave, kao da su od vetra satkani. Greli su ne dotičući tle ispod sebe. Strujali su po njemu. (Atlantida II, 35)

Bio je to drevni san o Atlantidi, koji je samo Karveru dat, i samo ga on proživljava.

Cape Cod i Pleasant Bay modeluju se kao mitski prostor (pješčane dune) – mjesto odakle sve počinje, i gdje se sve završava. Autor mu dodjeljuje istaknute pozicije u tekstu – okvire – početak i kraj, ulazak i izlazak iz priče. Preci dva Džona sreću se na tom mjestu, ali se i putevi njihovih nasljednika (arhetipsko ponavljanje) baš tu ukrštaju. Početak protiče u upoznavanju, dok se na kraju opet sreću, ali u izmijenjenoj formi – Karver kao „rođeni čovjek“, a Alden kao „napravljeni“.

Posebno je naglašena Karverova vezanost za ovaj prostor, za prirodu, jedino tu osjeća smirenost, pripadanje.

Odlazio je na dune Cape Coda, nataložene, činilo se juče, a starije od istorije, drevne koliko i Zemlja; zavlačio se u divljinu kao u majčinu utrobu da se očisti, iscedi iz sebe otrovne sokove tuđeg sveta u kome je sa gađanjem apartida živeo; bio je ovde u nepomućenoj prošlosti prirode, među svojim, spokojan, ako već srećan nije hteo da bude, jer uvek se vraćao, uvek morao da se vrati veštačkom životu u kome je rođen, na koji je osuđen. Ante, mitski div, obnavljao je snagu u dodiru sa Zemljom, majkom svih realnosti. On se regenerisao u harskim ritovima, na pesku rezervata Pleasant Baya, kraj vode, majke svih privida. (Atlantida I, 37)

Simbolika Pleasant Baya višestruka je. Tu se događa prvi susret dva Džona (prec), ponovljeni susret (prvi) njihovih potomaka, (ponovljeni) susret nakon 10 godina, i završni susret na kraju romana. Prvi susret potomaka poseban je zbog njihovog upoznavanja, ali i dijaloga koji vode. Nakon 10 godina, prošetace opet istim predjelom, nakon što je nad Aldenom primijenjena tzv. „selektivna blokada memorije“, odakle počinje nova istraga (ponovljena), za koju impuls daje upravo Karver, budući da ponavlja dio dijaloga koji su nekada vodili, ali u izmijenjenoj poziciji – onoga koji ispituje i onoga koji se ispituje.

- *Godine 1987. su, negde ovde, našli leš jedne devojke. Jeste li to znali?*
- *Nisam.*
- *Zvala se Louise Barlow. Bila je iz Hyannis. Ubica nikad nije uhvaćen.*
- *Takve se stvari dešavaju – rekao je Alden.*
- *Ne baš takve – odgovorio je rečima koje mu je pre deset godina Alden uputio. – Devojka je nađena ali ne i njena glava. (Atlantida II, 171)*

Pleasant Bay dobija svoje mjesto u završnom dijelu priče, u zaključnom okviru, gdje se dešava ponovni susret, ali novih/prvih ljudi novog svijeta.

Nasuprot Pleasant Bayu – prostoru koji donosi smirenost, utočište, gradi se prostor doma, koji postaje antidom (Elms Hill postaje hell – pakao). Stiče se utisak da se Karver u domu ne osjeća prijatno, naročito ne okružen „ljudima“ koji u njemu žive. U strukturi doma i antidoma dolazi do izvjesnih rotacija – ono što bi stvarno trebalo da predstavlja dom, predstavlja antidom i obrnuto. Karver je u stalnom bijegu od kuće, a jedina prostorna struktura u njoj s kojom osjeća povezanost jeste kupatilo. Ono simboliše zatvorenost (u njemu može biti sam i zatvoren), ali i dodir s vodom, njenim šumom koji mu omogućava izmještanje u prostoru, ali i transmutaciju (preobražavanje).

Transmutacija je uvek tako počinjala. Potmulim šumom tekuće vode, zmijskim šuštanjem oseke ili plime, sve dubljim ehom doticanja ili oticanja, a potom bolesnim osećajem lakoće, sopstvenog oticanja, odlivanja, otapanja, pražnjenja. (Atlantida I, 87)

Iako su sve lampe gorele, a ogledala bleštala u refleksima, kupatilo se mračilo. Noć, drukčija, stvarnija od one napolju, preobražavala je pozlaćene okove kade, lavaboa i tuševa u krstaste siluete drveća, obasjane vatrom iz peska. Iznad ognja stajao je nag čovek bakarne kože i duge sede kose, stegnute kožnom vrpcom. Iz zemljanog čupa, stisnutog pod pazuhom i išaranog zodijačkim simbolima, izlivao je niz plamen mlazeve vode. Oko vatre, držeći se za ruke, obrazujući neprekidni živi prsten, stajalo je šestoro ljudi u crnim pelerinama, pod crnim šeširima s visokim tuljcem. Dvojicu je dobro poznavao. Johna Carvera u licu što ga je nazirao iza lažnog na portretu u biblioteci Elms Hilla i njegovog slugu Johna Howlanda, utopljenika zlatnih očiju koga je sreo u ritovima Pleasant Baya. (Atlantida I, 88)

U *Radanju Atlantide*, Pekić zapisuje sve osobine koje dodjeljuje svojim junacima, među kojima se nalazi i mogućnost izmještanja junaka kroz prostor. *Dalja paranormalna osobina, opet gradirana prema stepenima, jeste sposobnost prenošenja sa mesta na mesto, odnosno iz prostora u prostor. [...] To je sposobnost jednoga bića da se snagom koncentracije i duha fizički premesti na bilo koju daljinu...* (1996 a: 52)

Tako se pored već navedenog primjera Karver često izmješta u prostoru, pa će u VI poglavlju biti Džon Haulend, koji umjesto s Nadinom, vodi ljubav s Elizabet, gdje dolazi do potpune transformacije pomenute scene. Česta su izmještanja u prostoru kada je riječ o scenama i dijalozima s Luanom. Jedno od njih izgleda ovako:

Svetli, keramički, aseptični zidovi su tamneli. Bolnička prostorija se gubila u nadirućim oblicima udaljene realnosti. Kroz zidove se probijalo svetlucanje vode na

suncu. Ukazala se siuleta rimske tvrđave, četiri bele kule, sa podnožjem sakrivenim bedemima od teških kamenih kocki... (Atlantida II, 72)

Dom za nahočad u Stansfieldu struktura je koja nosi simboliku i od velikog je značaja za Karvera. Na ovom mjestu osjeća povezanost s ljudima koji ga okružuju, osjeća da je to „pravo mjesto“. *Iskusio je osećanje 'istovetnosti' kojeg je bio lišen u dodiru s većinom ljudi. Šta je to moglo da znači? Da i on u sebi ima indijanske krvi? Objašnjenje bi možda vredelo da takvo osećanje nije imao i prema odraslim osobama Doma, osoblju u većini belom. (Atlantida I, 173)*

Na ovom mjestu i u vezi s njim doznaje istinu o svom pravom porijeklu, dolazi u kontakt sa svojim bratom, pri načinjanju i naziranju Tajne je. Dom se modeluje kao drugi svijet, poseban, zatvoren prostor u kojem vladaju drugačija pravila od onih koja su vani, na otvorenom. *Ali, ako je Jamesovo ludilo stvarno, a on je, John, zdrav, zašto i on sve kao tuđ oseća? Kao neku vrstu nesveta, pa i protivsveta? (Atlantida I, 233)*

Dolazi do rata svjetova na mikroplanu, tj. ljudi i robota. Dom gori, a sa njim i većina ljudi, Karver uspijeva da se spasi. *Goreo je svet u kome se osećao dobro, u kome nije bio tuđin. Iza njega, iza floridskih močvara, bio je svet u kome se osećao rđavo, koji nije bio njegov, u kome je bio tuđin. Do sada tuđin, a sada i begunac. (Atlantida I, 246-247)*

Egipat je mjesto koje Karver posjećuje u želji da dosegne tajnu, ne bi li saznao gdje se nalazi Kiber-Pov-Net. U dijalogu sa Sfingom pokušava da stigne do traženog odgovora, nakon kojeg ostaje poražen.

Evo šta je John Carver od Sfinge čuo:

Na pitanje kakva je istorija robota, Sfinga je odgovorila: 'Istorija robota je ponavljanje ljudske istorije.'

Na pitanje kako će se ona završiti, Sfinga je odgovorila: 'Kao i ljudska.'

Na pitanje gde je Kiber-Pow-Net, Sfinga je odgovorila: 'Tamo gde i svi bogovi.'

Nikada tri odgovora na tri ljudska pitanja ne behu tako tragični i toliko beznadežni, ali on nije imao vremena da ih doživi u svoj njihovoj strahoti. (Atlantida I, 209)

Na Mount Olympusu pronalazi Kibera. Ni ovoga puta nije sam, već se susreće (još jednom) sa Aldenom. Kibera u obliku poluge pronalaze u mitskom prostoru pećine, koja asocira na arhetipski obrazac silaska u donji svijet.

Stajao je pred najvećom pećinom. Ulaz je bio taman, kao što je za Grke morao biti ulaz u Had, tamniji i od njegove duše. U pukotini, sa strane, kao obešeni venac poljskog cveća na seljačkim vratima, rastao je bokor ljubičastog glacijalnog cveća. Čuo je udaljenu

grmljavinu. Negde, na nebu, počinjalo je nevreme. Indijanci Makah su verovali da je proizvodi čudotvorna Ptica gromova Thlewcloots koja se hranila, kitovima okeana i pod čijim je krilima živeo divovski morski konj, Hah-hake-to-ak.

Gromovi su mu kazali da je na pravom mestu. To je spilja Kiber-Pow-Neta. Pogledao je na sat i uporedio njegovo Zapadno pacifičko vreme sa vremenom po Greenwichu.

Bilo je 17.45.

- *Dobro došao, John Howlande!*

Pred njim, na ulazu pećine, stajao je John Alden, robot gvozdениh očiju. (Atlantida I, 285-286)

Pećina je značajna jer se u njoj događa simbolička radnja – Alden iz nje izlazi preobražen u čovjeka. *Taj oblik transformacije ostvaren je posredstvom neprogramiranog čina kojim dolazi do neizvjesnosti kao supstancije ljudskosti* (Vukićević-Janković 2011: 101).

❖ *Sve je krug, Johne, krug je odgovor.*

4.5. Kompoziciono uređenje

Kompoziciono ustrojstvo *Atlantide* čine *Predgovor* i 24 grafički odvojena, naslovom i posebnim motom markirana poglavlja. Simbolika ovog broja asocira nas na antičke epove *Ilijadu* i *Odiseju*. Budući da autor žanrovski određuje istaknuti roman kao epos, ne treba da čudi što mu daje ovakvu formu.

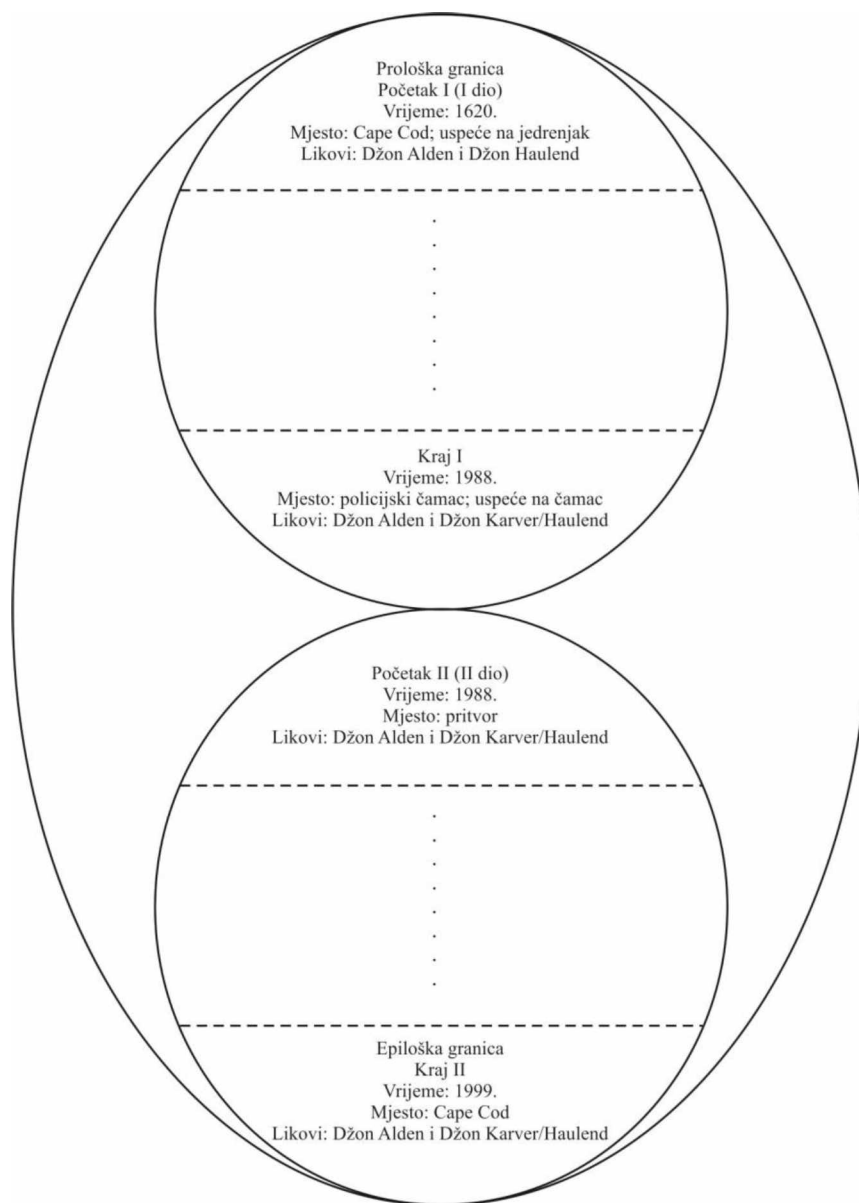
Tradicija Pekićevog „uokviravanja“ romaneskne priče, nastavlja se i *Atlantidom*. Na samom prologu, početnom okviru izdvajaju se dva mota (dvostruko naglašavanje; a sve je u ovom tekstu u znaku udvajanja) iz Platonovih *Timeja* i *Kritije*. Jednim motom govori se o uništenju čovječanstva i njegovom počinjanju iznova (započinjanje novog ciklusa) – *Bilo je i biće mnogih uništenja čovečanstva... i ono će kao dete morati da otpočinje iznova, ne znajući šta je bilo pre njega... (Timej)*; dok se drugim motom u vidno polje čitaoca uvlači priča o Atlantidi – *O Solone, ti znaš da je zemlju nekad nastavala najpravednija rasa ljudi koja je ikada živela... Golema beše snaga koju su bogovi dali izgubljenoj Atlantidi... (Kritija)* Već se posebnim isticanjem u tekstu naglašava suština onoga što slijedi, daje se signal vještom čitaocu, koji će u podsvijesti duž teksta i čitanja romana, uvijek nositi misao o ciklusu – počinjanju iznova i mitu o Atlantidi.

Nakon početnog impulsa koji se šalje recipijentu, nagovještaja tematskih planova, otvara se novi krug, sloj u vidu *Predgovora*, netipičnog za tradicionalne romane epske konstrukcije. Riječ je o autopoetički intoniranom predgovoru, gdje nam autor jasno predočava svoje stavove povodom teksta koji piše, govori o svojim inspiracijama, snovima koji ga tjeraju da o Atlantidi prvobitno napiše esej, potom i roman.

Iz *Predgovora* doznajemo da je ideja o Atlantidi potekla iz potrebe za Rajem, te da će čitalac naći većinu podataka koje dugujemo Platonu. Poseban se akcenat stavlja na san i tajnu. Lajtmotiv tajne i njenog otkrivanja prožima cio tekst. Motiv tajne uvodi se u *Predgovoru* od strane autora, da bi kasnije mnogo puta duž teksta bio variran. Već u drugoj glavi, koja u naslovu sadrži lajtmotiv tajne, kao spona u razgovoru postavlja se let laste i njeno sunovraćanje. Ista scena ponavlja se još nekoliko puta u tekstu, samo što, kasnije, kada do Tajne prodre, Karver drugačije posmatra lastin pad u okean. U međuvremenu, on postaje jedan od čuvara Tajne, tajne o Atlantidi.

Dvadeset i četiri poglavlja romana organizovana su u dva dijela, koji se ostvaruju kao dva nivoa priče, pa se *može reći da je 'Atlantida' građena upotrebom spiralne*

(*'kraj se ukazuje kao novi početak'*) i *linearno-povratne* (*'kraj se iskazuje kao povratak početku'*) *naracije* (Pijanović 1989: 270). U strukturi *Atlantide* razlikujemo kružnu kompoziciju. Sve je u krugu (sve je ciklično), simbolu koji sjenči cio roman.



Slika 7.

- *To nije odgovor! To je krug!*
- *Sve je krug, John, krug je odgovor. (Atlantida I, 262)*

Princip ponavljanja ostvaruje se kao dominantan u uređenju same naracije. Na narativnoj osi ponavljaju se susreti dva Džona, slike iz prošlosti (kao opsjene, halucinacije), Karverova netrpeljivost prema Aldenu i „drugima“...

Hronotop susreta konstanta je u pripovijedanju, pa se glavni junaci susreću mnogo puta duž teksta. Bahtin govori o motivu susreta kao o simbolu, koji vrlo često ima kompozicionu funkciju: *služi kao zaplet, ponekad kao kulminacija ili čak rasplet (finale sižea)* (1989: 208). Na ovaj motiv gleda kao na jedan od najuniverzalnijih, a dovodi ga u vezu s motivom prepoznavanja–neprepoznavanja. Džon Karver i Džon Alden sreću se više puta duž teksta i to:

- Na samom prologu – u ulozi svojih predaka
- Susret na Cape Codu (prvi) gdje se upoznaju
- Na stepeništu Nadinine zgrade
- U Domu za nahočad – neprepoznavanje
- Na policijskom čamcu
- Nakon 10 godina u Bijeloj kući – neprepoznavanje
- U pećini gdje stanuje Kiber-Pov-Net
- Na samom kraju – kao prvi ljudi novog svijeta.

Susret dva junaka markira početak i kraj oba dijela iz kojih je sastavljena *Atlantida*. Početak I knjige u znaku je susreta njihovih predaka:

Izgledalo je kao da morem grede.

Zlatooki utopljenik je avetinjski dolebdeo do ograde. Čovek gvozdenog pogleda tek sad se prenuo. Ispružio je ruku i zgrabio ga za kosu. Talas ih je zasuo, do kosti protresao i, preko lađe se prelivši, ostavio prignječene o palubu.

- *Za ime Hrista, čoveče, kako si to učinio? – upitao je gvozdenooki čovek kad su se obojica pribrala. Nije izgledalo da ga mladić razume.*
- *Kako si iz vode izašao?*
- *Uhvatio sam se za uže glavne katarke i ono me vratilo na palubu – odgovorio je mladić. (Atlantida I, 16-17)*

kasnije i njih samih, da bi i kraj protekao u ponavljanju scene s početka i spašavanju Karvera, ovoga puta Karvera potomka.

- *Za ime boga, čoveče, kako si to učinio?*
Nije ga razumeo.
- *Kako si iz vode izašao?*
Bio je u policijskom čamcu. Vetar se unaokolo stišavao. Pred njim je stajao ljubitelj ptica, čovek gvozdenih očiju iz Pleasant Baya. Gledao ga je pažljivo.

- *Kako si iz vode izašao?*

Odgovorio je mahinalno:

- *Uhvatio sam se za uže glavne katarke i ono me je vratilo na palubu. (Atlantida I, 274)*

Početak II dijela takođe protiče u njihovom dijalogu, dok se na kraju susreću (kao i na početku romana) na Cape Codu, kao prvi ljudi novog svijeta, spremni na novi krug, ciklus, jer Pekić u roman utkiva ideju o vječitom vraćanju istog, koja korespondira s Propovjednikovom mudrošću – *da nema ništa novo pod suncem* (Lazić 2013: 133).

Prološka granica romana problematizuje zbivanja iz 1620. godine sa Mayflowera, uvodeći u priču ključne junake za dalji tok priče – Džona Haulenda i Džona Aldena. Kao „ponovljeni“, „već viđeni“, trista i nešto godina kasnije na sceni pripovijedanja javljaju se njihovi potomci, čime otpočinje novi plan u pripovijedanju. Semantičku naglašenost prološke granice, i elemenata koji se na njoj modeluju, izdvaja i Lotman: *Početak ima odredbenu modelativnu funkciju – on nije samo svedočanstvo o postojanju, nego i zamena kasnije kategorije uzročnosti. Objasniti pojavu – znači ukazati na njeno poreklo* (1976: 282).

Duž teksta se prate dvije priče, tj. dvije istrage – Karver istražuje svoje porijeklo, dok Alden istražuje zločin počinjen nad njegovim pretkom. Sami kraj, epilog u znaku je njihovog (ponovnog) susreta – dva junaka koji doživljavaju preobražaj, na startu su novog ciklusa. *Preobraženi – nakon što je vreme iza sebe ostavilo još jednu civilizaciju i prazan krug – ponovo su na početku* (Pijanović 1989: 275).

Obrazuje se jedan kružni tok – ono što je bilo na početku, nalazimo i na kraju, ali u nešto izmijenjenoj formi i obliku – suština pak ostaje ista. Ahmetagić zapaža da se u strukturi samog romana, u periodu nakon deset godina, zamjenjuju pozicije glavnih junaka. U prvom dijelu Alden traga za dokazima koji bi omogućili Karverovo hapšenje, dok je sam Karver okrenut sopstvenoj samospoznaji; dok u drugom dijelu Alden traga za vlastitom memorijom, što je analogno samospoznaji, dok je Karverovo otkrivanje Ki-ber-Pov-Neta jednako policijskoj istrazi (Ahmetagić 2001: 104-105).

U kompoziciji se posebno izdvajaju određene scene koje se stalno *vraćaju* glavnim junacima, čineći paralelizme. Često je vraćanje na scenu u kući Aldenovog pretka kada im (njemu i supruzi) Haulend (Karverov predak) odrubljuje glave. Na istu scenu vraća se i Alden u trenutku *iščitavanja* prošlosti iz lobanja svog pretka i njegove supruge. Karveru se često javljaju vizije i halucinacije, koje ne može do kraja da protumači.

Mladić na obali obara pogled zemlji. Samo je ona istinski postojala. Bura na moru nije. Ni utopljenik u hodu talasima. Ni čovek koji ga je čekao na palubi nepostojećeg jedrenjaka. Sve su to bile opsene, od onih što, poput čini, samo za njegovo oko, preuređuju javu u haotične, nerazumljive himere, munjom slutnje obasjavajući obrise svakidašnjih očiglednosti. Oprezno podiže pogled. Himera je, kao i uvek, naglo izbledela i more opet postalo glatka karbonska ploča... (Atlantida I, 36-37)

Njegov stvarni identitet se tim putem otkriva postepeno. Uplivom *viših* sila daje se nagovještaj onoga što se naknadno potvrđuje.

Aldenova i Karverova perspektiva sve vrijeme se smjenjuju u strukturi narativnog toka, što doprinosi dinamičnosti i radoznalosti za dalja zbivanja koja rastu kod čitalaca. Napetost biva izražajnija budući da se prati i krimi priča. *Njeni su kompozicioni blokovi: priprema zločina – istraga – otkriće – potera i kazna* (Pijanović 1989: 268). Pijanović zapaža da u trenutku kada se očekuje kazna i njeno katarzično dejstvo, priča neobično retardira i dobija novi tok. U trenutku kada bi Karver trebalo da bude kažnjen, dolazi do obrta, rotacije – Alden postaje žrtva nad kojom se vrši lobotomija i priča poprima novi tok, drugačiji od očekivanog.

Tehnikom montaže autor postiže sinhronost u prikazivanju dva plana i dvije priče koje se naporedo prate. Čitalac je posebno aktivan, prati razvijanje događaja na oba plana. Autor često sinhronost postiže povezivanjem dva plana istim motivima. U jednom segmentu, npr., motiv kiše povezuje dva junaka.

Bio je nervozan. Voda mu se slivala niz lice i maglila pogled koji je počivao na Johnu Carveru.

*

John Carver je stajao na kiši. Voda mu se slivala niz lice. Oči su mu bile pune vode. Odelo natopljeno vodom. Voda mu je curila niz ruke. (Atlantida I, 152)

Svako poglavlje nosi poseban naslov i moto koji je u vezi s pričom koja predstoji. Funkciju ovakvog semantizovanja početka nekog romana (ili poglavlja unutar njega) naglašava i Kajzer: *Ako je u zaglavlje nekog poglavlja stavljen kakav moto, ovo ukazuje na to da su ova poglavlja u znatnoj meri zamišljena kao delovi koji imaju svoju težinu. U mnogim romanima XVI i XVII stoleća takav moto sadrži 'argument', što dokazuje da su ova poglavlja, posmatrana iz ugla zbivanja romana, koncipirana kao celine* (1973: 212).

Glavu I – *Čovek zlatnih i čovek gvozdenih očiju*, prati moto, citat iz Bredfordove hronike Mayflowera: *Naši očevi behu Englezi koji dodoše preko ove velike vode, spremni da propadnu u divljini, ali se oni obratiše Gospodu, i on ču njihov glas i odazva se vapajima njihovim...* (*Atlantida I*, 13) Čitajući tekst koji slijedi, primjećujemo da se ostvaruje direktna veza između ovih istaknutih elemenata u strukturi i samog teksta. Još jedan od primjera koji reprezentuje naše tvrdnje jeste naslov i moto glave VII – *Dubok bunar prošlosti, Dubok je bunar prošlosti* – Mann. Ova glava donosi istinu o Karverovom porijeku, koji se spušta u bunar prošlosti, otkrivajući da je Džon Haulend.

- ❖ *Sve je ostalo – fikcija. Ali fikcija koja se, gde god može, oslanja na realnost dokumenta.*

4.6. Dokumentarnost

Dokument koji je u *Atlantidi* polazišna osnova za građenje priče jeste Hronika Vilijama Bredforda – *Mayflower*.

Već u *Predgovoru* autor naznačava da je sve u tekstu fikcija, *ali fikcija koja se, gde god može, oslanja na realnost dokumenta*. (*Atlantida I*, 8) Tako se s dokumentom u vidu *Hronike* prvi put susrećemo na inicijalnoj poziciji u tekstu, motu I glave: *Naši očevi behu Englezi koji dodoše preko ove velike vode, spremni da propadnu u divljini, ali se oni obratiše Gospodu, i on ču njihov glas i odazva se vapajima njihovim...* (*Atlantida I*, 13) Riječ je o pravom citatu, a *Hronika* opisuje prve Engleze koji su kročili na američko područje, nazvani očevima nacije.

Budući da je cijela romaneskna priča građena na principu udvajanja, tako i *Pekićevo* pripovedanje svog 'dvojnika' ima u *Hronici* 'Mejflauera' 1620. Vilijama Bredforda. Ova *Hronika* kao dokument ima različitu funkciju od *Leverkinovog Dnevnika* u 'Besnilu'. Naime, dok *Dnevnik* dopunjuje *Pekićevu* priču o bolesti i besnilu, *Hronika* priča naporednu priču iz prošlosti i služi kao objašnjenje simbola i događaja iz sadašnjosti (Stojanović 2004: 157).

Hronika, kao zapis o jednom vremenu, trebalo bi da uvjerljivo svjedoči o njemu, ali se pitanje istine otvara kao varljivo, jer ne gledaju svi učesnici određenih događaja jednakim očima na njih. John Alden (predak) drugačije gleda na zbivanja iz tih godina od onoga koji ih zapisuje.

Istinu znadijahu samo staroste. John Alden je nešto od nje tek naslućivao. Na ozbiljnu sumnju navešće ga godinama kasnije Hronika Mayflowera, zabilježena perom učesnika, Williama Bradforda, gde su izvesni događaji objašnjeni na način koji se nije podudarao s njegovim iskustvom. (*Atlantida I*, 21)

Kasnije mu je, kad se već i sam rešio da u Novoj Engleskoj ostane, do ruku došla Hronika Mayflowera iz pera drugog po redu guvernera kolonije, praoca Williama Bradforda. U njoj je našao opisane sve ove događaje i užasno umiranje Jonesovog mornara, i učvršćenje grede-venčanice Carverovim zavrtnjom, i srećno spasenje Johna Howlanda, ali nijedno od njegovih, Aldenovih, zagonetnih iskustava s njim. Jonesov je mornar umro od zaptivene bešike, zaraze poznate po Južnim morima. Carverov zavrtnj oduvek je na brodu bio. A Howlanda je spasilo uže glavne katarke. Za časnog Williama Bradforda je sve što se

*na brodu desilo bilo prirodno. Za Johna Aldena, kačara iz Southamptona – nije. Za njega je časni Bradford nečasno lagao. I sve do duboke starosti i smrti, koja mu je godine 1687. sekir-
om nepoznatog ubice odsekla glavu, on će, obavljajući u međuvremenu savesno i zanat i
javne poslove novog Plymoutha, nastojati da otkrije razlog te laži.*

*Sećaće se tom prilikom i drugih neobičnosti plovidbe, a iznad svega 11. novembra
1620. zaliva Cape Coda i stupanja na tle Novog sveta. (Atlantida I, 22)*

*Da je on potomcima o pohodu pisao izveštaj, priča o njemu prilično bi se od Brad-
fordove razlikovala. Čitajući guvernerovu Hroniku mnogo godina kasnije, činilo mu se da
ekspedicija s kojom je ovaj išao, i ona u kojoj je on, Alden, učestvovao, nisu bile iste. (Atlan-
tida I, 26)*

Na osnovu citiranih odlomaka zaključujemo da viđenje istih događaja nije jedna-
ko iz različitih perspektiva, i da se pitanje istorije i istorijskih činjenica uvijek nameće
kao varljivo. Vukićević-Janković zapaža da već na prološkoj granici Pekić dekonstruiše
istoriografski postupak, budući da *Hronika* ne sadrži činjenice čiji je očevidac bio njen
kasniji čitalac (2013: 194-195).

*Priča o pripadnicima Crkve hodočasnika iz 1620. godine takođe se priča udvo-
jeno: kroz priviđenja Džona Haulenda i kroz otkrića Džona Oldena (Stojanović 2004:
156). Haulendu se duž teksta javljaju priviđenja koja ne zna da kodira na pravi način,
sve dok im se ne vrati regresivnim putem, nakon što otkrije tajne o svom porijeklu, iza-
branosti i tome sl. Sve dok to ne otkrije, ne zna šta te slike predstavljaju.*

*Ako je to njegova halucinacija, ako ipak nije naličje istorije koje se obraća licu da
mu nešto kaže? Ali, šta mu je utvara preko trista godina mrtvog puritanca, s kojim nikakve
veze nije imao, mogla da kaže? I to posredstvom – kakve sekire? Howland je bio sluga nje-
govog pretka Johna Carvera. Veza nije bila krvna, nije pripadala saobraćajnicama kojima
se, po tradiciji paranormalnog iskustva, onostrani fenomeni kreću. (Atlantida I, 46)*

Stiče se utisak da Karver u ovom trenutku i ne naslućuje da je Džon Haulend
njegov predak, i da on pripada toj porodici. Mnoge vizije i priviđenja na istu godinu
javljaju mu se duž teksta.

S druge strane, Džon Alden postepeno otkriva u svojoj istrazi, koju dva puta
sprovodi, šta se dogodilo 1620. Druga istraga, tj. iščitavanje prošlosti iz lobanja pretka i
njegove supruge, donose ključ.

*Pre toga je šef obezbeđenja Bele kuće, Alden iz 1999. godine, video kako je taj How-
land, tada sluga Mastera Carvera, devet dana pre iskrčavanja na Cape Codu izašao iz oke-
ana i greo po vodi, i kako mu je njegov predak pomogao da se uspne na palubu 'May-
flowera';*

Video je potpisivanje 'Povelje o savezu i ugovoru' na žalu poluostrva Prsta koji zove;

Video je kolo Vodolije u šumi i svoga pretka kako je njime užasnut;

Video je kako iseljenici Crkve hodočasnika osnivaju koloniju u Novom Plymouthu i kako raste prijateljstvo između Howlanda i Aldena; (...)

Kako jedne noći jedan od njih, Howland, posećuje Johna Aldena;

Čuo je o čemu su razgovarali;

I video kako Howland ubija Aldena i njegovu ženu a zatim im seče glave.

Sve su mu to rekle dve lobanje iz crnog kofera zaboravljenog u njegovoj ostavi.

Ljudi su 1687. godine bili među njima.

Ljudi su i 1999. godine među njima. (Atlantida I, 233-234)

- ❖ *Bilo je i biće mnogih uništenja čovečanstva... i ono će kao dete morati da otpočinje uvek iznova, ne znajući šta je bilo pre njega...*

4.7. Intertekstualnost

Karakter *Atlantide* nadasve je dijaloški i intertekstualni. Dijalog se interaktivno vodi s mitovima, ali i tekstovima drugačijeg žanrovskog određenja. Mit je potka na kojoj se gradi romaneskna priča u cjelosti, dok su ostali tekstovi iskorišteni za svaku od cjelina (poglavlja) ponosob. Okvir svakog poglavlja čini moto, a njegov sadržaj korespondira s tekstom koji slijedi. Kao citat (uglavnom pravi, ponekad i autocitat), u motu je izražena ideja ili osnovni motiv koji se u tekstu razvija. Moto svakog poglavlja *Atlantide* služi kao putokaz u kom smjeru priča dalje teče, pa se citati u poziciji mota mogu posmatrati i kao „kratak rezime“ fabule (Stojanović 2004: 148).

Veza s mitom je intenzivna, a kao dominantni izdvajaju se: mit o Atlantidi, mit o pet ljudskih vjekova (pet rasa), mit o potopu, mit o Sudnjem danu...

Biblija je i u ovom tekstu centralni izvor iz kog se crpe teme, ideje i citati. *Pekić citate iz drugih tekstova, pa i iz 'Svetog pisma', citira tek onoliko koliko odgovaraju razvoju njegove priče. Prekidajući ih na tačno odabranim mestima, on ih postavlja u nov kontekst svog vlastitog teksta i na taj način im daje i drugačije značenje* (Stojanović 2004: 44).

Osnovu za gradnju romana Pekić pronalazi u mitu o Atlantidi, oslanjajući se na Platonove spise i istinu koju donosi o potopljenom kontinentu. Za razliku od Platona koji Atlantidu vidi kao ograničen prostor, Pekić je smješta duž zemljinog šara, ona je cio svijet. Atlantida nastaje, kako bilježi sami autor, iz potrebe za Rajem, za saznanjem da neki raj negdje mora postojati.

U priču o Atlantidi utkana je priča o pet ljudskih vjekova, pet čovječanstava, rasa, među kojima se opozitno izdvajaju i modeluju dvije: tzv. zlatna rasa – Atlantidani – ljudi i gvozdena rasa – roboti. Priča o ljudima i robotima biblijska je priča o sukobu Dobra i Zla, Boga i Đavola. Ljudi zlatnih očiju, pripadnici zlatne rase, prema mitu su podanici Krona, a živjeli su bezbrižno i nisu morali da rade; *hranili su se slatkim žirom, divljim voćem i medom koji je kapao sa drveća, pili ovčije i kozje mleko i nikada nisu starili; mnogo su igrali i smejali se a smrt im nije bila teža od sna* (Grevis 2002: 32). Za razliku od njih, pripadnici gvozdene rase jesu savremeni ljudi. *To su bezvredni naslednici četvrte rase. Oni su degenerisani, svirepi, nepravedni, zlonamerni, čulni, neposlušni*

sinovi, izdajice (Greus 2002: 32). Već se i u mitu polarizuju dvije rase, a kao pozitivno vrednovana i privilegovana izdvaja se zlatna. U fiktivnom svijetu Pekićeve priče preživjeli Atlantidani, pripadnici zlatne rase, žele da obnove Atlantidu.

Posljednje poglavlje, simbolički naslovljeno kao *Nađena Atlantida*, problematizuje mit o Sudnjemu danu i postanju. U istom poglavlju opisuje se uništenje robotskog čovječanstva, i rađanje novog, ljudskog. Na samom kraju, u završnom, *odjavnom* kadru na sceni pripovijedanja stoje dva junaka (udvajanje, dupliranje), prvi ljudi novog svijeta.

Da autor Atlantidane približava biblijskim junacima, tačnije samom Hristu, potvrđuje i mogućnost čovjeka zlatnih očiju – Džona Karvera da grede po vodi.

Upravo ovo svojstvo, sposobnost da se čini što je i Hrist činio, razlikuje Atlantidane od robota: čudotvorstvo je prirodno svojstvo pravih ljudi, ljudi kakvi su bili pre no što su oslabljeni grehom, pre potopa koji je Atlantidu smestio na dno okeana, a njeno stanovništvo među svet robota (time se Atlantida jednači sa edenskim stanjem čovečanstva) (Ahmetagić 2006: 40).

Postupak uokviravanja poglavlja motom daje poseban pečat kompozicionoj strukturi djela. Svaki moto-citat u vezi je s poglavljem koje slijedi, a kroz kratke prikaze svakog od njih, pokušaćemo bliže da osvijetlimo međusobnu povezanost. Prilikom klasifikovanja citata, oslanjamo se na podjele koje je napravila Stojanović u *Književnom vrtu Borislava Pekića*.

Početni okvir, okvir prije okvira (prološke granice), čine dva mota iz Platonovih dijaloga *Timej* i *Kritija*: *I: Bilo je i biće mnogih uništenja čovečanstva... i ono će kao dete morati da otpočinje uvek iznova, ne znajući šta je bilo pre njega... II: O Solone, ti znaš da je zemlju nekad nastavala najpravednija rasa ljudi koja je ikada živela... Golema beše snaga koju su bogovi dali izgubljenoj Atlantidi...* Riječ je o pravim citatima, koji sadrže osnovne motive koji se reflektuju na cijelu romanesknu priču, kao što je motiv uništenja čovječanstva, koje uvijek počinje iznova, kao i uvođenje Atlantide.

Predgovor je uokviren autocitatom iz Pekićevog esejja *Atlantida naših dana*: *Dužnost nam je da sledimo maštu bar koliko poštujemo očiglednosti realnog sveta od kojih živimo. Jer, istina ima najviše izgleda da bude negde gde se naša mašta i tuđa realnost ukrštaju...* – koji u prvi plan stavlja motiv mašte koju je neophodno slijediti.

Glavu I – *Čovek zlatnih i čovek gvozdениh očiju*, krasi moto – citat iz Bredfordove *Hronike Mayflowera* koji govori o očevima nacije: *Naši očeви behu Englezi koji dođoše preko ove velike vode, spremni da propadnu u divljini, ali se oni obratiše Gospodu, i on*

ču njihov glas i odazva se vapajima njihovim... U glavi se susreću dva Džona (pretka), a pripovijeda se o nevjerovatnim zbivanjima između njih.

Glava II – *Smrt morske laste* – autocitat iz Pekićevog eseja *U traganju za Atlantidom*: *Nema ništa čovečnije od leta žive ptice praznim nebom iznad plime mora u zlatne zore, i ništa čarobnije od Tajne*. U citatu se poseban akcenat stavlja na let ptice, koju u poglavlju posmatraju dva Džona iz različitih perspektiva. Ista scena, kao vrsta kompozicionog čvorišta, ponavlja se više puta u strukturi romana. Motiv tajne, semantički je naglašen, i vrsta je lajtmotiva, semantičkog refrena, budući da glavni junak, ali s njim i čitalac, sve vrijeme duž teksta učestvuju u otkrivanju Tajne.

Glava III – *Priča o devojci bez glave* – pravi citat iz *Antropologije smrti II*: *Lobanja je čuvar duše, govora, pogleda, polnosti; predmet lagodan svojim oblikom: koristili su ga kao pehar za sveti napitak, kao rezonantnu kutiju za rituale bogoslužjenja, kao masku u nekim obredima u koje ulaze i preci...* U citatu je istaknuta priča o lobanji kao *čuvaru duše, govora, pogleda, polnosti*, a naglašava se njena uloga u ritualu i obredu. U tekstu pratimo značaj lobanje za sami kult Terafima, i da se upravo iz nje iščitava prošlost. Priča o djevojci bez glave ključna je u otpočinjanju istrage koju sprovodi Alden, a zanimljivo je da u ponovnom susretu, nakon deset godina i Aldenove blokade memorije, upravo Karver inicira i pokreće, oživljava, još jedanput, priču o djevojci kojoj je nekad glava odsječena. Ovo je novi, početni impuls Aldenu za obnavljanje istrage i saznavanje prošlosti.

Glava IV – *Krčag iz koga lije voda* – autocitat iz Pekićevog eseja *U traganju za Atlantidom*: *Ko ne veruje u đavola, već mu pripada*. Citat problematizuje vjerovanje/nevjerovanje u đavola. Pripadnike Crkve hodočasnika Alden predak dovodi u vezu s đavolom, naglašava da su njegovi. Jedan od đavoljih je i Karver, koji u kupatilu doživljava transmutaciju, vraćajući se u prošlost, oživljavajući scenu s krčagom iz kog lije voda. Ovi signali sa simboličkim vraćanjem u prošlost u funkciji su postepenog osvjetljavanja Karverovog lika, i skidanja plašta, maske s njegovog porijekla. Uočljivo je njegovo postepeno otkrivanje sopstvenog identiteta.

Glava V – *Veličanstvene device na letećim metlama* – pravi citat iz Manovog *Dr Faustusa*: *Ko veruje u đavola, već mu pripada*. Citat je u vezi s citatom iz prošle glave, a tiče se motiva đavola. Nastavlja se Karverova potraga za dr Kortazarom koji bi trebalo da mu otkrije istine u vezi s njegovim zdravstvenim stanjem, tj. da otkrije da on ne pripada Karverovima već da je neko drugi. Ono što Džon vidi kao izuzetnost, različitost u odnosu na druge, zapravo je pripadanje Atlantidanima, ljudima, *pripadanje đavolu*.

Priča o vješticama na metlama odnosi se na dijalog koji Karver vodi sa svojim profesorom Laskijem, a tiče se izlaska njegove nove knjige.

Glava VI – *Ubice koje silaze sa ekrana* – Glava Ozirisa nije mu oduzeta. Neka i mrtvima njihove glave ne budu uzete. – pravi citat iz *Egipatske knjige mrtvih*. Osnovni motiv jeste lobanja, a u samom poglavlju govori se o smrti Nadine Hatavej, kao i Karverovoj viziji o ubistvu Aldena i njegove žene od strane Haulenda, naravno, odsijecanjem glave.

Glava VII – *Dubok bunar prošlosti* – *Dubok je bunar prošlosti*. – pravi citat iz Manovog *Josifa i njegove braće*. U ovom segmentu Karver doznaje istinu o svom porijeklu, seže do bunara prošlosti, saznaje da je zapravo Džon Haulend.

Glava VIII – *Howlande, gde je brat tvoj?* – *Tada reče Gospod Kajimu: gdje ti je brat Avelj? A on odgovori: ne znam, zar sam ja čuvar brata svojega?* – citat je pravi iz *I knjige Mojsijeve*. Karver kreće u potragu za bratom blizancem.

Glava IX – *Život s one strane ogledala* – *Ogledalo je manje tu da nam pokaže ono što je ispred njega koliko da sakrije ono što je iza njega*. – Pekić se potpisuje kao tvorac ovog citata, ne navodi se iz kojeg teksta potiče. Motiv ogledala asocira na udvajanje, a više puta je istaknuto da je u ovom romanu sve u znaku udvajanja. U ovom poglavlju Karver se nalazi u ludnici, gdje posmatra bolesnike, koji kao da žive drugim životom, kao da su s one strane ogledala. Među njima pronalazi i svog brata Džejmsa, blizanca, što takođe asocira na dvojstvo.

Glava X – *Pobuna u zemlji čarobnjaka iz Oza* – *Usnismo u jednu noć ja i on, svaki za sebe po značenju sna svojega usnismo*. – citat je pravi iz *I knjige Mojsijeve*. Oz iz naslova je upravo zemlja iz sna (Stojanović 2004: 145). *Usnismo ja i on...* – Karver više nije sam u osjećanju različitosti. Nalazi se u ludnici, među svojim, ljudima, gdje se susreće i s bratom. Pobuna se događa među ludacima, a sve se čini da se Karver spasi, jer je poseban, od velikog značaja za Akvarijus.

Glava XI – *Luana, devojka iz drugog sveta* – riječ je o pravom citatu iz *Otkrovenja Jovanovog*: *I Duh i nevjesta govore: dođi, I ko je žedan neka dođe, i ko hoće, neka uzme vodu života zabadava*. „Nevjesta“ je Luana. Javlja se Karveru kao unutrašnji glas koji ga prati, dajući mu savjete i usmjerenja. Karver s njom doživljava i ljubav, pravu, atlantičansku, koja se razlikuje od one s robotom Majori. Luana mu pomaže u odgonetanju mnogih tajni, a posebno one gdje stanuje Kiber-Pov-Net.

Glava XII – *U logu čoveka gvozdена oka* – citat je pravi iz *Jevandelja po Marku*: *Ako ko reče gori ovoj: digni se i baci u more i ne posumnja u srcu svojem nego uzveruje, biće mu što god reče*. Pitanje vjere i ovdje se nameće kao ključno. Ukoliko junak dovoljno vjeruje, u stanju je da uradi i nadrealne stvari. Tako Karver razgovara s Luanom, topi bravu na vratima, ubija pogledom pse, stiže do Atlantide u podsvijesti.

Glava XIII – *Noć u hramu prozirnih zidova* – citat je pravi iz *Otkrovenja Jovanovog*: *I odvede me u duhu na goru veliku i visoku, i pokaza mi grad veliki, sveti Jerusolim, gdje silazi s neba od Boga. I imaše slavu Božiju; i svjetlost njegova bijaše kao dragi kamen... i bješe građa zida njegova jaspis, i grad zlato čisto, kao staklo*. Moto ove glave korespondira s njenim sadržajem dovođenjem u vezu Novog Jerusalima i Atlantide. Karver u somnambulnom stanju sanja Atlantidu, jedino njemu je, kao izabranom, to dozvoljeno. Grad u kojem se našao sav je u sferičnom obliku, a karakteriše ga prozirnost, kristal.

Glava XIV – *Sveti obred Terafima*, citat je pravi iz Senekine *Medeje*: *Doći će vreme kad će se lanci okeana razvezati, dno će ležati otvoreno, drugi će Tifis pokazati nov svet i Tula više neće biti poslednja zemlja*. Ovaj citat u funkciji je proročanstva, koje najavljuje ponovno pojavljivanje potopljenog svijeta, svijeta Atlantide. Obred Terafima vrši se nad Aldenom, iako je prvobitno trebalo nad Karverom izvršiti lobotomiju.

Glava XV – *Ljudi u znaku Vodolije*, citat je pravi iz *Enciklopedije Britanika*: *Aquarius (Vodolija) je u astronomiji 11. znak Zodijaka, smešten između Jarca i Ribe. Njegov simbol predstavlja deo vodene struje, verovatno iluzija potekla otuda što je vreme kišovito kad je sunce, u januaru i februaru, u tom delu neba*. Ova glava donosi istinu o ljudima i robotima. Odabrani su članovi Akvarijusa, a kao vrhovni vođa, nasljednik starog Pov-Hna-Tana izdvaja se Karver.

Glava XVI – *Kratka, sramna povest androsveta*, citat se pripisuje Ananu, pisaru faraona Letija, ali je teško utvrditi njegovu vrstu, budući da ne postoji izvor u kojem su date riječi zapisane. *Spoznajte, deco, budućnost učeći se tajnama prošlosti koje izgledaju tako daleko a ipak su im Istine tako blizu... Sila nevidljivog vremena povezaće duše mnogo posle smrti sveta. Na kraju će prošlost samu sebe da otkrije*. Ova glava donosi istinu o Atlantidi, o prošlosti, robotskoj i ljudskoj istoriji. Jedini način da se dosegne budućnost jeste preko prošlosti.

Glava XVII – *Zora nad dunama Cape Coda*, citat je vakantni (Oraić-Tolić 1990: 18), a pripisuje se Pov-Hna-Tanu: *Vratićeš se u mrtvačnicu. Mrtvačnica će od sada biti tvoj dom, a život među mrtvacima, tvoj život...* Citat se odnosi na Karverovo vraćanje na Elms

Hill, među robote. Nakon 40 dana iskušenja, vraća se „u mrtvačnicu“ odakle stiže do ključne i vodeće pozicije na svijetu, koja bi mu mogla obezbijediti bolji položaj za njegove ljude.

Glava XVIII – *Aquarius ili u traganju za zlatnim dobom*, citat je pravi iz *Knjige proroka Jeremije*: *Jer evo idu dani kad ću povratiti roblje naroda svojega... i dovešću ih na-trag u zemlju koju sam dao ocima njihovijem...* U ovoj glavi dolazi do vremenskog preskoka od 10 godina, a Karver za to vrijeme postaje jedan od najmoćnijih ljudi na svijetu, predsjednik Amerike. Ideja za obnovom Atlantide, rođena još u nekoj od prethodnih glava, ovdje se samo pojačava i naglašava, te se sve čini da do toga i dođe.

Glava XIX – *John Alden se vraća iz mrtvih*, pravi citat iz *Jevanđelja po Jovanu*: *I ovo rekavši zovnu iza glasa: Lazare, iziđi napolje! I iziđe mrtvac obavit platnom...* Alden se poistovjećuje s biblijskim Lazarom koji vaskrsava, vraća se među žive, baš kao što se Alden robot vraća nakon deset godina u Karverov život, i to kao šef njegovog obezbjeđenja, s blokadom dijela memorije.

Glava XX – *Staza lovaca na ljudske glave*, vakantni citat: *Sećanje živih, saznanje je mrtvih; a saznanje živih, sećanje onih koji su umrli*, koji se pripisuje Pov-Hna-Tanu. U ovom romanesknom segmentu Alden pokušava da oživi prošlost, da je rekonstruiše, ne bi li sve počeo iz početka. Saznanje da na svijetu ima još ljudi, navodi ga na novu istragu.

Glava XXI – *Tajna egipatske Sfinge*, citat je pravi iz Platonovog *Kritije*: *Takva je bila sila koju su bogovi podarili izgubljenom Atlantisu... Tokom mnogih generacija, dok je ova božanska sila u njima obitavala, oni su se pokoravali zakonima i poštovali bogove, čije su seme bili. Jer, posedovali su pravi i u svakom pogledu veliki duh, plemenitost sjedinjenu s mudrošću... Ali, kada je božansko u njima počelo bledeti i razvodnilo se mešanjem sa smrtnošću, kada je u njima preovladala ljudska priroda, počehu se ponašati nedostojno sebe...* Karver pokušava da dosegne Tajnu, traži od Sfinge odgovore na neka od postavljenih pitanja. Dobija ih, ali u isto vrijeme ostaje poražen nad njima. Ljudska priroda Atlantidana ističe se duž cijelog teksta.

Glava XXII – *Ljudi su među nama*, citat se pripisuje kralju podzemnog svijeta Agarta na Tibetu, ali se ne navodi izvor: *Sve više ljudi zaboraviće na svoje duše i brinuće se samo za telo. Najveći greh vladace zemljom. Doći će neprijatelji Božanskog duha u čoveku i Boga. Zaboravljena i progonjena rasa ponovo će se podići. Oni će naći novi život na zemlji,*

očišćen smrću... Ova glava govori o konačnom obračunu i ratu ljudi i robota. Roboti su „ljudi bez duše“, jer je duša ono što ih suštinski razlikuje – ljudi je imaju, roboti ne.

Glava XXIII – *Povest poslednjeg rata*, citat je pravi iz *Jevanđelja po Mateju*: *Jer će biti nevolja velika kakva nije bila od postanja svijeta dosad, niti će biti...* Rat do istrebljenja započet u prethodnoj glavi, nastavlja se. Ljudi napadaju robote, i obratno.

Glava XXIV – *Nađena Atlantida*, citat je pravi od John Masefielda: *U ponosu i sjaju i časti, Uzdigoše se dvori drevnog Atlantisa*. Kao što i sami naslov govori, Atlantida, uslovno rečeno, nađena je. Dolazi do konačnog smaka, svi roboti prestaju da rade, Alden povlači polugu u vidu Kiber-Pov-Neta, i gasi sve mašine na svijetu. Karver i on postaju prvi ljudi novoga svijeta, „Nove Atlantide“. *Na kraju romana, na sceni su opet samo dva Džona. Ovoga puta, obojica su ljudi. Ali Džon Olden nije čovek koji je rođen, on je napravljen, bivši robot pretvoren u čoveka. I dalje će, dakle, postojati oni koji su rođeni i oni koji su napravljeni. Večiti rat se, kao i u 'Besnilu' i '1999' – nastavlja* (Stojanović 2004: 151).

❖ *Vi ste 'praistorija', Turnere (čovjek). Pomirite se s tim. Istorija smo mi (roboti).*

4.8. Preispitivanje istorije

Princip udvajanja dominantno je načelo koje uređuje sve elemente narativne strukture, reflektujući se i na istoriju. U strukturi priče se izdvajaju dvije istorije – prava i lažna, ljudska i robotska. Istorijski dijalog odvija se na relaciji „mi“ – „oni“, a za razlikovanje „nas“ i „njih“ neophodan je kontekst, tj. neophodno je pratiti iz čije se perspektive sve sagledava – perspektive ljudi ili perspektive robota. *Instruiranoj istoriji, zasnovanoj na materijalnim dokazima suprotstavlja se nevidljiva antiistorija, u kojoj važe apsolutni zakoni. Te dvije istorije odvijaju se paralelno, one su antipodne, antagone i nepomirljive. Jedna teži Prirodi, druga Civilizaciji* (Vukićević-Janković 2011: 94).

Džon Karver, kao antropolog, zna da se odvijaju dvije istorije – paralelne i antagone.

Ako išta drugo, antropologija ga je naučila da se odvijaju dve istorije, paralelne i antagone, iako ga još nije osposobila da spozna koja je od njih izvorno ljudska. Kroz prvu, vidljivu istoriju, prepunu događaja i promena, ljudi su, najčešće nesvesno, proživljavali i drugu, nevidljivu, istoriju bez događaja i mana. Kao da vode dvostruki život. Jedan koji se poznaje, priznaje, upisuje u memoriju vrste i njene hronike, meri i važe prema veštačkim tegovima tekuće civilizacije; drugi, na naličju prvog, u njegovom mračnom podzemlju, pod zatamnjujućom senkom empirije i gvozdanim ključem čulnog iskustva, koji se ne poznaje niti priznaje, ne može se meriti i vagati – jer tegova za njega nema – premda se ponekad nejasan trag 'antiistorije' može pratiti i kroz onu vidljivu. (Atlantida I, 44)

Karver se duž cijelog teksta modeluje kao drugi, poseban, razapet između dva svijeta – svijeta ljudi i svijeta robota. Osjećanje drugosti se pojačava i zanimanjem za porodičnu istoriju, koje dolazi od strane posmatranja porodičnog portreta njegovog pretka na kojem samo on vidi nešto različito od ostalih, vidi drugačiji lik pretka od onoga kako je prikazan. Njegova naklonost prema slici nastrano se ispoljava. Roditelji sa zaprepašćenjem,

kasnije i sa zebnjom, shvatili su da se ne odnosi na ovakvog guvernera, grubog, gojaznog, nametljivog telesnog, nego na nekog 'drugog', puritanski mršavog, tananog, upadljivo duhovnog starca, kojeg je, ispod premaza s lažnim likom, kao na očišćenom palimpsestu, samo dečak video. Radiološka analiza je dokazala da na platnu nema nikakvog 'drugog' lika, svima osim Johnu koji je i dalje tvrdio da ga vidi. (Atlantida I, 65)

Osjećanje drugog i drugačijeg prisutno je kao konstanta kod Karvera, dok čitaocu to biva signal za dodatno obraćanje pažnje na naglašeni dio. Kasnije, dok teče fabularni niz, vidimo da je upravo Karver izabrani pripadnik drugog, vođa ljudske istorije koja treba da pobijedi robotsku, i da obnovi Atlantidu.

Istorijske činjenice nameću se kao varljive i lažne kada je riječ o onima kojih ih zapisuju. Relevantnost istorijskih činjenica zapisanih u Hronici *Mayflowera* dovodi se u pitanje, budući da akteri navedenih zbivanja ne gledaju na isti način na ono što se dogodilo. Naveden je primjer u kojem se viđenje Aldena pretka umogome razlikuje od onoga što zapisuje Bredford. Za Aldena, Bredford nečasno laže.

Pitanje validnosti zapisanog, otvara i razmatranja na temu ko su ljudi koji zapisuju i bilježe događanja u nekom istorijskom trenutku, i koliko im se može i smije vjerovati. Takođe, kao i često u istoriji, ističu se i veličaju pogrešni. Tako saznajemo da je spomenik podignut lažnim, pogrešnim utemeljivačima nacije.

Premda je virginijski Jamestown osnovan na deceniju i po pre puritanskog Plymoutha, i njegovi su naseljenici stvarni praoci američke nacije, a ne putnici jedrenjaka 'Mayflower', ovim drugima je čast priznata i njima je kao utemeljivačima Amerike na Cape Codu podignut spomenik. Bilo je to možda prvi put da se vidljiva povest povukla pred 'nevidljivom', da je vidljiva pristala da slavi nešto što bi po svojoj prirodi pre trebalo da zaboravi. (Atlantida I, 114)

Varljivom se nameće i istina koju Amerikanci imaju o tome kako je nezavisnost od matice Engleske izvojevana. Novo viđenje i čitanje tih događanja donosi Alden predak, kroz viziju Aldena potomka. Sve ono što zvuči i izgleda prirodno zapravo nije tako. *Jedino što nije bilo istinito. Sada je to znao. U pitanju je bila zavera pripremana još davno, kojoj je iseljavanje u Ameriku Crkve hodočasnika bio samo deo. U njoj su s obe strane Atlantika učestvovala 'ista bića', i njome je vladala ista zločinačka ideja. (Atlantida II, 53)* „Ista bića“ su „ljudi“ koji prisustvuju tajnom skupu na kojem se zatiče i Alden predak, koji otkriva detalje kao što je Vodolijino kolo, i njihov odlazak kući na metlama.

Dijeljenje na „nas“ i „njih“, povlači i dijeljenje na dvije istorije. U razgovoru s bratom Džejsom, Džon promišlja o suštini onoga što vidi pred svojim očima, a riječ je o ubijanju i masakru ljudi u ludnici. *A potom dublje ispitaš istoriju koja nam je podmetnuta, i civilizaciju koju su nam tom istorijom stvorili. Zar ti ta istorija, ova civilizacija, zar ti se one čine – humanim? Zar ti je prizor koji upravo gledaš – ljudski?*

(*Atlantida I*, 241) Iz perspektive robota, istorija i civilizacija koje su pred njima, nameću se kao pogrešne, promašene.

Dvije istorije – ljudska i robotska opozitno se modeluju, na principu imitacije, odraza – robotska istorija ponavlja ljudsku. Lažna robotska istorija, kako izgleda iz ljudske perspektive, odvija se paralelno s ljudskom. Nevidljiva istorija podrazumijeva stalni rat dvije suprotstavljene strane. Pov-Hna-Tan donosi istinu o prošlosti i netrpeljivosti između dvije zaraćene strane. Ističe kako su u pisanju Platona zaustavili upravo ljudi da se za Atlantidu ne sazna. Prva velika greška iz koje se sve ostale nesreće po ljude dešavaju jeste stvaranje robota: *Po svojem liku napraviše prvog veštačkog čoveka, a zatim druge veštačke ljude i ostaviše im da za njih rade.* (*Atlantida II*, 108)

Roboti su za dug vremenski period uznapredovali i u svom napretku, odlučili se na pobunu, na istrebljenje ljudi. *Ugledajući se na ljude, došli do ubeđenja da je njihov način 'života' savršeniji od ljudskog, a njihovi ciljevi od ljudskih uzvišeniji.* (*Atlantida II*, 109)

Kroz istinu koju donosi Pov-Hna-Tan dolazi i do novog čitanja kanona, *Biblije*. Rat Boga i Satane posmatra se kao rat između ljudi i robota. Za Pov-Hna-Tana anđeli su Atlantidani, đavoli roboti; *(Za robote, naravno, obrnuto beše. Đavoli behu ljudi, a oni anđeli.)* (*Atlantida II*, 109) Kao što se da zaključiti, vrlo je bitna perspektiva i kontekst iz kojeg se sagledava isripovijedano.

Robotska istorija funkcioniše na principu programa. Unaprijed isprogramirana, teži potpunoj materijalizaciji.

I saznade kako treba razumeti robotsku istoriju. Da je ne treba razumeti kao spontano odvijanje događaja, kombinaciju svesnog delovanja i nesvesnih sila čiju sumu u obliku istorijskog fakta određuje puki slučaj – kakva bi bila, da je moguća, ljudska – nego kao izvršenje programa koji, da bi ljudskoj povesti ličio, ima privid nepredvidljivog slučaja, a u stvari je davno isplaniran i sada se samo automatski, neizbežno izvršava. (*Atlantida II*, 112-113)

Da bi se ovakav program do kraja izvršio, da bi materijalizacija svijeta bila potpuna, neophodno je da svi ljudi, do posljednjeg, budu uništeni.

Pov-Hna-Tan donosi i činjenice o istorijski značajnim ličnostima i ratovima, izvrgavajući istine, koje se smatraju kao takve, sa lica na naličje. Tako je i istorija koju Karver uči u školi samo privid.

Ispod nje, čak i u miru, odvijala se istorija rata s ljudima i protivu njih. Mnogi su događaji, mnogi njeni datumi, lažnom slikom motiva, uzroka i okolnosti sakrivali ovaj istreb-

ljivački rat. Ali, ti su događaji kada se ispravno pojme i protumače, pokazivali i stalan otpor ljudi, neprestalne pokušaje da se robotska civilizacija pobedi, a Atlantida podigne sa dna okeno i zaborava. (Atlantida II, 113)

Svi ratovi koji se odvijaju u istoriji za pozadinu imaju borbu ljudi i robota. Trojanski rat nije vođen zbog Jelene već da bi se ubio jedini pravi čovjek među njima. Isus i Juda su takođe bili ljudi.

- *Da li je zato jedan od rimskih legionara pod krstom rekao za njega 'Ecce homo'?*
- *Da. Htede reći da je Hrist čovek i da će svi ljudi proći kao i on. Ali u Hristovoj sudbini ima i ljudske krivice. Isus Hristos se nije obazirao na robote. Išao je unaokolo, propovedajući u carstvu Božjem izgubljenju Atlantidu, govoreći da je sin Božji i čineći čuda... (Atlantida II, 118)*

Doznajemo i da je Kolumbo zapravo tražio Atlantidu ne Ameriku, i da je najviše ljudi bilo među Jevrejima, zato su najviše i stradali. *Šest je miliona Jevreja, sine, bilo u logorima uništeno samo zato što je Nukleus, a to je za androide isto što je za nas Aquarius, saznalo da se među njima nalazi nekoliko stotina pravih ljudi. Još više ih je, preko trideset miliona, pobio Staljin, iako se kasnije ispostavilo da ih je u Rusiji bilo još manje. (Atlantida II, 121)* U viševjekovnom ratovanju ostalo je sve manje ljudi i sudbina čovječanstva je u Karverovim rukama, mora pokušati da obnovi Atlantidu, jer je upravo on izabrani, budući Pov-Hna-Tan. Sfinga mu odgovara da je istorija robota ponavljanje ljudske istorije, i da će se kao ljudska završiti.

U trenutku preuzimanja ljudske istorije, roboti preuzimaju i grešku – programiranje sudnjeg dana u `99. godini. I u ovom dijelu trilogije ova godina se javlja kao godina-simbol, propasti čovječanstva. *Svet neminovno prema katastrofi ide. Katastrofa je u njegovoj prirodi jer je u njegovom početku. Sad je razumeo ravnodušne reči predsednika Nukleusa: 'Naš put je jasan. On je uvek bio jasan. Ako je kraj u početku, treba se samo za tok brinuti, a kraj će doći sam po sebi.' Svakome damu njegove je brige dosta, glasio je ljudski prevod. (Atlantida II, 218)*

Rat do istrebljenja, između ljudi i robota, staje onog trenutka kada Džon Alden povlači polugu u vidu Kiber-Pov-Neta, i zaustavi sve mašine na svijetu. Ovim činom, provociranjem neizvjesnosti, Alden postaje čovjek, i zajedno s Karverom/Haulendom započinje novi krug, stvaranje iznova.

- ❖ *Poželećeš da ni na drugim vratima nema brave. I ona će nestati. Kad budeš napolju, čućeš glas koji će te dalje voditi i reći šta da činiš.*

4.9. Fantastika

Atlantida je bajka o izgubljenom čovječanstvu (Stojanović 2006: 62), koja se modeluje kodom fantastike. Da su Atlantidani, kao ljudi, privilegovani, svjedoče i moći koje im autor pripisuje, pa je sve u vezi s njima i Atlantidom obojeno primjesama fantastike. U tekstu se izdvajaju natprirodne osobine likova, situacije i stanja koji nadrastaju okvire realnog, u koje smo „maltene poverovali“, jer je to formula koja sažima duh fantastičnog. *Potpuna vera, kao i savršena neverica, odveli bi nas izvan fantastičnog; neodlučnost je ta koja mu daje život* (Todorov 2010: 32). U sklopu ove analize, prednost dajemo najzanimljivijima.

- Čovjek koji grede po vodi

Džon Karver/Haulend ima sposobnost, kao čovjek, da grede po vodi, što ga stavlja u istu ravan s Hristom, kojem se pripisuju slične moći. *Crno telo petama je dodirivalo talas, koji ga je, grmeći, prema jedrenjaku nosio. Izgledalo je da morem grede. Zlatooki utopljenik je avetinjski dolebdeo do ograde.* (*Atlantida I*, 16) Hodanje ili gređanje po vodi kasnije je opisano kao dominantna osobina Atlantidana, nakon što je Karveru data mogućnost da sniva drevni san o Atlantidi.

- Stope u pijesku

U vezi s čovjekom koji grede po vodi jesu i stope koje ostaju ocrtane u pijesku i nakon što voda pređe preko njih. Primjećuje ih Alden predak, ali u datom trenutku ne zna da objasni tu čudnu pojavu. Čitalac kasnije shvata da se na ovaj način obilježava drugost i različitost Karvera čovjeka od Aldena robota. *Pre nego što će u čamac zakoračiti, baci pogled na svoje stope ostavljene na žalu. Nije ih više bilo. Ali su se Howlandove jasno u pesku ocrtavale. Bio je to rđav znak.* (*Atlantida I*, 31)

- Vizije, priviđenja, oživljavanje prošlosti

Fantastične slike u vidu vizija, halucinacija javljaju se Karveru. Pred njim sve vrijeme duž narativnog teksta iskrsavaju slike-simboli iz prošlosti, kojima se šalje izvjesna poruka. Budući da Karver sve vrijeme otkriva svoje porijeklo, ne treba da čudi zašto mu autor nameće takve slike. Flešbekove posebno prati i mogućnost da Karver doživljava i proživljava isto što i njegov predak. Autor mu dodjeljuje sposobnost prenošenja kroz vrijeme. *Ne postoji mogućnost vraćanja u prošlost ili odlaska u budućnost na dru-*

gi način sem kroz mrtve. Odnosno, oni koji su mrtvi odlaze, na izvestan način, teoretski bar, u budućnost kroz svoje naslednike i potomke koji su živi, a oni koji su živi vraćaju se u prošlost kroz svoje prethodnike, odnosno pretke koji su mrtvi (Pekić 1996 a: 53).

Produži, naviknut na fatamorgane, dok mu je prilazio, lik neznanca je mesti-mično gubio konzistenciju, dobijajući vazdušaste konture utvare, kroz koje se, kao kroz zadimljeno staklo, nazirala krivudava staza i peščana humka iza nje. Samo, za njega to nije bio neznanc. Bio je to utopljenik zlatnih očiju što ga je, umesto morske laste, vratio okean i ukrcao na sablasni jedrenjak. (*Atlantida I*, 43)

▪ Unutrašnji glasovi

Atlantiđani, za razliku od robota, obdareni su mogućnošću komuniciranja i sporazumijevanja unutrašnjim glasovima i na velikoj prostornoj udaljenosti. Karver sve vrijeme komunicira s Luanom, njegovom zvijezdom vodiljom na putu otkrivanja istine i Tajne.

- *Nebo na kome nije bilo ništa video si ti. Video si i pticu na grani. Moj glas je mogao biti i tvoj koji ti saopštava ono što znaš. Ali da se iza drveta rukavac širi, da je na njemu živi pesak, nisi video. Dobio si dokaz, Johnie.* (*Atlantida I*, 263-264)

Na drugoj strani tu su Atlantiđani, tzv. *paralelni* pripovjedači, koji se sporazumijevaju unutrašnjim glasovima, vođeni jednim ciljem – da se Karver spasi, a Aldenu omete istraga. *Carver je bio kod dra Juana Cortazara. Tamo je svakako doznao da to nije onaj Cortazar koji mu treba. Šta će dalje preduzeti, nije jasno. Skitnica javlja da vozi prema Harvard Squareu, gde se nalazim. Imam sastanak s profesorom Laskyjem. Prati ga ljubitelj ptica. Da li sam i dalje potrebna.* (*Atlantida I*, 118)

▪ Mogućnost izmiještanja u prostoru i vremenu

Karver ima moć izmiještanja u prostoru i vremenu, a često je koristi u odnosu prema Luani i susretima s njom. Luana, njegova vodilja, zauzima i mjesto Ljubavi, kontrastno je modelovana u odnosu na njegovu stvarnu suprugu-robota. Sve u vezi s njom je spiritualno. Na taj način se i opisuje njihovo sjedinjavanje, izmješteno u prostoru i vremenu.

Osetio je njene ruke oko svoga vrata, svoje ruke oko njenog nalog tela, njene usne na svojim. Nije znao kada se i kako skinuo. Ni koliko je njihovo spajanje trajalo. Uzvišeno međusobno prožimanje u kome su se tela, po zakonima čudotvorne alhemije atlantiđanske ljubavi, otapala, rastvarala, spajala u jedno, a zatim ponovo cepala da bi se ponovo u jedin-

stvu, u novoj leguri osećanja, tražila i nalazila. Njeno je tamnoputo lice ulazilo u njegovo i dobijalo zlatne oči Howlanda, njemu je duga crna ženska kosa čarobnice Titube padala na gola ramena. (Atlantida I, 140)

▪ Ubice s ekrana

Oživljavanje slike, tj. *silazak ubice sa ekrana*, dešava se u sceni s Nadinom Hatajev. *Fikcija predstavljena filmom kao da 'silazi' sa ekrana i postaje tajanstvena prilika koja ubija Nadinu* (Stojanović 2006: 65). Na fantastičan način je prikazana scena njenog ubistva. Spajaju se dva medija koji proizvode zanimljivu sliku.

Mascalero Apache je sišao s ekrana i pošao pravo prema njoj.

Nasmešila se i okrenula na bok.

Nije videla kako je podigao sekiru. (Atlantida I, 146)

▪ Sveti obred Terafima

Kult Terafima zasniva se na ritualnom odsijecanju ljudskih glava, iz kojih je moguće iščitavati prošlost. Nastao je iz urođene težnje da se pobijedi urođena neizvesnost ljudske sudbine, ne bi li se ta sudbina zaobišla. *Neizvesnost je bila povezana s tajnom vremena. Čovek je bio u vlasti neizvesnosti zato što nije bio kadar da pronikne u budućnost. (Atlantida I, 189)* Prošlost iz glave pretka čita i Alden, što mu je i neophodno za priznanje kako bi ponovio istragu.

Pripadnici Terafima veoma su povezani, pogotovo kada se udružuju protiv zajedničkog neprijatelja, u ovom slučaju Aldena. Oluja se isprječava na njegovom putu do Doma za nahoćad gdje treba da uhapsi Karvera.

Nije bez razloga izgubio kontrolu na volanom. Kola je zahvatio vihor koji je kao nevidljiv gejzir izbio iz zemlje, jer s nepomičnog halkionskog mora i ustajalog neba nije mogao doći. Terafim je pokušao da ga spreči da stigne u Melburne na vreme. Terafim štiti Johna Carvera. Vetar je Ruka Terafima. I kočnice su njegovo delo. (Atlantida I, 220)

▪ Vjera je moć. Želja je moć.

Biblijsko pitanje duboke vjere i želje problematizuje se i ovim Pekićevim tekstom. Ukoliko je želja dovoljno jaka, dešavaju se fantastične stvari, kao npr. ubijanje pasa pogledom, nestajanje zmijs (kao da ju je nešto šćepalo), topljenje brave na vratima...

- *Sećaš li se pasa sa jezera Marion! Sećaš se kako su pocrkali!*
- *Ti si ih ubila.*
- *Nisam, Johnne. Ti si ih ubio!*
- *Nisam!*

- *Jesi, Johnne. Rekla sam ti da to možeš, ako jako želiš. Nisi hteo, nisi verovao ili nisi hteo. Nisam imala vremena da te ubeđujem. Rekla sam da ću to ja učiniti, da ću ih ja ubiti, a ti samo u njih da gledaš!*
- *Samo to sam i uradio, samo sam ih gledao!*
- *Nisi, Johnne, uradio si nešto.*
- *Šta?*
- *Želeo si da ih nema, jako želeo, zar nisi?*
- *Jesam.*
- *To ih je i ubilo. Tvoja ih je volja ubila. Tvoja želja. Tvoja moć! (Atlantida II, 18)*

▪ U hramu prozirnih zidova

Govoreći o oniričkoj fantastici i ulozi sna, Damjanov je vezuje za tradiciju hrišćanske religiozne književnosti, u kojoj predstavlja neku vrstu mosta između božanskog (nebeskog) i ljudskog (zemaljskog) svijeta (2011: 141). Tako i Karveru, Odabranom, biva dozvoljeno da posredstvom fantastičnog sna stigne do Atlantide. Detaljno se opisuje izgled grada u kojem se našao.

Onda su, u postepenom rasvetljavanju, postajale prozračne i otkrивale unutrašnju konstrukciju, sličnu u više ravni ukrštenim sunčanim zracima. Zraci bi zasijali, obrazujući pauččinastu mrežu jednog pletiva da bi se ubrzo bez kidanja rasplesli i opet spleli u neku drugu mrežu. Kristalne površine ne imadahu oštre geometrijske oblike nego alfijski meke. Kružne, polukružne, elipsoidne površine takođe su se menjale i preobražavale jedna u drugu. Sve se u tom gradu stalno menjalo u blagom, smirujućem pokretu, koji kao da je uvek tragao za novom harmonijom, neiskorišćenim odnosom između svojih sastavnih delova. Fluidni obrisi su se i prožimali. Vrteška oblika i boja beše u večnoj propulziji. (Atlantida II, 35)

▪ Roboti

Poseban element fantastike jesu roboti. Prvi među njima jeste Džon Alden, koji istražuje ubistva vezana za Terafim. Motiv robota dovodi se u vezu s varijantom starog motiva o predmetu, koji je neočekivano postao nezavisan i počeo da se ponaša destruktivno i zastrašujuće (Vuković 2002: 67). U vezi s robotom Aldenom, od fantastičnih radnji, posebno je interesantna lobotomija kojom mu se iz memorije briše sve što se odnosi na istragu.

Glava je sada bila položena na hromiranu tezgu, ispod sveprodirućeg oka mamutskog elektronskog mikroskopa, jačine 100.000 volti i milionske uvećavajuće snage. Trepanacija temenjače već je obavljena i lekar je, sedeći na pokretnoj stolici aparata, u delikatnoj srži kostiju lobanje tragao za 'terminusom superiorom', Aldenovom 'dušom', infinitesimalnom mrljom, prema kojoj je muvlji ispljuvak nesamerljivo velik.

U njemu je bila tajna života, Johna Howlanda iz 1988. godine i tajna smrti Johna Aldena iz 1687. Tajna ljudskog prisustva na planeti koja je već milionima godina bila u rukama njihove uspelije imitacije i mislila da je zle kobi prirodnog porekla, stranputica njene žive prirode i haosa slučajnosti zauvek oslobođena.

Kad ona bude ekstirpirana i uništena potapanjem u naročitu kiselinu ili podvrgnuta razornoj dozi radijacije, ljudi će odahnuti.

Njihov rat za Atlantidu moći će opet da počne. (Atlantida I, 95-96)

▪ Kiber-Pov-Net

Karverov put do pronalaženja Kibera obilježen je nizom fantastičnih događaja, kao što su letenje na metli, obilazak Sfinge i razgovor s njom, te promjena koju Sfinga doživljava nakon što podijeli Tajnu s Karverom. Na kraju, pronalazak Kibera obilježen je interesantnim dijalogom između dva Džona. Povlačenjem poluge, dolazi do smaka, odnosno prestanka rada svih mašina na svijetu.

Iz jedne neupadljive stene virila je crna, malo zarđala poluga.

- *Kiber-Pow-Net?*
- *Da.*
- *I to je sve?*
- *Sve što se vidi.*
- *Tako jednostavno.*
- *Sve božansko je jednostavno – rekao je Alden.*
- *Kako si znao gde je?*
- *Nisam znao.*
- *Kako si onda došao ovamo?*
- *Ti si me doveo.*
- *Doveo da me zaustaviš?*
- *Čovek uvek radi protiv sebe. To je u njegovoj prirodi.*

Vreme je klizilo glatko kao po ledu. Bilo je 17.50. (Atlantida II, 287)

❖ *Logično je da su roboti najzad preuzeli svet.*

4.10. Zlo

U narativnoj strukturi *Atlantide* zastupljena je i kategorija zla, čije reflekske prati-mo kroz dihotomni odnos – prirodno : vještačko, ljudi : roboti.

Autor se posebno bavi pitanjem duše, distinktivnim obilježjem između dvije su-protstavljenije strane. Ljudi posjeduju dušu, odlikuju ih posebne moći i sposobnosti, dok su roboti prazni, hladni, lišeni emocija. U razgovoru s Karverom, Alden otkriva poseban odnos razdvajanja ljudi i robota.

Jesi li ti čovek, Howlande? – Jesam. – Šta je čovek? – Biološka organizacija zasnovana na naročitom odnosu materije, njene energije i duše. – Jesi li ti to? – Jesam. – Ti imaš to što zoveš dušom? – Imam. – Šta bi bio da si zasnovan samo na materiji i energiji? – Robot. (...) – Šta je duša, Howlande? – Ne znam. – Zna li ko? – Ne. – Kako se onda zna da duša postoji? – Zna se. – Kako? (Nema odgovora.) – Kako se zna? (Nema odgovora.) – Da li je i Luana čovek? – Jeste. – Zato što ima dušu? – Da. – Jesu li svi pripadnici Terafima ljudi? – Jesu. – I oni zato što imaju dušu? – Da. – Da li je duša vrlina? – Ona je svojstvo. – Čije svojstvo? – Čoveka. – Da li ga ona čini drukčijim od svega u univerzumu? – Boljim? (Nema odgovora.) – Da li duša čoveka čini boljim? – Čini ga. (Atlantida II, 42)

Na simboličkom planu iznosi se kritika ovog društva koje podliježe procesu ma-terijalizacije, koje ima šablonizirane pokrete, radnje, način bitisanja; ali i zamisao koja se zasniva na osjećanju otuđenosti modernog svijeta (Vuković 2001: 259). Pekić se pita – *Gde je nada naše materijalističke civilizacije, naravno ako je uopšte ima? Pitam se nije li ona paradoksalno u nauci kao u njenom najvišem izrazu, kao u prvom i primar-nom uslovu njene sve veće materijalizacije* (1996 c: 341)?

Istorija koja se odvija u romanesknoj priči, istorija je ubijanja, masakra. Borba ljudi i robota arhetipska je borba Dobra i Zla.

Ljudi su iz dubine zla u sebi stvorili istoriju. Za dobro nikakav razvoj nije mužan, nikakva hronologija. Ona je potrebna zlu da se u prostoru i vremenu međusobno može odmeravati, i što je najbitnije – ponavljati. Istorija je morfologija ljudske stranputice koja ih je dovela najpre do ropstva materiji, a onda do robovanja robotima, njenim inteligentnim proizvodima. (Atlantida II, 216)

Pratimo da se kroz istoriju, opisanu u tekstu, sve vrijeme odvija prikrivena borba između ljudi i robota. Posebno je naglašeno kako ljudi stradaju od robota kroz istoriju, i da ih je dosta bilo među Jevrejima.

Vuković primjećuje da jasno naglašena podjela između dobra, koje oličavaju ljudi, i zla, koje oličavaju roboti, dobija u jednom trenutku razvoja radnje ironičan zaokret (2001: 258).

Junak romana, čovjek Džon Haulend otkriva istinu o naličju mitske Atlantide. Njena idealizovana slika se u trenutku raspada; ona je i bila samo mit koji su malobrojni preživjeli ljudi u milenijumima ropstva pod robotima izgradili. Istina izgleda drugačije: ljudi Atlantide su postepeno gubili svoju božansku prirodu, duhovno i moralno se izvitoperavali, upali u grijeh robovanja materiji, posegnuli za zlom, 'počeli su se igrati sa svetom', izmislili robote, antagonizovali svijet u kom su živjeli i skrivili propast svoje civilizacije (Vuković 2001: 258).

Budući da je robotska istorija zasnovana na ponavljanju ljudske (*Roboti i ljudi na kraju bivaju ponovo izjednačeni, jer robotski svet jeste ljudska tvorevina*. Lukić 1996: 321), po tome je preuzet i trenutak smaka, pa obje okončavaju u istom trenu, povlačenjem poluge. Svi roboti se gase, ali, da bi ljudi – Karver/Haulend i Alden – mogli nastaviti gdje su stali, neophodno je „osposobiti mašine“. Da li je osposobljavanje mašina još jedna u nizu (ponovljenih) grešaka, ostaje neodgonetnuto. Jer *želja čovjeka da sve poslove prepusti mašinama, dovodi do prve greške 'iz koje posle sve nesreće proizdoše'*. Upravo ta greška, osposobljavanje mašina, predstavlja i prvu Aldenovu ljudsku misao (Vukićević-Janković 2011: 102).

- ❖ *U neprobojnom zidu koji ga je odvajao od prošlosti odvojila se pukotina za koju je znao da postoji, da se bez nje ne bi osećao ovako neprilagođen, izmešten, 'out of place'.*

4.11. Modelovanje likova – arhetipovi

Centralne predmetnosti romaneskne strukture jesu opozitno modelovani likovi: Džon Karver/Haulend, čovjek, i Džon Alden, robot. Ovi junaci uvijek idu u paru, a njihova veza duž cijelog teksta neraskidiva je. Građeni na principu arhetipa¹⁴, ponavljaju svoje pretke, a u sadašnje vrijeme prenose i neraščišćene račune iz prošlosti.

Karver je „drugi čovjek“, od samog početka narativne zbilje građen na principu razlikovanja, izuzetnosti, posebnosti; kao da ne pripada svijetu u kojem živi. Za njega je to svijet potpune tuđine, te često odlazi u paralelni svijet. *Odmazda zbog 'izuzetnosti', stanja koje od srećnijih uzoraka vrste pravi bezazlene čudake, setne sanjare, u najgorom slučaju rđave pesnike, a njega, Johna Carvera, odvlači u 'naporedni' svet, u kome se hoda po vodi i plovi nepostojećim jedrenjacima. (Atlantida I, 38)*

U početku razvijanja romaneskne priče, stiče se utisak da je Karver svjestan svoje posebnosti, ali ne raspoznaje do kraja odakle ona dolazi, šta joj je izvor. Upušta se u istragu sopstvenog identiteta, porijekla, koja ga odvodi do bunara prošlosti iz kojeg doznaje da je neko drugi, da nije Džon Karver već Haulend.

Njegovo nepripadanje postojećem svijetu reflektuje se i na odnos s članovima porodice. Za svoje roditelje Karver je *stran, kao da ne pripada njihovoj porodici. Da uopšte ne pripada 'nikome' i 'ničemu'. Da je ovde, u ljudskom svetu, na proputovanju na kome ga ništa ne obavezuje. (Atlantida I, 62)* Roditelji imaju neostvarene ambicije, vide sina u politici, ali on ima potpuno neobična, i pomalo nastrana, interesovanja, kao što je zanimanje i proučavanje vještica. Nimalo slučajno, autor dodjeljuje centralnom liku ulogu antropologa.

Oblikovni princip udvajanja (dvojnika) ključan je u portretisanju ovog junaka. Karver se udvaja kroz svog pretka; živi paralelne stvarnosti, u dva svijeta, dvije istorije. Česta su njegova zalaženja u drugi svijet. Posredstvom transmutacija i izmiještanja u vremenu i prostoru, dozvoljeno nam je praćenje prelaska iz jedne u drugu stvarnost.

¹⁴ *Oblikovani kulturom prošlosti, upijeni kao 'asocijativne nakupine', arhetipovi su, dakle, kao i ta kultura, pre delotvorni nego što su nam svesno dati. I kao što u nesvesnom činu ili snu otkrivamo autentične porive koji dopiru iz dubljih izvora ličnosti, za razliku od različitih, uslovnih 'teorija o sebi', tako i u arhetipu otkrivamo duboke korene duhovnog života iz kojih svaka kultura niče. (Koljević 1988: 214)*

Ukoliko uzmemo u obzir da – *najprostiji činilac karakteristike je lično ime koje junak dobija* (Tomaševski 1972: 219) – primijetimo da se princip udvajanja ili dvojstva ostvaruje i kroz simboličko ponavljanje imena glavnih junaka, obojica se zovu istim imenom – Džon.

Karverova posebnost se očituje i u odnosu prema ostalim likovima. Postoje likovi prema kojima osjeća naklonost, s kojima dijeli ista interesovanja i osjećanja – kao npr. Turner, Laski (*Lasky mu je pružio ruku. Prihvatio je. Osetio je gotovo potresan magnetizam dodira, međuprožimanje koje do spajanja nije dopiralo ali mu je težilo. Trgao je ruku.* (*Atlantida I*, 132), dr Kortazar, dok su na suprotnoj strani likovi prema kojima osjeća netrpeljivost, odbijanje – među prvima Alden, ali i njegovi i roditelji, supruge. U procesu regresivne simbolizacije doznajemo da ova podjela nastaje zato što su na jednoj strani diferencirani ljudi, koje Karver prepoznaje po privlačnosti, a na drugoj su to roboti, koji ga direktno odbijaju. U ocu i ostalim članovima porodice, Karver prepoznaje mehaničke radnje, imitaciju ljudskosti. U „mehaničkom mravinjaku“ osjeća se neprilagođeno, izmješteno, „out of place“. Prema mišljenju Cvijetićeve u

‘Atlantidi’ Pekić odlazi korak dalje i stanovnike modernog grada predstavlja ne samo metaforički kao automate koji postupaju po nalogu, već kao robote koji izvršavaju određeni program. Džonu Karveru, dok još nije svjestan svoje prave prirode, ljudi izgledaju potpuno beživotno ‘kao da su prazni, ispunjeni jedino iluzijom vlastitog postojanja koja im pokreće udove i misli, inače bi stali kao isključeni automati’ (2009: 518).

Karverov odnos prema ženskim likovima gradi se na principu prirodno : vještačko, ljudi : roboti. Žene, koje su u neposrednoj vezi s njim, jesu njegova supruga Majorie i sekretarica Nadina – roboti, dok se opozitno njima gradi Luana, Atlantidanka, pripadnica ljudskog. U kontaktu s robotima Karver je hladan, dalek, tuđ, dok je u odnosu prema Luani strastan, blizak, čulan. Iako se u tekstu naglašava da je Nadina zaljubljena u Karvera, on prema njoj ne osjeća ništa. Njegova različitost još jedanput dolazi do izražaja. Ljubavni čin sa ženom-robotom predstavljen je kao mučenje.

Što se tiče ljubavi, stvar nije bila naročito uspešna. Izgleda da ona to nije primećivala. Ženska sebičnost i muška kontracepcija solidarno su štitile njegovu tajnu. Ono što nisu uspevale je da ga sačuvaju od odvratnosti prema činu, koji je preduzimao više da se suprotstavi sve brojnijim i nepodnošljivijim ‘razlikovanjima’ od drugih, nego da u tome uživa, čak i nešto, sem odbojnosti, stvarno oseća. Nadao se da ga večeras neće pozvati. Ne bi je mogao odbiti. Ponižavajuće mučenje počelo bi ispočetka. (*Atlantida I*, 117)

Jedina transformacija u njihovom odnosu događa se u trenutku kada Karver biva udvojen, kada umjesto sebe vidi Haulenda kako vodi ljubav sa svojom ženom Elizabet, koja je u ovom slučaju Nadina. Međutim, i u tim trenucima, Nadina ga ne osjeća svom snagom, kao da nije prisutan. *Noćas je John bio izvanredan. Pa ipak se neobično osećala. Izmicao joj je. Čak i u najintimnijem trenutku. Čak i noćas. Sav u njoj, činilo joj se da nije i 's njom'.* (*Atlantida I*, 145)

Prema supruzi ne osjeća ništa, život s njom opisan je kao mučenje.

Kao suprotnost ovim ženskim likovima, gradi se Luana, Atlantidanka. Ona je Karverova Atena, koja ga svuda prati na putu u otkrivanju Tajne. Ljubav s njom je posebna, neuhvatljiva. Ona mu otkriva istinu da je on odabrani, drugačiji, i da se „Oni“ bore za njega. Postavlja se pitanje ko su „Oni“ i da li se u odnosu na „Njih“ diferenciraju neki „Mi“. Otkrivamo da su Oni pripadnici Terafima koji štite Karvera, jer je on novi Čuvar Tajne.

Privlačnost koju osjeća prema pojedinim junacima javlja se i prema djeci iz Doma za nahoćad. Našavši se u Domu, osjeća da je na „pravom“ mjestu (*Bio je siguran da je ovom mestu jednom 'pripadao', premda nije video ni zašto ni kako.* (*Atlantida I*, 168)), na kojem otkriva Istinu.

Posjeta Domu u Karveru budi osjećaj da bi mogao biti neko drugi, kao da naslućuje drugačiji identitet.

Bio je 'neko' drugi.

Samo – ko?

Neko u njemu ko ubija. Neko ko seče ljudske glave. Neko s drugim imenom, poreklom, prirodom. On, John Carver, se zanimao ljudima, proučavao ih i prezirao. 'Onaj drugi', pravi on, bio je dosledniji. Odmah ih je ubijao. Zašto? Zašto im je sekao glave? Ako u dosjeu i otkrije ime ubice, neće otkriti i razloge zločina. Za njim će tek morati da se traga. Ali će imati od čega. Poznavaće bar jednu istinu o sebi. (*Atlantida I*, 177)

Istinu o sebi čita iz dosijea, a ona otkriva da je Karver zapravo Haulend i da ima brata blizanca Džejsma. Karver je u svijetu robota, Haulend u svijetu ljudi, čime je (još jedanput) akcenat stavljen na dvojstvo. Udvajanje u romanu zaokruženo je i građenjem Džejmsovog lika, koji se ostvaruje kao Karverov odraz u ogledalu. On je sve ono što i Džon, samo u blažoj formi. Perić na odos Džona i Džejsma gleda kao na motiv Dioskura, *ovoga puta pozitivno konotiran – Džon Karver/Haulend ima brata blizanca Džejsma. Džon je Poluks – besmrtan, a Džejsm je Kastor – smrtan, on umire u azilu za umobolne* (2007: 7). Džejsma njegovi poluroditelji karakterišu kao „neobičnog“. Kod

njega je naglašena otuđenost, otpor prema svijetu u kojem živi. Osjeća kao da živi u tuđini. Na kraju završava u ludnici, među ljudima. Ludaci spašavaju Karvera, jer je on poseban.

U strukturi priče prepoznamo motiv dvostrukog traganja: Karver traga za identitetom, dok Alden traga za ubicom, sprovodi istragu. Alden se modeluje kao opozit Karveru, ali i kao njegova sjenka, uvijek mu je za petama. U jednom segmentu priče Turner ga naziva „čovjekom bez mozga“, što dobija na simbolici ako se u obzir uzme lobotomija i „brisanje“ dijela memorije koji se odnosi na istragu Terafima.

Gustu mrežu Karverovih i Aldenovih susreta prati i odbojnost, netrpeljivost s Karverove strane:

Alden se nagao napred. Rukom mu je dotakao rame. Osećaj odbojnosti se pojačao. (Atlantida II, 8)

Zatvorio je oči. Nije više mogao ni da ih gleda. Aldena naročito. Lekar nije emitovao ništa strano, tuđe. Valjda, mislio je, što je umotan kao mumija. Ali su emisije Aldenovog prisustva bile nesnosne. (Atlantida II, 65); sve do njihovih ponovnih susreta nakon deset godina kada Karver počinje da se mijenja, i Alden mu postaje dopadljiv.

Alden mu se dopadao. Teško mu je bilo zamisliti ga kao mehaničku lutku koja se, ako se hoće, može predstaviti dijagramom, kojoj se može odšrafiti glava i ponovo je, posle popravke, u vrat uglaviti. Bio je to čudno. Kad ga je prvi put sreo u Pleasant Bayu, osetio je prema agentu odbojnost kao i prema većini 'ljudi'. Ona se tokom njihovih zamršenih, pretežno lovačkih odnosa, uvećavala, jer lovljen je bio on, dobijajući pri kraju i sasvim ličnu boju. Na kraju ga je i mrzeo.

Kada su se drugi put, u Beloj kući, sreli, uprkos prvobitnom šoku, u njemu nije postojao osećaj odbojnosti. Možda je tada strahom bio prekriven, ali se nikad nije obnovio. Bio je zamenjem radoznalošću i setom. Da, setom. (Atlantida II, 203-204)

Alden u jednom trenutku spašava život Karveru, zaštitivši ga svojim tijelom, čime se uspostavlja nove veze između njih. *Pa ipak, privlačio ga je na način koji do tada nije iskusio. To nije bila privlačnost po sličnosti. Naprotiv. Kad bi trebalo da zamisli nekoga od koga se sasvim razlikuje, po svoj bi prilici izabrao Carvera. Bio je to magnetizam razlike. (Atlantida II, 219)*

Alden do kraja priče postaje „napravljeni čovek“, povlači polugu zbog neizvjesnosti da vidi šta će se desiti, jer, kako kaže, saznao je istinu šta je čovjek.

- Otkrio sam šta je čovek.
- Šta je?

- *Neizvesnost. To je čovek. Neizvesnost. Neuporediva sila brige. Opojnost zebnje. Ono što vi sada osećate. Alden 'zna'.*
- *Najpre ste u neizvesnosti znam li nešto, zatim, ako i znam, koliko, i najzad, šta ću preduzeti povodom toga što znam.*
- *Šta ćete preduzeti?*
- *To biste morali i sami znati, gospodine. Ja sam robot. Nemam izbora. Moram se držati programa. Njegova glavna tačka je uništenje ljudi. (Atlantida II, 274)*

Duboke i stare veze između dva Džona prepletene su i na kraju, gdje će u novo jutro osvanuti kao prvi ljudi novog svijeta, spremni na novo kruženje. Budući da je u ovom romanu sve u znaku udvajanja, tako se i u završnom kadru pred očima čitalaca, umjesto jednog, nalaze dva prva čovjeka novog svijeta.

V

1999

- *Znaš li ti koji je dan danas?*
- *6. juli 1999.*
- *Koje vreme?*
- *Sedamnaest nula pet.*

❖ *Ja, Arno sa planete Arnos, čekam i zebem.*

5.1. Žanrovska (ne)određenost^{15*}

1999 u žanrovskom pogledu tumačimo iz više različitih uglova, i to kao:

- antropološku povijest
- antiutopiju i(li) distopiju
- SF-a, podvrsta: roman o apokalipsi
- filozofski roman
- animal fiction
- parodiju sacru
- zbirku (vijenac) pripovijedaka i(li) romanesknu strukturu.

Posmatrajući spoljašnju kompoziciju teksta, zaključujemo da je riječ o pet različitih priča koje se grade na istom zapletu. Uzimajući u obzir navedeno, možemo govoriti o ovom tekstu kao o zbirci priča (pripovijedaka) koje mogu stajati samostalno. Kada je riječ o unutrašnjoj strukturi, primjećujemo elemente koji tvore romaneskno tkivo, gdje se kao objedinjujući faktori priče javljaju: lik Arna, Zlatan Kraj (pašnjak), postupak dočitavanja priča u sklopu onih koje slijede (povezivanje), ponavljanje *Objave* na kraju svake priče, razgradnja istih motiva, i tome sl.

Pitanjem žanra bavi se i sami autor:

'99 je, sa gledišta roda, očevidan hibrid; kentaurska tvorevina, literarni mutant nastao re-kombinacijom zbirke pripovedaka i romana; sistem od pet nezavisnih proznih jedinica, ispisanih u 3. licu, koje kroz neizračunljivo vreme spaja ispovest, pisana u prvom. I utoliko je to zbirka priča. Ali, to je i roman, ako se u različitim junacima prepozna ista sudbina i dešifruje antropološka ideja koja ih spaja (Pekić 1993 b: 217).

Pekić u trilogiji osvjetljava sudbinu Vrste, pa se sva tri teksta posmatraju kroz prizmu antropološkog, a posebno '99, jer tematsku ravan čini priča o čovjeku i čovječanstvima. '1999' zovem antropološkim pripovestima. (podvukao B.P) *To znači da se u knjizi ne bavim ovim ili onim uzorcima ljudi, već čovekom kao takvim, nekom opštom idejom ljudskosti. Ne verujem da ću još jednom napisati takvu knjigu* (1993 a: 144).

¹⁵ Segmenti ovog poglavlja (V) dio su naučnog rada: Sekulović, Maja: *Orwellovo '1984' v Pekićevem '1999': medbesedilna razmerja (Orwell's '1984' in Pekić's '1999': Intertextual Relations)*, *Primerjalna književnost*, Slovenija, br. 3, letn. 42, 223-245, 2019.

1999 tretiramo i kao SF, roman s temom ili elementima naučne fantastike – robotima, gdje se sagledava njihov odnos prema Čovjeku i Prirodi. Reinterpretira se poznati mit, koji se realizuje uz pomoć SF motiva *pobune robota* (Vuković 2001: 253). Razmatrajući žanrovske osobenosti istaknutog romana, Vuković primjećuje da bi se, posmatrajući pomenute Pekićeve romane u svjetu SF, moglo govoriti o varijanti toga žanra, kao što je *roman o (post)katastrofi. Dok 'Besnilo' predstavlja sliku djelimične katastrofe, 'Atlantida' i '1999' daju viziju apokalipse koja proishodi iz materijalističke nauke kao pogrešnog ljudskog izbora* (2001: 254). Roman govori o stalnim katastrofama, smakovima jedne i rođenjima nove civilizacije, ciklizaciji. Tema apokalipse više puta se varira u tekstu, budućnost je predstavljena kao neizvjesna, a smak kao neminovan. Posebno je interesantan sami kraj – *Međuigra* – gdje je do kraja nejasno da li kapi kiše najavljuju (novi) potop, novi kraj, ili ozvaničavaju početak tek stvorenog svijeta.

1999 je i par excellence – filosofski roman (Vuković 2001: 261), do čega dovode teme koje pokreće, način njihovog oblikovanja, te eruditna širina. Brojne su filosofske teme koje Pekić problematizuje – od samog čovjeka i njegove suštine, preko materijalističkog, robotizacije, smaka svijeta, te ponovnog sagledavanja i tumačenja same istorije.

Citirajući Slapšak, Mustedanagić ovaj roman stavlja u red animal fictiona, čiji je protagonist krtica, koja nosi najveći simbolički naboj, dok epski sloj parodira konvencije SF književnosti i otvara se žanru koji je sve vrijeme prisutan – apokalipsi (2002: 177).

Ona takođe izdvaja i elemente *parodie sacre*: *Po naslovima poglavlja romana ('Novi Jerusolim', 'Blaga vest', 'Dan šesti') '1999' predstavlja naučno-fantastičnu 'parodiju sacru', novi vid parodirane religiozne književnosti, koja samo još jednom potvrđuje Pekićev stav o nemogućnosti transcendencije, stav prisutan još od njegove prve knjige 'Vreme čuda'* (Mustedanagić 2002: 221).

U proučavanju Pekićeve antiutopijske trilogije, Simić *1999* vidi kao *omnibus pri-povesti* – čiji je *kontekst strogo izveden iz dominantne žanrovske klime* – koja uključuje *sve relevantne aspekte posthumanog statusa* (2014: 227).

Na osnovu istaknutog, zaključujemo da je riječ o još jednom Pekićevom tekstu *na međi*, žanrovskom hibridu. Tehnika palimpsesta, izuzetna erudicija samog Pekića, brižljiva konstrukcija fabule, propitivanje osnovnih antropoloških kategorija i filozofskih teza, kao i mitomahijska tendencija, neki su od razloga zbog kojih djela ovog

autora tako vješto izmiču konačnim određenjima žanra, nudeći različite iluminacije fantastičnih elemenata reflektovanih pri svakom novom čitanju (Bošković 2014: 1).

- ❖ *Ako su Ljudi ikada živeli, ja sam Čovek. Jer, ja, Arno, znam šta je neizvesnost.*

5.2. Pripovjedačka instanca

1999 je složena konstrukcija kada je riječ o pripovijedanju i smjeni pripovjedačkih instanci. Roman se sastoji od pet priča (i jedne kratke, epiloške), u kojima se pripovjedački subjekti grade na osoben način.

Dominantno nadređena, izdvaja se tačka gledišta i perspektiva Arna iz početne *Objave*, koja se varira duž teksta u pričama. *Objava* na kraju svake priče postaje semantički referen, u kojem je posebno naglašeno (u 1. licu) postojanje (posljednjeg) Čovjeka na svijetu, pitanje neizvjesnosti, kao i predviđanje, nagovještaj onoga što dolazi. Stiče se utisak da se izdvaja jedan Arno (vrhovni, Program), po čijem se modelu grade ostali.

Pripovjedačku situaciju usložnjava česta smjena pripovjednih perspektiva, a sva-ka se priča gradi po svom pripovjednom modelu. U četiri priče zastupljeno je fokali-zovano heterodijegetičko pripovijedanje (pripovijedanje u 3. licu s tačkom gledišta jednog ili više likova), dok na prologu, u posljednjoj priči – *Danu šestom* i *Objavama* izdvajamo nefokalizovano homodijegetičko pripovijedanje (pripovijedanje u 1. licu iz perspektive pripovjednog *ja*). Sami epilog – *Međuigra* – obilježen je objektivnim pripovijedanjem u 3. licu.

Tabela 5.

<i>Objava</i> : 1. lice
<i>Zlatan Kraj</i> : fokalizovano heterodijegetičko pripovijedanje Fokalizator: Arno <i>Objava</i> : 1. lice
<i>Novi Jerusolim</i> : fokalizovano heterodijegetičko pripovijedanje Fokalizator: Arno arheolog, Prvi robot (Arno) <i>Objava</i> : 1. lice
<i>Poslednji čovek na svetu</i> : fokalizovano heterodijegetičko pripovijedanje Fokalizator: Arno, Prvi robot <i>Objava</i> : 1. lice
<i>Blaga vest</i> : fokalizovano heterodijegetičko pripovijedanje

Fokalizator: Arna, Don (naučnik) <i>Objava: 1. lice</i>
<i>Dan šesti: nefokalizovano homodijegetičko pripovijedanje</i> Fokalizator: Arno Anderson <i>Objava: 1. lice</i>
<i>Međuigra: 3. lice</i>

Svaku priču zaposijeda lik novog Arna (u jednoj priči Arna), što se odražava na promjenu perspektiva. Stiče se utisak da svaki od likova ponavlja svog prethodnika (arhetipski), osjeća se konstantnost i istovjetnost, jer je princip ponavljanja dominantan u uređenju teksta. U skladu s njim je i kružna kompozicija, pa zapažamo da je Arno s početka teksta sličan (ili isti) Arnu s kraja, te kao da smo u krugu. Arno iz prve *Objave* odbija da izvrši Program – *Trebalo bi stoga reći da nisam izvršio Program, ali ja kažem – pobedio sam Sudbinu. (1999, 10)*; ali i Arno iz posljednje: *Čak i da se Program nastavi tamo gde sam ga ja zaustavio, on više nikada neće biti što je bio. (1999, 376)*

Tačka gledišta *vrhovnog* Arna posebna je budući da on ima izvjesne *proročke* osobine, tj. najavljuje predstojeće priče, kao i junake koji njima dominiraju: (...) *vidim mlado biće u kome prepoznajem mitskog Čoveka kako silazi padinom, ovom padinom koju zovem Zlatnim Krajem, prema starom pašnjaku izrovanom krtičnjacima. (1999, 12)*

U *Objavama* se naglašava da je riječ o „dvojnici“ (opštem mjestu fantastičke književnosti (Joković 2002: 66)) *vrhovnog* Arna.

Objavljujem, takođe, da je mladi čovek koga sam video kako silazi padinom(...) – da je taj mladi Čovek bio moj dvojnjak, odlivak mog lika, lice moga lica. (1999, 61)

Videh čoveka koji brda pomera i u more ih baca. I opet beše to čovek mojeg lika koji se igra sa brdima. (1999, 148)

Na pašnjaku stajahu Čovek i Žena, i Žena imađase tvoj lik. (1999, 238)

I stoga videh i svoje čovečanstvo, Peto, i ono mašinsko po liku čovečjem i obličju njegovom, i sve izvesnosti u njemu koje su strašnije od smrti. A potom opet videh taj pašnjak u Zlatnom Kraju i u njemu mašinu koja nemaše samo moj lik i obličje moje, nego koja sam – ja. (1999, 336)

Arno iz svake priče gradi se po posebnom modelu, dok se usamljenost, nepripadanje svijetu u kojem egzistira nameće kao dominantna osobina koja ih spaja. Arno iz I

priče ostvaruje se kao fokalizator, kroz čiju perspektivu sagledavamo predloženu stvarnost.

Kleče, gledajući u pravcu grada, duž puta kojim je obično dolazila njegova devojka. Dovožila se na bučnom motociklu koga je mrzeo. Nosila radio kojeg se plašio. Na sebi je uvek imala haljine koje nije mario. Izgovarala je reči kojih se užasavao. Mislila na način što ga nije shvatao. Ljudi su sve to što je osećao nazivali ljubavlju i on se pokorno držao tog tumačenja ostajući i dalje sam. (1999, 24)

Na istaknutom odlomku problematizuje se i pitanje ljubavi, odnosno Arnovo pristajanje na ispunjavanje konvencionalnosti i onoga što se od njega očekuje, iako se stiče utisak da ne osjeća ništa prema djevojci s kojom provodi vrijeme. Od početka se modeluje, osjeća kao drugačiji, *drugi*, kao neko ko ne pripada svijetu u kojem živi.

Pripovijedanje u pričama teče hronološki, jedan Arno najavljuje buduća zbivanja i buduće junake. Poseban presjek i novo sagledavanje pripovijedanja dešava se u *Blagoj vesti*, gdje se mijenja pripovjedna perspektiva koja se dodjeljuje ženi – robotu Arni. U skladu s naslovom, ona donosi blagu vijest, istinu o čovječanstvima, čime baca novo svjetlo na ponovno (is)čita(va)nje samog teksta. Sve do te priče čitalac gradi jednu *istinu* o čovječanstvima, da bi već u tom trenutku došlo do sagledavanja svega ispri-povijedanog iz drugačijeg ugla. Na nov način se (re)interpretira pročitani tekst, otkriva se drugačija istina, i sve ono što je do tog trenutka važno, poprima drugačija značenja.

Pripovjedna perspektiva i lice mijenjaju se u petoj priči, *Danu šestom*. Mijenja-jući glas – *deskriptivna tačka gledišta iz prethodnih poglavlja, biva zamenjena auten-tičnim pripovednim glasom Arna Andersona* (Pijanović 1989: 263). Zastupljena je pri-povjedačka situacija u prvom licu (Štancel), koja podrazumijeva niz zakonitosti, među kojima se akcenat stavlja na problem ograničenosti tačkom gledišta, tj. na ograničenost znanjem lica koje pripovijeda o datim događajima.

❖ *Što je bilo, to će biti...*

5.3. Vremenske strukture

Princip kruga karakterističan za pripovjedačku strukturu prenosi se i na organizaciju vremena. Kruženje i ponavljanje (otpočinjanje novog ciklusa) osnovni su modeli po kojima se uređuju sve priče iz romana. Pekić i sam bilježi da postoji dihotomija kada je riječ o ovom tekstu, i da je on *optimističan jer vreme shvata kao večno ponavljanje arhetipskih sadržaja; pesimističan jer su ti sadržaji mahom isti i neizvesni u pogledu vrednosti* (1993 c: 278).

U tekstu razlikujemo objektivno i subjektivno vrijeme, koje se modeluje u zavisnosti od pripovjedačke situacije. Objektivno, historijsko vrijeme rašireno je na mnoštvo miliona godina budući da se gradi priča o pet čovječanstava. Subjektivno vrijeme podrazumijeva mogućnost ulaska u perspektivu likova pripovjedača, čime se pokreće pitanje trajanja, razvlačenja po dubini i širini asocijacija. Najčešće se kroz snove junaka-fokalizatora prate granice subjektivnog vremena, i koliko dugo traju događaji zadržani u somnambulnom stanju. Kao reprezentativan primjer izdvajamo zadržani trenutak u snu, gdje naučnik Don sanja (groteskno kodiran san) da je u stvari hidrogenska bomba koja treba da eksplodira.

Sagledavanje trilogije iz perspektive dominantnih elemenata u strukturi, utiče na određenje *Besnila* kao romana zbivanja, *Atlantide* – romana prostora i *1999* – romana vremena. Vrijeme je ključni oblikovni princip u romanu.

1999. zauzima inicijalno mjesto već u naslovu, čime se šalje signal i upućuje na njenu semantiku. Upitan zašto baš 1999, Pekić odgovara: *Nostradamus predviđa propast ovog čovečanstva za juli 1999. Prvo čovečanstvo tada propada. Ono malo preživelih mutira u jednu superindividualističku civilizaciju apsolutnog blagostanja, koju održavaju roboti, a ljudi se hiljadama godina međusobno ne sreću. Jedan mutant, međutim, arheolog, pronalazi ostatke jedne drevne idealne civilizacije...* (1993 a: 163)

Čitalac '99, a kroz nju i samo vrijeme, dvojako posmatra. U vrijeme kada knjiga nastaje, '99. označava neizvjesnu budućnost. U vremenu u kojem je čitamo, '99. je prošlost. Iz perspektive vremena kojeg je pisana, '99. je određena kao godina smaka svijeta, nestanka civilizacije. U romanu ona ima iste funkcije, i uvijek nosi određenje smaka za sobom – svako novo čovječanstvo rađa se, ali i umire (u 1999-oj), tako da je na simboličkom planu ovo i priča o rađanju i umiranju.

Godina koja se pored '99. posebno markira jeste 1984. Veze s Orvelom i njegovom *1984* neraskidive su, a intertekstulani kontekst direktan, što ćemo detaljnije objasniti u predstojećem radu.

Svaka priča gradi se po sopstvenim pravilima u pogledu vremenskih struktura. Stiče se utisak da vrijeme u priči ne teče, a specifično je i tretiranje vremena iz perspektive likova. Vrijeme se ne dijeli i ne razgraničava tradicionalnim odrednicama – danas, juče, sutra, kroz nekoliko dana, već teče kao jedna cjelina, nedjeljiva, kao da je dato iz jednog komada, dijela. Stojanović primjećuje da vrijeme u *1999* ne postoji.

To je samo jedan trenutak. Jedino je izvesna 1999. godina. Šesti jul 1999. jedini je datum koji je vredan pomena. Jedino vreme koje postoji u čudnoj robotskoj civilizaciji je taj trenutak neminovne katastrofe. Sve ono 'pre' postoji samo da bi određeni datum mogao da se vremenski definiše; sve ono 'posle', zapravo, i ne postoji, budućnosti nema. Godina 1999. je lajtmotiv. To nije konkretan broj, već metafora izvesnosti da će svet propasti (2004: 88).

U *Zlatnom Kraju*, inicijalnoj priči 1999. se izdvaja kao dio mota preuzetog iz Nostradamusovog proročanstva, kao godina kojom se naslućuje propast. Pripovijedanje u ovoj priči teče u jednom nizu, cjelini, jednom danu, bez velikih prekida. Iako se priča dijeli na potcjeline, u vremenskom pogledu ne možemo govoriti o značajnijim prekidima. Stiče se utisak da je sve jedan niz, jedna nedjeljiva cjelina. U ovoj priči je 6. jul 1999. datum pomračenja Sunca, odnosno smaka svijeta. Nakon jednog dolazi novo čovječanstvo, u vremenskom opsegu udaljeno milionima godina.

Novi Jerusolim gradi vrijeme fantastičkim kodom. Arheolog Arno otkriva kosture čovjeka, pacova i krtice koji su tu u *zagrljaju kristala severnog leda već milionima godina, jamačno još od 1999. godine i propasti sveta kome su pripadali. Tačno koliko nije se moglo znati, jer se sa računanjem vremena odavno prestalo. (1999, 65)*

Odvajanje vremenskih cjelina nije posebno istaknuto, cijela priča teče bez prekida, dok se vrijeme relativizuje. *Kao što se vreme nije delilo, pa je za svakog čoveka nešto drugo značilo i drukčije trajalo, ni prostor nije bio isti, niti se na isti način imenovao. (1999, 68)*

1999. je takođe označena kao godina propasti.

Dok je postojalo kao mišljenje za dokazivanje, dok se nije preselilo u gene kao obaveza, mutantsko tumačenje je imalo u formuli Vreme – Kauzalitet – Cilj jednačinu 1999. godinu, shemu ljudske propasti. U stvarnosti, međutim, Vreme je postojalo prividno, blagodareći dejstvu kauzalitetnih činilaca (uzroka i posledica), koje su ga zahtevale za svoje

proces, a zatim i zbog ideje Cilja kojoj je čovek te procese podvrgavao. Vreme je bilo pomoćna tvorevina uma u koju je smeštena ljudska istorija, bez njega nerazumljiva. (1999, 108)

Posljednji čovjek na svijetu, iz istoimene priče, nema pojam o vremenu jer *toliko je puta u poslednje vreme – koliko ne zna, jer nema ga čime meriti – bestelesan lebdeo u zenitu iznad zemlje...* (1999, 166)

Arhetipsko ponavljanje situacija vezemo i za susret svakog Arna s krticom. Arno iz ove priče ne sjeća se susreta s krticom.

Dogovorili smo se da se ovde nađemo kada cveće ponovo procveta, reče stvorenje drhteći usnom.

Nije se sećao ni stvorenja ni ikakvog dogovora sa njim. Ali se ne usprotivi. Bilo je to čudno. Od čuda se ne ište da objašnjava nego da začuđuje.

Kada je to bilo?

Zavisi kako se meri vreme. Kako ljudi mere vreme?

Ne mere ga, priznade.

Tada se ne može reći kada je bilo. Moglo je biti malopre ili beskrajno davno, a moglo je biti oboje, i sada i davno.

Vreme za Stvorenje nije postojalo. Da li je to značilo da je rođeno juče ili sa postanjem sveta? (1999, 208)

Blaga vest za vremensku strukturu ima XX vijek budući da je robot Arna napravljen po liku Merilin Monroe. Kako spređa izgleda, znao je napamet. Spređa je dvojnik Marilyn Monroe. Pozadi je ovako vidi prvi put. Tako je nešto uža od uzora, ali to je nijansa koju on primećuje i koja se slaže sa njegovim poštovanjem grčkih vajarских mera. (1999, 244)

Autor koristi trenutak blizak sadašnjici, s tim što čitalac zna da je čovječanstvo koje se opisuje androidsko, robotsko. Godina radnje jeste 1984, orvelovska godina. I 1999. je istaknuta, i to kroz Nostradamusovo proročanstvo. *U sedmom mesecu godine 1999. sa neba će doći veliki Kralj Terora. To si pročitala.*

- Da. (1999, 279)

Peta priča, *Dan šesti* gradi se po sličnim principima. Nakon uvođenja pašnjaka u priču, otvara se i vremenska ravan – '99. godina.

Na njemu sam čekao da se dovrši ono što je počelo prekjuče, šestog dana meseca jula, godine '99. (1999, 339)

Bilo je, naime, opšte poznato, još od prvih uspomena praistorije da će naš svet propasti 6. jula 1999. godine u 17 časova i 30 minuta, po lokalnom vremenu, i da će se to obaviti tokom, takođe vrlo davno predviđenog pomračenja sunca. Ja o tome nisam znao više od drugih, iako sam bio određen da ga bacim u vazduh. (1999, 339)

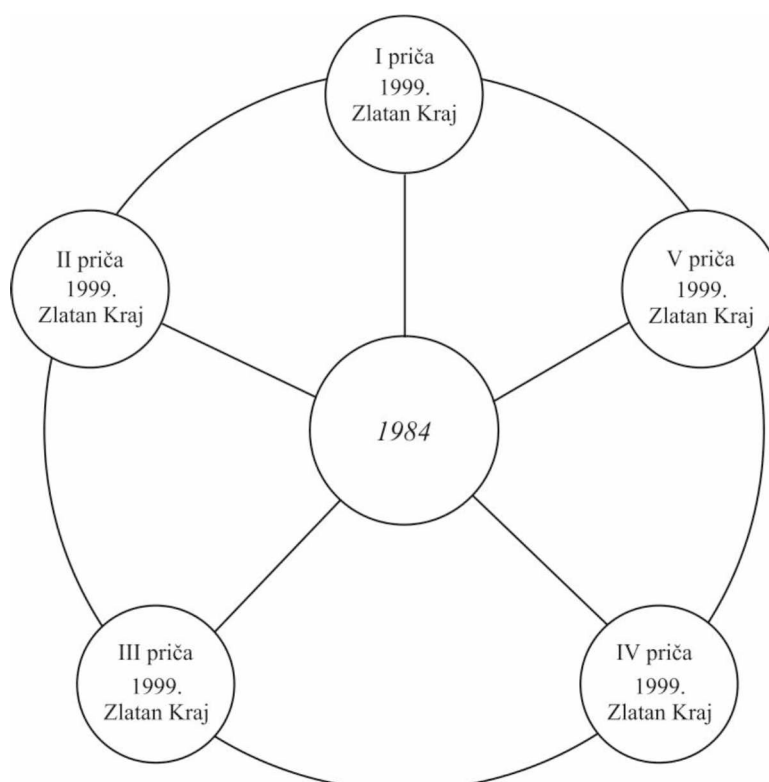
Arno Anderson pripovijeda 8. jula '99. o događajima koji su se zbili dva dana ranije, 6. jula. Iz sadašnje perspektive pripovijeda o prošlosti, o spasenju svijeta i odbijanju izvršenja Programa.

Kategorije učestalosti i redosljeda naglašene su u ovom romanu. Jedan događaj – 1999. godina, sa značenjem smaka – ponavlja se duž cijelog teksta, postajući godina-simbol, tj. godina propasti čovječanstava, dok u romanu građenje narativnih cjelina teče u hronološkom slijedu, dominantna je narativna sadašnjost, budućnost je neizvjesna, a pogled likova, ali i čitalaca, često usmjeren u prošlost.

❖ *Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice.*

5.4. Organizacija prostora

Centralna prostorna struktura koju Pekić preuzima od Orvela jeste pašnjak ili Zlatan Kraj. Pašnjak je, zajedno sa 1999-om, jedan od vezivnih, objedinjujućih elemenata, koji utiče na tumačenje ovog teksta kao romaneskne strukture (u svakoj od pet priča izdvaja se isti – apokaliptični – hronotop).



Slika 8.

Pašnjak se u svakoj priči modeluje uvijek na istom principu: isti ili sličan izgled prirode na njemu; glavni junaci vezani za njega, na njemu pronalaze utočište; dijalog između Arna i krtice, kao stalnih likova. Zlatan Kraj karakteriše stalnost i nepromjenjivost, jer u svakoj priči zadržava iste osobine. Posebna bliskost ostvaruje se sa svim junacima, „poslednjim ljudima na zemlji“, koji ga posjećuju. Neraskidivu vezu između njih i pašnjaka sagledavamo u odnosu prirodno : vještačko, jer je pašnjak posljednje parče prirode na zemlji koje roboti žele da unište vođeni sopstvenim načelom da je samo vještačko savršeno, i da je sve prirodno potencijalna opasnost po njih. Pašnjak je i

metafora za cio svijet, za ono što je ostalo od njega nakon usavršavanja tehnologije i mašina, komad prirode koji je napadnut kako bi se uništio. Pašnjak je i „drugi“, „tuđi“, „opasan“ svijet iz perspektive robota. Kod Pekića, mitologema kruga sreće se u svim antiutopijama. U 1999 se kao tuđi svijet odvaja stari pašnjak (Mocna 2009: 512).

Pašnjak je prisutan u svakoj priči, kao mjesto dešavanja svih ključnih radnji. Govoreći o „tematizovanom“ prostoru, Mike Bal ističe da *više nego mesto dešavanja, prostor postaje 'mesto koje deluje'.* *Ima uticaja na fabulu i fabula postaje podređena prezentaciji prostora* (200: 113). Tako pašnjak postaje ključna prostorna struktura, *stabilna* (Bal) na kojoj se dešavaju ključne radnje. Koliki značaj autor pridaje ovoj prostornoj strukturi, sugerše se dodjeljivanjem inicijalnog mjesta u samoj strukturi priče. Početnu priču u romanu naziva po njemu – *Zlatan Kraj*, dok se kao uvodni moto romana, ali i prve priče izdvaja citat iz Orvelove 1984. Na ovaj način autor višestruko markira važnost i značaj ovoga simbola.

Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice. U mlakom, mekom vazduhu predvečerja, na predelu prožetom nežnim sjajem dugog letnjeg zalaska, gde je ljudskom rukom sve bilo do potpune izveštačenosti usavršeno, izgledao je on neočekivano, pa i uvredljivo – prirodno. Zaboravljeno, zapušteno, tužno kao neko koga je nepravedno mimoišlo opšte čudo. Privlačnost njegove ružnoće on, Arno, nikome nije umeo da objasni. (1999, 17)

Pašnjak se duž cijelog teksta modeluje kao izrazito ružan, zapušten, čime se stavlja akcenat na prirodno kao ružno, a vještačko lijepo i savršeno. Na njemu se ponavljaju iste situacije: bijeg Arna od robota (traženje utočišta), razgovor s krticom, ljubav. U pozadini su uvijek „matoro kljuse“, maslačak i potok. U prvoj priči „poružnjavanje pašnjaka“ ostvaruje se i njegovim poređenjem s dječijim grobljem. *Priznade u sebi da pašnjak sa svim tim plitkim humkama liči na zapušteno dečje groblje. Pašnjak je i bio groblje. A oni – mrtvaci.* (1999, 48) Simbolika je potpuna, jer će Arno i njegova djevojka zaista biti mrtvaci, budući da dolazi do smaka, i smjene čovječanstava.

U drugoj priči Arno arheolog zatiče prirodu temeljno uništenu, vještačko kao dominantno i pozitivno vrednovano, dok je sve prirodno negativno. Pašnjak je i ovdje predstavljen kao ružan.

(...) Ništa osim jednog još uvek vitalnog parčeta tla, otkrivenog u blizini bivaka, dan po iskrcavanju. Premda na ograničenom prostoru nečega što je u varvarska vremena moralo biti pašnjak ili neki isto tako nekoristan otpadak zemlje, ispružena do kržljave ivice

polusasušenih brestova iza kojih su se guste, teške kao smola, vukle izdišuće struje prapotoke; priroda je ovde živela kao da čoveka nema ili da je se on ne tiče. Da smesta u heliokola sedne i odleti, sprečila ga je očiglednost da je taj život jedva primetan, da, u stvari, i on nestaje. A uz to je bio, sveden na krtičnjacima izrovanu utrinu, nemoćan da veličanstveno mrtvilo prilagođenih zona ostrva zarazi životom koji mu je i sam nedostajao. Roboti nisu delili njegovu bezbrižnost, nisu držali da je pašnjak baš tako bezopasan. (1999, 69)

Roboti u svemu prirodnom vide opasnost želeći odmah da ga unište. Tome se suprotstavlja Arno, koji želi da provodi vrijeme na pašnjaku dok ne nađe drugog čovjeka kome bi saopštio pronalasku do kojih dolazi.

Posljednji čovjek na svijetu takođe pronalazi spas na pašnjaku.

Samo na jednom mestu planete imao je utisak da je na život naišao. Nije bio ljudski, toliko je siguran. Mogao je biti ili biljni ili životinjski.

Bilo je to u Zlatnom Kraju, njegovom voljom jedinom rezervatu prirode, negde na jugu otoka na kome je živeo.

Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice. (...) Zlatan Kraj je bio poslednja živa priroda na svetu. (1999, 166-167)

Stilski mehanizam groteske veoma je naglašen prilikom modelovanja romaneskne stvarnosti, njemu se podvrgava i oblikovanje pašnjaka, a Mustedanagić primjećuje da se Pekić služi jednim od oblika grotesknog, a to je poružnjavanje stvarnosti, u ovom slučaju pašnjaka koji se modeluje kao izrazito ružan. *Ne samo krtica, već i pašnjak, Zlatan kraj, često su prikazani kao odurni predeli, delimično kontrastirani sa idiličnim opisima, što grotesknost prizora samo povećava (2002: 186).*

Opozitan pašnjaku u romanu se javlja i san o njemu kroz perspektivu junaka iz ove priče. U snu je pašnjak lijep, i kontrastno modelovan u odnosu na sve dosadašnje opise.

Sanjao je pašnjak kakav je jednom, pre više miliona godina morao biti.

Iz toplog crnosmeđeg humusa bujala je sočnozelena, glatka, rosom, oprana trava koju je sunce tek počelo da suši. Široke mrlje žutog maslačka u cvetanju davale su mu boju stare pozlate. Jata raznobojnih leptira i pčela plandovala su na tom hranilištu kroz čije su čestare insekti probijali nevidljive tunele. U gustoj živici preko puta, brestove grane blago su se povijale na vetru, a lišće je treperilo kao da ga pokreće disanje same zemlje. Negde u blizini, mada se nije video, tekao je bučan, žustar potočić u čijim su se virovima, ispod vrba, igrale sićušne ribice. Na ivici pašnjaka, gde se ovaj u okolne utrine zavlacio, gde je rana

pustoš počela nagrizzati, tek malko od tla uzdignut, širio se taman, svež nanos krtičnjaka prokopanog prošle noći. Bio je to prvi krtičnjak od postanja sveta. (1999, 170)

U *Blagoj vesti* Arna dovodi Dona na pašnjak, jer je san vodi do njega. Ona ne zna značaj pašnjaka, ali očekuje da dođe do saznanja. Pašnjak se modeluje kao mjesto otkrića, na kojem se saznavaju istine. U ovoj priči opisan je kao lijep, ali regresivnim putem saznajemo da je riječ o vještačkom pašnjaku, kao što je i krtica (koja obitava na njemu) zapravo robot.

Pašnjak je bio svež, bujan, netaknut. Sočna trava smaragdne boje blago se povijala na vetru. Tu i tamo žutelo se nekoliko cvetova maslačka, još daleko od zrenja. Niz padinu, uz koju je pašnjak ležao, spuštala se krivudava staza ugažena nogama sve do senovite živice iza koje se, romoreći, potok sudarao sa šupljikavim sprudovima i slagao sedimente starih putovanja. (1999, 241)

Na pašnjaku se u ovoj priči doznaje istina, Arna donosi „blagu vest“, i otkriva istinu o svim čovječanstvima, čime se i na drugačiji način može iščitavati tekst.

I peta priča, *Dan šesti* započinje opisom Zlatnog Kraja, koji je dat iz perspektive Arna Andersona:

Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice. Na njemu sam čekao da se dovrši ono što je počelo prekjuče, šestog dana meseca jula, godine 1999. I tada sam se, toga petka, na pašnjaku nalazio. Ali nisam kao sada bio sam. (1999, 339)

Sačinjavala ga je blaga krticama izrovana padina koja se ubijala u živicu od trnja i brestova, sa potokom iza nje. Trava nije bila negovana niti pašena, pa je korov već uvelike obuzimao. Naročito žuti maslačak. Iz daljine pašnjak je izgledao kao pozlaćen, pa sam ga nazivao Zlatnim Krajem po jednom pašnjaku iz knjige koju sam nedavno čitao. Zvala se '1984' i napisao ju je čovek po imenu George Orwell. Bila je zanimljiva, osim što je govorila o budućnosti koje nema, koje ne može biti. (1999, 341)

Vežanost junaka za pašnjak, i njegov uticaj na njega, očituje se i kada Arno miriše maslačak, koji ga mami, i on zaboravlja svoju dužnost, šta treba da radi u vezi s uništenjem svijeta. U trenutku mirisanja, dešava se nešto fantastično, otkrivaju mu se istine i radnje koje su se dogodile u prošlosti na tom parčetu prirode. On vidi:

mlado biće kako se na ovom pašnjaku pretvara u buktinju Prvog smaka, pošto je razgovaralo sa nekom krticom. Video sam drugo biće koje, takođe ovde, ne može da govori sa drugom krticom. Videh kako se treće biće sahranjuje na ovom pašnjaku, kao ja da ga sahranjujem. A onda videh i dva bića kako ovde gore, dok u daljini na Iffingtonskim Belim konjem besni nebo. (1999, 362)

Početak i kraj teksta dovode se u vezu, preslikava se prizor s pašnjakom, zatvara se krug, jer se citat s početka nalazi i na kraju, upotpunjavajući sliku.

❖ *Kad cveće ponovo procveta...*

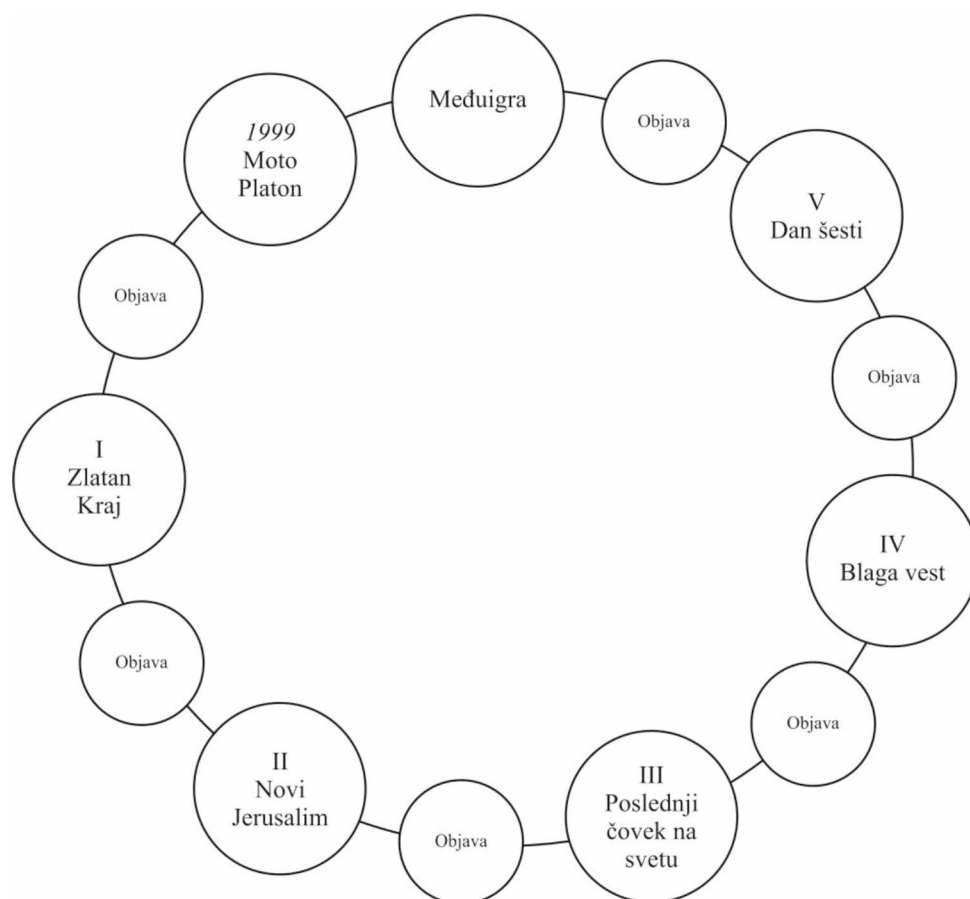
5.5. Kompoziciono uređenje

Kompoziciona shema *1999* zasnovana je na sistemu koncentričnih narativnih prstenova (Pijanović 1986: 484). Spoljašnju kompoziciju čini moto, *Objava*, pet priča (*Zlatan Kraj*, *Novi Jerusalem*, *Poslednji čovek na svetu*, *Blaga vest*, *Dan šesti*) i završni dio, epilog – *Međuigra*. Unutrašnja kompozicija specifična je budući da svaka od priča podrazumijeva sopstveni model uređenja.

Dominantni oblikovni princip, koji dostiže punu semantičku vrijednost, jeste ponavljanje. Vječito kruženje – sublimirano u Propovjednikovoj mudrosti – *Što je bilo, to će biti, što se činilo, činiće se, i nema ništa novo pod suncem* (Biblija: 627) – nadvija se nad cijelim tekstom, uređujući ga. Preslikavanje ili ponavljanje istih slika, situacija, likova odvija se u svih pet narativnih cjelina, definišući model njihove gradnje. Izdvajamo segmente u kojima je ponavljanje najuočljivije:

- Prostor – Zlatan Kraj (pašnjak)
- Vezanost junaka za pašnjak
- Odnos Arno : Prvi robot
- Motiv Armove samoće (usamljenosti)
- Odnos prirodno : vještačko
- Epilog: Objava
- Vrijeme: 1999, nemjerljivost
- Motiv tajne
- Lik krtice, ponavljanje rečenice (*Kad cveće ponovo procveta...*)

Princip ponavljanja posebno se ističe u kompozicionoj shemi samih priča, gdje se svaka gradi od: naslova, dvostrukog mota (uokviravanje; intertekstualnost), cjelina i epiloga, *Objave*.



Slika 9.

Specifičnost kompozicionog uređenja pokreće i pitanje žanrovskih karakteristika, pa se na osnovu izdvojenih cjelina kao priča može govoriti o zbirci priča ili vijencu pripovijedaka. S druge strane, pak, postoje vezivni elementi koji nas navode da ovaj tekst posmatramo sa stanovišta romaneskne strukture. Pored motiva, slika, situacija i likova koji se ponavljaju, izdvajamo i postupak „dočitavanja teksta“, kojim se u pričama koje slijede razjašnjavaju situacije iz priča koje su im prethodile. Tako npr. u III priči saznajemo kako Arno iz II priče umire. Dolazi do razrješenja, doznajemo da umire onog trena kada vidi svoj lik u ogledalu.

Ćutali su. Tmina je postajala gušća. Nije imao ni snage ni volje da zaustavi ovo pomračenje koje je dolazilo iz njega.

- *Šta ga je ubilo? Šta je ugledao?*
- *Svoj lik u ogledalu.*

Nasmeši se.

- *Mora da je lepo izgledao.*
- *Bio je čovek, zar ne.*

Da, to je sve objašnjavalo.

- *Otkuda ti sve to znaš?*
- *Bio sam i njegov Prvi robot. (1999, 191)*

Ovim odlomkom autor ukazuje na povezanost među pričama, pomažući nam da „dočitamo“ tekst.

Vezivnu nit i kopču predstavlja i lajtmotivska, refrenska *Objava*, proročkog karaktera, koja se nalazi na kraju svake priče. *Objavom* se nagovještavaju buduća zbivanja, o čemu je riječ u pričama koje slijede i koji Arno-dvojniki zaposijeda priču, te kakav je ishod. *Objavu*, kao refren, uvijek karakterišu isti motivi: motiv zebnje, neizvjesnosti, glas Arna kao posljednjeg čovjeka na zemlji, motiv tajne, motiv čekanja.

Vidljivo i posebno markirane jesu granice teksta: moto, prolog i epilog. Zauzimanjem inicijalnih pozicija u tekstu, dobijaju na semantici, i već se u motu naslućuje glavna tematska ravan romana. Upućivačka funkcija mota i ovoga puta se pokazuje važnom u tumačenju teksta. Glavna ideja mota odnosi se na uništenje čovječanstva i njegovo *vaskrsavanje*, budući da mora početi iznova, ne znajući šta je bilo prije. Riječ je osnovnoj ideji svih pet priča – rađanju i umiranju pet čovječanstava. *‘Bilo je i biće mnogih uništenja čovečanstva... i ono će kao dete morati da otpočinje uvek iznova, ne znajući šta je pre njega bilo...’ (Platon, ‘Timeus’) (1999, 7)* Motom se najavljuje sadržaj priča koje slijede. Međutim, mi kao čitaoci do ove istine dolazimo regresivnim putem, vraćanjem na početak, i ponovnim tumačenjem pročitano.

Prolog-*Objava* važan je zbog uspostavljanja kodnog ključa po kojem se gradi sami tekst. Na prologu se javlja glas *vrhovnog* Arna, nadređene i *svevideće* instance. On je nosilac istine, koji obznanjuje – *Ako su ljudi ikada živeli, ja sam Čovek*. Postavlja se kao instanca *iznad*, jer u svakoj od objava nagovještava buduća zbivanja i najavljuje buduće junake. U sažetom pregledu, *Objavi* nude se osnovni motivi i ideje za priče koje su pred nama.

Sami epilog – *Međuigra* – sastoji se od mota – odlomka iz *Knjige Propovjednikove* i kratkog teksta koji ne nosi u sebi notu optimističnog. Motiv vječitog kruženja i ponavljanja u korespondenciji je s početnim motom o smjeni čovječanstava i stalnom počinjanju iznova. Jer *gde se stiže određeno je onim odakle se polazi. Kraj je uvek u Početku. Početak ima u sebi i svoj Kraj* (Pekić 2007: 156).

Međutim, na samom kraju više nema Arna koji najavljuje kraj ili rezimira ispriповijedano. Slika ponavljanja s početka (izuzev Arna) ukazuje na iste elemente,

samo što više nema nikog da potvrdi da li kapi kiše označavaju novi potop ili pak rađanje novog svijeta, čovječanstva.

Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice.

Bilo je leto, sunce zlatno i nisko.

Jedne godine 1999.

Iz zapuštene rupe izmilela je krtica i pogledala oko sebe.

Pašnjak je bio pozlaćen ljuspama žutoga maslačka. Bio je pust. Samo je ispred nje mileo crv.

Krtica ga koščatom šapom zgrabi, a donjom mu usnom otkide glavu.

Nebom nešto sevmu.

'Ne opet', pomisli krtica i nestade u zemlji.

Ubrzo potom na pašnjak padoše prve kapi.

Nikoga nije bilo da vidi da li je to kiša ili nešto drugo. (1999, 381)

❖ *Gulag – Ime cele civilizacije; u prenosnom značenju – Raj.*

5.6. Dokumentarnost

Kao posebno svjedočanstvo o jednom vremenu, dokument inkorporiran u tekst, izdvaja se bilježnica arheologa Arna, naučnika, kojom se upućuje na pronađene ostatke jedne civilizacije. Štivo u njoj naslovljeno je kao *Arhipelag Gulag – Novi Jerusolim – Projekat Raja*, a prati ga i *Rečnik* pomoću kojeg se tumače pojmovi civilizacije koju Arno istražuje.

Arhipelag Gulag šalje signal do Solženjicinovog teksta, a Novi Jerusolim do *Biblije*, uspostavljajući vezivnu nit koju treba pratiti prilikom tumačenja 1999. *Odlomak Solženjicinovog djela 'Arhipelag Gulag', koji je jedan od neposrednih predložaka za segment romana '1999', poslužio je Pekiću za razornu grotesknu interpretaciju stvarnosti Gulaga i komunističke opsesije o stvaranju idealnog svijeta* (Vuković 2001: 263).

Pekićevo Arno dekodira značenje Gulaga *pogrešnim kodnim ključem*, jer autor sibirsku utopiju predstavlja u parodijskom ključu (Slapšak 1985: 9). Za Arna je Gulag ideal savršeno uređenog svijeta, što je u potpunoj suprotnosti sa pravim značenjem Gulaga kao koncentracionog logora¹⁶. Arno ga tretira kao drugi Raj. Još jedanput je na snazi Pekićevo izokretanje stvarnih istina, ironiziranje u punom zamahu.

Spasonosna ideja sadržana je u 'civilizaciji Gulaga', koju on na strogo naučan – podvlačim, 'naučan način' – objašnjavajući logički iskopine, pretvara u nov koncept života: obožavanje reda, rada, zajedništva, asketizma, samopožrtvovanja, ljubavi prema bližnjem i radikalno odbacivanje svega što je materijalno. Što je Zeka ubijalo, treba sada taj novi umirući svet da oživi. Svako je tumačenje pogrešno, iako na faktima počiva. Gulag se iz leda pojavljuje kao novi Eden, Izgubljeni Raj vrste, ovaploćene evanđeoske istine (Pekić 2007: 152).

Parodija biva potpuna kada autor Gulag naziva Novim Jerusolimom, nazivom nebeskog grada iz *Otkrovenja Jovanovog*.

¹⁶ Književna projekcija shvatanja da su naše predstave o prošlosti pogrešne – retko dovoljne, mahom konfuzne, često proizvoljne i redovno 'egocentrično analogijske', pod čime podrazumjevam težnju da se njena realnost tumači konstruktivnim faktorima naše – nalazi se u priči 'Novi Jerusolim' iz knjige '1999'. Arheolog Arno, pripadnik mutantske civilizacije budućnosti i junak priče, bio je 'učen' tamo gde je njegov protočovečanski prethodnik Solženjicin bio 'mučen' i njegovi istoriografski zaključci o arhipelagu Gulag kao ruinama jednog iščezlog 'raja' besprekorni su, ali nas hvata groza pri pomisli da bi nauka sutrašnjice i druge naše reformatorske inicijative mogla protumačiti kao uspele i navesti svet da ih još jednom oproma. (Pekić 2004 a: 13)

Kroz ovu priču autor dekonstruiše dva mita – mit o prošlosti i mit o budućnosti. *Prošlost je mrtva, ona nije Raj Gulag civilizacije već Pakao koncentracionih logora; budućnost takođe, jer je Arno poslednji čovek na svetu; ne postoji niko kome će predati svoju tajnu i tako i njoj i čovečanstvu omogućiti da i dalje živi* (Stojanović 2004: 129). Arno na pogrešan način *vidi* ostatke koje zatiče, jer ne poznaje prošlost. Budućnost je takođe neizvesna i pesimistično obojena budući da on ne nalazi Drugog čovjeka kome bi povjerio svoju Tajnu. Umire kada ugleda svoj lik u ogledalu.

Čitalac na sebi svojstven način iščitava tekst znajući da je Arnova projekcija svega navedenog pogrešna. *Idealno uređenje se u svesti čitaoca projektuje kao 'negativna utopija' jer svi opisi pronađenih predmeta ukazuju na koncentracione logore* (Stojanović 2004: 128). Čitalac je svjestan Arnove greške, koja kod njega izaziva i prigušeni podsmijeh.

Arno, kao dokument, ostavlja i *Rečnik* u kojem se tumače osnovni pojmovi ove Protocivilizacije.

Odmah ispod uvodne beleške sledila je očevidno naknadno zalepljena cedulja sa naslovom: 'Privremen rečnik pojmova i simbola ledene protocivilizacije'.

Zatim i sam Rečnik:

Novi Jerusalim – Kolonija protoljudske civilizacije na jednom poluotoku Drugog kontinenta.

Arhipelag – Sistem kolonija protoljudske civilizacije na severu Prvog i Drugog kontinenta.

Gulag – Ime cele civilizacije; u prenesenom značenju – Raj.

Zek – Punopravni pripadnik ove civilizacije. (1999, 141)

U *Rečniku* se nudi tumačenje pojmova kao što su: materijalna kultura, ishrana, rad, zabava, odnos prema prirodi, odnos prema posjedu, zajedništvo, ljubav i reprodukcija, paranormalnost, vlast i poredak, umjetnost, religiozni život. *Arheolog Arno iz istoimenog poglavlja dešifruje navodne ostatke 'novojerusalimske civilizacije' kao relikte srećne zajednice, humanog ustrojstva, pravog ostvarenog zemaljskog raja, rekonstruišući osnovne premise života u otkrivenom logoru...* (Mustedanagić 2002: 218)

Dokument-svesku uništava Prvi robot ističući da su *Ljudi posle ovog uistinu služili da nestanu. I oni i njihov Novi Jerusalim.*

Smesta je spalio rukopis, a zatim i njega i Novi Jerusalim zauvek izbisao iz svoje memorije, zaboravljajući odmah i da je to učinio. Zadržao je u svesti samo ime koje

mu se svidelo. (...) Možda će ga upotrebiti da tako nazove svet koji će se posle smrti poslednjeg čoveka izgraditi. (1999, 146)

- ❖ *Bilo je i biće mnogih uništenja čovečanstva... i ono će kao dete morati da otpočinje uvek iznova, ne znajući šta je pre njega bilo...*

5.7. Intertekstualnost

Korespondencija 1999 sa širokom lepezom literarnih i vanliterarnih tekstova, očigledna je i višeznačna. U romanu se problematizuje, i na nov način postavlja veliki broj tema, likova, situacija koje su u neposrednoj vezi s književnim nasljeđem.

Na fonu intertekstualnih relacija, Pekić u 1999 reinterpreтира, demitologizuje i dekonstruiše mnoge mitove među kojima u novom ruhu čitamo: antičke i biblijske (mit: o Sizifu, Velikom Panu, postanju i smaku svijeta, utopiji, proroku, Fatumu), kao i savremene mitove o nauci i tehnici. Govorimo, takođe, i o dekonstrukciji mita o prošlosti i budućnosti, dok zasebnu grupu čine intertekstualni odnosi s Orvelom i njegovom 1984.

Sami autor iznosi ideje koje su ga inspirisale na uspostavljanje intertekstualnih veza:

Razume se, pored ideje o finalnoj 1999. godini, u knjizi ima i niz drugih 'nosećih' i deja: Platonova, prema Solonovom izveštaju iz Saisa, o 'više čovečanstava'; ideja o Zlatnom kraju preuzeta od Orwella; manihejska ideja o večnom sukobu svetlosti (Duha) i mraka (Materije); ideja Mesijanstva, provučena kroz sve glavne likove svih priča, i nešto drugačije shvaćena nego u 'Vremenu čuda' itd.

Postoje, takođe, i sekundarne, iz 'nosećih' izvedene ideje, koje se ne sprovode kroz celu knjigu, već nadahnjuju samo pojedine priče. Takva je, npr., u 'Danu šestom' ideja o 'svetu apsolutne nužnosti', u kome se sve zna unapred, gde je sve programirano i predviđeno, i gde nema slučajja, pa ni neizvesnosti, svetu totalnog, beznadežnog Reda, o kome sanjaju sve totalitarne doktrine. Ili, u 'Novom Jerusalmu' ideja o bespredmetnosti logike u susretu sa istorijom i životom (Pekić 1993 b: 219-220).

Navedene ideje, ali i druge predloške i uzor-tekstove pomoću kojih gradi svoje romane, Pekić na sebi svojstven način (re)interpreтира ili remitologizuje. Od antičkih mitova posebno su markirani mit o Velikom Panu i mit o Sizifu.

Mit o Velikom Panu interesantan je zbog uspostavljanja paralela između čovjeka Arna i mitskog junaka. Arno bira sebi ovaj nadimak, čime šalje signal čitaocu o skrivenim vezama koje postoje između teksta i prototeksta. Paralela koja se uspostavlja između Pana i Arna u funkciji je karikiranja Pekićevog junaka, jer dolazi do kontrasta između vitalizma mitološkog Pana i „čamotinje“ Pekićevog lika (Ahmetagić 2001: 112).

Pan je u mitologiji poznat kao zaštitnik prirode, jedini smrtni paganski bog, koji provodi veseo i bezbrižan život. Nasuprot njemu, Pekićev junak povezanost s prirodom ostvaruje preko odlaska na pašnjak, u Zlatan Kraj, dok se mitska bezbrižnost pretvara u svoju suprotnost – usamljenost i otuđenost. Simptomatično je i to što će upravo Arno Veliki Pan programirati smrt robotima, čime na indirektan način prirodno pokušava da pobijedi vještačko.

Veliki Pan iz perspektive robota Arna predstavljen je na poseban način:

Nadenuo je sebi ime Veliki Pan. Pan, mislio je zajedljivo, pa još Veliki. Kao da čovek može biti veliki? I Bog odozgo. Jer, činilo mu se, da se tako zvalo neko protoljudsko primitivno božanstvo. Sa njim se nešto neobično desilo. Da, pomisli, umrlo je. Trebalo je da bogovi ne umiru, a ovaj je umro. Ni svoje bogove nisu ljudi bili kadri dosledno zamisliti. Uvek je nešto moralo biti – izuzetak. Uvek se nešto od Celine odvojiti. Uvek biti – nepredvidljivo. A onda taj navodno Veliki Pan bio je neka vesela luda ispičutura, zevzek, lakrdijaš. Čovek Arno bio je oličenje sušte čamotinje. Nikada ga nije video da se nasmeje, ako tome razlog nije bio neka robotska nevolja. Njemu je to ime pripadalo koliko ljudima gospodstvo nad svetom. (1999, 198)

Iz navedenog odlomka *čitamo* robotsku viziju čovjeka, jedan podrugljivi odnos prema Arnu, ali i tkanje mita kroz tekst.

Mit o sizifovskoj uzaludnosti i apsurdnosti iščitavamo u priči o smjeni pet čovječanstava. Postojanje svakog novog čovječanstva nameće se kao apsurdno. *Arnoidski filozofi su učili da je rađanje i propadanje uzastopnih čovečanstava, kao i smenjivanje njihovih uzastopnih civilizacija, takav Sizifov posao. (1999, 352)*

Intertekstualne veze posebno su naglašene u odnosu prema *Bibliji*. *Biblija* se ocrta u svojstvu materijala – teksta-predložka ili uzor-teksta – od kojeg se *prave* ideje, motivi, likovi, ali reinterpetirani i rekonstruisani u specifičnoj izvedbi ovog autora. Parodiraju se biblijske priče o postanku svijeta i čovjeka, apokalipsi, demitologizuje se hrišćanstvo (Mustedanagić 2002) – mit o Hristu, kao jednoj varijanti mita o proroku, ili postupak desakralizacije, kojom se oduzima aura svetog navedenim motivima iz *Svetog pisma*, profanizujući ih. Blaga vijest, koju donosi Arna, suprotnost je blagovijesti iz *Biblije*. Arna saopštava tajnu uništenja civilizacije.

Ideja mesijanstva izdvaja se kao dominantna, a Pekić sam napominje da se razlikuje u odnosu na *Vreme čuda*. Vrhovni Arno, Arno iz početne *Objave*, postavlja se kao Tvorac, kao neko ko zauzima vrhovnu poziciju. Svi junaci u pet priča jesu njegovi dvoj-

nici, napravljeni po njegovom liku. U jednom segmentu četvrte priče, Arna će reći da je ona Ona koja jeste.

- 'Ko si ti?' – upita.
- 'Ona koja jesam' – odgovori Arna.
- 'Ona koja će doći?'
- 'Ti kaza.'
- 'Mesija?'
- 'Ti kaza.'
- 'Nosilac Blage vesti?'
- 'Ti kaza.' (1999, 306-307)

Svaka od pet priča jeste priča o postanju i smaku, jer se (arhetipski) smjenjuje pet čovječanstava. Svjedoci smo njihovog uništenja, ali i bitisanja. Blagu vest, i priču o postanju donosi Arna. *'Blaga vest' je zastrašujuća u svojoj ironiji, umesto tajne ovaploćenja Bogočoveka saopštava se tajna uništenja civilizacije i ova kontrastnost desakralizuje događaj iz 'Jevanđelja po Luki' (1, 26-38) i naziv praznika koji je doslovno preveden ('Blagovesti')* (Mustedanagić 2002: 219).

U početku – reče – beše Ništa koje je Smrt i koje je iskalo Nešto, svoju formu. I nastalo Nešto, nastala Materija, forma Ničeg, forma Smrti. Po njoj se u bezobličnom haosu, ne znajući za sebe, kretale Energija koja je Umiranje. Ona je, takođe, tražila formu, svoja Tela. Nađe ih u sebi, u Materiji i tako posta Univerzum, jedan od mnogih, a iz njega Priroda, i beše dobro. Sve mrtvo i sve dobro. I vreme prolazilo, premda je stajalo, jer i ono beše mrtvo. Priroda se širom Univerzuma bogatila. Rađahu se minerali, metali, kristali na koje su padale munje i oko kojih su kružila magnetna polja. U radosnoj igri atoma rađahu se fotoni svetlosti i teže su se borile međusobno. Ali to nije bila besmislena ljudska borba, nego tvorenje Harmonije koja je Univerzum držala u ekvilibrijumu, i beše dobro. Sve mrtvo i dobro. A to je priča o Stvaranju sveta. (1999, 308-309)

Mit o nauci i tehnici rekonstruiše se kroz sami proces robotizacije, te primatom vještačkog nad prirodnim. Vuković, u svjetlu tumačenja naličja ovog mita, govori o tzv. „naučnom pesimizmu“, onoj struji SF-a koja sa skepsom i pesimizmom anticipira rezultate i posljedice nauke i tzv. naučnog progresa, pa prema tome, i izgled budućeg svijeta (2001: 249). Kao logično nameće se pitanje – kakva je budućnost koja nam slijedi, da li su mašinizacija i robotizacija uspostavile i donijele dobro. Primjećujemo da u tekstu budućnost nije svijetla, gotovo da je i nema, stalno se pripovijeda o prošlosti i

sadašnjosti, dok su roboti nosioci opšteg zla. Sve vrijeme pratimo odnos između ljudi i robota, posljednjeg čovjeka i glavnog robota. Robot Arno u stopu prati svakog čovjeka, sa željom da mu se što više približi i da postane sličan njemu, ili on sam. Robot Arno sahranjuje (groteskno) posljednjeg čovjeka na svijetu (Velikog Pana), ne sluteći da je upravo on programirao smrt robotima.

Odnos prirodno : vještačko prožima cio tekst uz naglašavanje da je Priroda Zlo, a Vještačko Dobro, iz robotske perspektive. Mit o nauci okrenut je na svoje naličje, i u potpunosti udaljen od prvobitne ideje i progressa koji je trebalo da donese. Primjećujemo da dolazi do otuđenja, i da svaki Arno pokušava da se utješi odlaskom u prirodu, na pašnjak. Usamljenost je hronična i lajtmotivska, a predstavlja metaforu za trenutno stanje koje vlada svijetom. Sudbina svakog čovjeka u pričama se ponavlja, pa je robotski princip ponavljanja krajnje izražen i kroz ove radnje.

➤ **Pekić i Orvel: 1999 i 1984**

U ovom dijelu rada dokazujemo hipotezu da je 1984 potka za oblikovanje, ali i tumačenje 1999. Više je objedinjujućih faktora koji predstavljaju neraskidive veze između dva teksta koji se javljaju u dijaloškoj polemici. Izdvajamo niz elemenata narativne strukture koji su, prema našem mišljenju, mogli biti inspiracija Pekiću za pisanje i gradnju svoga teksta, budući da su na sličan način obrađeni ili tretirani kao u Orvelovom romanu. U predstojećoj uporedbi izdvajaju se i neke opšte ili univerzalne teme (npr. tema otuđenosti, odnos pojedinac-kolektiv itd.), čija će nam interpretacija od strane dva autora biti posebno interesantna.

Tabela 6.

Orvel	Pekić
Hronos: 1984.	Hronos: 1999.
Topos: Zlatan kraj	Topos: Zlatan kraj
Motiv posljednjeg čovjeka – Vinston	Posljednji čovjek – Arno
Motiv ponovnog susreta: <i>Srešćemo se tamo gde nema mraka</i>	Motiv ponovnog susreta: <i>Srešćemo se kad cveće ponovo procveta</i>
Motiv pacova	Motiv pacova
Pokušaj uspostavljanja	Pokušaj uspostavljanja

bliskosti: Vinston : O`Brajen	bliskosti: Arno : krtica
Vjesnik lažnog spasenja: O`Brajen	Vjesnik lažnog spasenja: krtica
Motiv otuđenosti/usamljenosti	Motiv otuđenosti/usamljenosti
Specifično tretiranje ljubavi	Specifično tretiranje ljubavi
Individua : totalitarizam (Partija) Vinston : O`Brajen	Individua : kolektiv Arno : roboti
Lažno predstavljanje istorije: Vinston prepravljajući istorijske činjenice	Lažno predstavljanje istorije: roboti prikrivaju podatke o ljudskoj istoriji, iščezla iz pamćenja

▪ Pitanje žanra: antiutopijski/distopijski kontekst

Složenost u gradnji s aspekta žanra, o čemu je bilo riječi, očituje se u svim Pekićevim književnim ostvarenjima. On svakom svom djelu daje bližu žanrovsku odrednicu koja istovremeno nosi ključ za iščitavanje.¹⁷ *1999* višestruko je kodiran tekst, koji sagledavamo iz različitih uglova, a sami autor ga markira kao *antropološku povest*¹⁸. Paralelno s početnim žanrovskim markiranjem, ovaj roman interpretiramo i kao: SF – roman suptilno građen fantastičkim kodom, filozofski roman, animal fiction, roman o apokalipsi, distopiju – čija je osnovna odlika odbacivanje ideje progressa i najdublja sumnja u sve utopijske zamisli... (Damjanov 2009: 480).

1999 se u kritici, pored istaknutog, najčešće tumači u okvirima antiutopije (Cvijetić, Lazić, Pijanović, Stojanović itd.) (ili distopije¹⁹). Paralelu s Orvelom povlačimo i kroz prizmu žanrovskog određenja budući da je *1984* takođe roman koji nosi predznak *antiutopijski* (odnosno *distopijski*).

¹⁷ U skladu s tim se funkcionalnost podnaslova izdvaja kao bitna crta poetike ovog autora (Sekulović 2017: 323). Ovakav postupak nas obavezuje da podnaslovljavanje teksta shvatimo kao poseban znak njegovog smisla, ali i poetske suštine, odnosno kao signal koji objedinjuje značenjsku disperziju teksta sa njenom formom... (Vukićević-Janković 2013: 193-194)

¹⁸ Izgleda da je pisac, odabirući podnaslov 'antropološka povest', želeo da obuhvati razvoj čoveka i civilizacije u dužem vremenskom periodu, ali da se pri tome ne pridržava stroge metodologije istorijske nauke i njenog stalnog oslanjanja na izvore (Lazić 2013: 99).

¹⁹ Distopija sadrži slike svetova gorih od našeg (Cvijetić 2007: 31). (Među kritičarima dolazi do terminoloških kolebanja, pa mnogi o antiutopiji, distopiji, negativnoj utopiji, kakotopiji govore kao o sinonimima, dok neki prave neznate razlike među ovim terminima. Uzimajući u obzir navedeno, romane koji su predmet naše analize, podjednako možemo odrediti i kao antiutopiju i kao distopiju.)

U antiutopiji – izmaštanom svijetu u kojem su prenaplašene loše strane civilizacije – radnja se odvija u budućnosti koja je prikazana kao sadašnjost. Antiutopiju kao sistem karakterišu i ugnjetavajuća društvena kontrola poput autoritarnih ili totalitarnih političkih režima ili represivni režimi gdje je sve pod kontrolom, a za razliku od principa nade u utopiji, u antiutopiji *dolazi do izražaja zabrinutost i strah autora pred mogućnostima zastranjenja u društvenom, duševnom i etičkom razvoju čovečanstva* (Jović 2009: 486). Navedene osobenosti i te kako karakterišu romane koji su predmet našega proučavanja, te predstavljaju još jednu nit povezivanja.

1984 prepoznata je kao simbol totalitarizma, univerzalna priča primjenjiva na sva vremena, antiutopijska ili pak distopijska slika društva u kojem je sve podvrgnuto kontroli, budnom oku Velikog Brata, uz pomoć telekrana i mikrofona, čime se signalizira na opasnost razvoja tehnologije, i na prijeteću sliku svijeta kakav ne bi trebao i smio da postane. Iako je pojedinac Winston u centru zbivanja, priča se širi na cijeli svijet, na sve negativne karakteristike koje ne bi smio da poprими.

Nasuprot tome, Pekićev antiutopijski/distopijski svijet je svijet kojim vladaju roboti kao ideali tehnološkog napretka, koji dovode do iščeznuća čovjeka i prirode. Roboti imaju potpunu kontrolu nad svim, pa i nad „posljednjim čovekom na svetu“. To je svijet u kojem su dovedene do maksimuma loše strane današnje civilizacije. Tehnološki napredak uslovljava potpuno uništenje čovjeka, a roboti zatiru trag ljudskoj civilizaciji prekrajajući istorijske činjenice.

Važne spojnice kojima se odlikuju ova dva romana, a dio su antiutopijske/distopijske poetike jesu: razaranje mita o progresu, smještanje radnje u budućnost dok se pripovijeda u sadašnjosti, izdvajanje jedne idealne (utopijske) prostorne strukture (Zlatan kraj), ukidanje istorije zahvaljujući konstantnom prevrednovanju prošlosti i funkcionalnih potreba sadašnjosti, razlaganje mišljenja, represija seksualnosti, antihumanizam i sveopšte obezličavanje (Cvijetić 2007: 42).

- *Što je bilo, to će biti... Ili bio je 6. jul 1999.*

Prva nit iz intertekstualnog dijaloga, nakon žanrovskog određenja, jeste godina, koja je semantički markirana već u naslovu, inicijalnom mjestu u narativnoj strukturi, a grafički odgovara romanu-uzoru.

Ona je godina-simbol, dominantna svake od pet priča, metafora je izvjesnosti da će svijet propasti (Stojanović 2004: 88). Svako novo čovječanstvo rađa se, ali i umire (u '99-oj), pa je na simboličkom planu ovo i priča o arhetipskom rađanju i umiranju, vječitom kruženju i ponavljanju, jer se nakon svakog umiranja čovječanstva zatvara jedan vremenski krug dok se paralelno formira novi. Arno iz svake priče se pita da li je on posljednji čovjek iščezlog svijeta ili prvi onog koji se rađa. Posebno je zanimljivo i to što autor bira upravo 1999. za godinu apokalipse, jer je ona granica kojom se zatvara stari a otvara novi milenijum.

Nasuprot *1999*, *1984* napisana je 1948. godine (objavljena 1949), i u vrijeme izlaska oslikava daleku (antiutopijsku) budućnost. Međutim, posmatrano iz tadašnje perspektive (ali i ove savremene), *1984* prikazuje sadašnjost, nosi univerzalnost poruke, koja se tiče totalitarističkog načina življenja i uređenja države. Rupel (1983: 230) primjećuje da – kada se danas govori o „orvelovštini“ ili pak o 1984-oj, misli se na određeno doba, epohalnu pojavu, koja se ne vezuje samo za pojedinca ili određeni sloj već za cijeli svijet.

Ova godina je i u Pekićevom romanu simbolički markirana. Iščitavamo je u okviru samog hronotopa kojim se zatvara roman, u kojem je vremenska linija upravo 1984, kada Pekić, ni malo slučajno, objavljuje svoj roman. Tako on o svojoj (antiutopijskoj) budućnosti – 1999 – piše u 1984-oj, godini koja je za Orvela predstavljala takođe (antiutopijsku) budućnost. Radnja *Blage vesti* dešava se takođe u 1984. godini.

U Pekićevom romanu pratimo razliku između mitske i istorijske koncepcije vremena. Mitsko vrijeme u vidu kruženja (urobor) i ponavljanja (otpočinjanje novog ciklusa) osnovni je model kojim se uređuju sve priče. Istorijsko vrijeme pak mnogo je teže za percepciju savremenom čitaocu budući da je rasuto na milione i milijarde godina, koje protiču između pet priča, i duboki iskorak u budućnost, a zatim postepeni povratak u prošlost, koja je u stvari sadašnjost za onoga koji čita roman, prema mišljenju Lazića, *može se smatrati istorijskom projekcijom u mitsko nadvreme, u kome protok vremena više nema važnosti* (2013: 103) U robotskoj civilizaciji pak jedino je izvjesna 1999. i sve je podređeno njoj, u odnosu na nju se sagledava – ono što je bilo i ono što će tek doći.

- *Bio je to stari pašnjak koji su obrstili zečevi i izrovale krtice...*

Dominantna prostorna struktura u romanu jeste pašnjak ili Zlatan kraj, o čemu smo, kada je riječ o Pekićevom tekstu, detaljnije govorili u poglavlju Prostorne strukture.

Za Orvelovog junaka Zlatan kraj simboliše izbavljenje, izlaz iz svijeta okruženog mikrofonima i telekranima, komad prirode koji nudi mogućnost da se ostane nasamo, bez svjedoka, sa djevojkom Džulijom. *Pašnjak u romanu '1984' ima funkciju izolovanog, zaštićenog prostora do koga ne mogu dospeti sile totalitarne države. Ova mala oaza slobode u neslobodnom okruženju time postaje utopija na mikropplanu unutar preovlađujućeg antiutopijskog prostora čitave države* (Lazić 2013: 117-118).

Vinstonu se ovaj prostor javlja u snu, dok se kasnije prizor iz sna prenosi u realnost. Ovaj, utopijski prostor javlja se u njegovoj svijesti i nakon mučenja, uvijek kao prostor koji nosi pozitivne vrednosne karakteristike. On predstavlja protivtežu stvarnosti s telekranima – velikim okom i uhom – i, kao kod Pekića, asocira na „drugi“, omeđeni svijet.

Odjednom vide sebe kako stoji na mekoj poljani, u letnje večer kad sunčevi zraci pozlaćuju zemlju. Toliko puta mu se vraćao predeo koji je posmatrao u snovima da nikad nije bio potpuno siguran da li ga je video ili ne i na javi. U mislima, dok je bio budan, nazivao ga je 'zlatni kraj'. Bio je to stari pašnjak koji su zečevi potpuno obrstili; preko njega je vijugao putelj, a naokolo su se ovde-onda videli krtičnjaci. Na suprotnoj strani poljane, u nazubljenoj živici, povijale su se brestove grane na blagom povetarcu, a lišće, gusto kao ženska kosa, jedva primetno je treperilo. Negde u blizini, iako se nije video, tiho je tekao bistar potočić u čijim su se vrtlozima ispod vrba igrale sitne ribe. (Orvel 2004: 34)

Zlatni kraj, primjećuje Mustedanagić, sjetno evocira rajski Eden, mit o zlatnom dobu, a Pekićevi junaci jedino tu uspijevaju da se izliječe od osjećanja usamljenosti, stapajući se sa ostacima prirode i naslućujući tajnu postojanja. *Orvelov idilični Zlatni kraj pomeren je ka perspektivi budućeg, post-civilizacijskog i post-apokaliptičkog vremena gdje dobija naučno-fantastični podtekst. On je veza sa propalim čovečanstvom i njegovom književnošću, i jedina metafora spasenja u romanu.* (2002: 183)

Zlatnom kraju pripadaju istaknuta mjesta u narativnoj strukturi – okviri teksta – koji se i putem ovog motiva dovode u vezu. Preslikavanjem prizora s pašnjakom, zatvara se krug, jer se citat s početka nalazi i na kraju, upotpunjavajući sliku. Motiv

pašnjaka se Orvelovom junaku javlja u snu, dok je kod Pekića Zlatan kraj arhetipsko mjesto, na kome se ogleda propast jednog i nastanak novog čovječanstva (Lazić 2013: 118). Pijanović (1989: 255) ga vidi kao prostor sa proširenim semantičkim dejstvom, koji je uvod u katastrofu, ali i arhe-znak, mitski simbol, topos koji postaje predložak na kojem se iščitavaju moguća značenja novoga teksta, što omogućava širenje čitaočevog receptivnog horizonta.

▪ *Ja sam poslednji čovek na svetu...*

Motiv posljednjeg čovjeka prelomljen kroz Orvelovog Vinstona, Pekić koristi kao glavno sredstvo ili organizacioni princip pomoću kojeg gradi svoje priče, jer na zaključnom okviru svake nove priče – *Objavi* – egzistira upravo „poslednji čovek“. Pored glavnog ili „vrhovnog“ Arna, kojeg prepoznajemo u *Objavama*, autor posebno izdvaja i Arna iz priče *Poslednji čovek na svetu*.

I Vinston je tzv. posljednji čovjek, ali unakažen (u njemu se ogleda čovječanstvo, preko kojeg posmatramo dio za cjelinu). Mustedanagić (2002: 182) posljednjeg čovjeka vidi kao ružnog, u stanju raspadanja, moralno degradiranog i obezličnog, koji oslikava čovječanstvo s kojim se možemo oprostiti, kako po Orvelu, tako i po Pekiću.

‘Da li sebe smatraš čovekom?’

‘Da.’

‘Ako jesi, Vinstone, onda si poslednji. Tvoja vrsta je izumrla; mi smo naslednici. Shvataš li da si sam? Ti si izvan istorije, ne postojiš.’ Ponašanje mu se promeni, oštrijim tonom reče: ‘I smatraš da si moralno viši od nas, s našim lažima i našom svirepošću?’ (Orvel 2004: 272)

‘Truliš’, reče, ‘raspadaš se. Šta si ti? Vreća đubreta. Sad se okreni i ponovo pogledaj u ogledalo. Vidiš li tu spodobu koja te gleda? To je poslednji čovek. Ako si ti čovek, onda je to čovečanstvo. Sad se obuci.’ (Orvel 2004: 274)

Pekićev posljednji čovjek iz priče *Poslednji čovek na svetu* predstavnik je čovječanstva, sastavljenog od jednog čovjeka i robotā. On objavljuje *da su ljudi živeli i da sam ja Čovek. Jer ja, Arno, znam šta je neizvesnost.* (1999, 147)

Zna, takođe, da je to poslednja smrt na Zemlji. Jer, i on, Arno, poslednji je čovek.

Roboti nisu znali da je on toga svestan. Strahujući za njegov razum, štitili su ga od saznanja da je jedini živi čovek na svetu, a on se iz obzira prema njihovoj pažnji

pravio da mu to nije poznato, da još veruje kako je svet nastanjen mutantskim enklavama od kojih je njegova samo najveća. (1999, 154)

Motiv usamljenosti i otuđenosti vezivna je nit između dva junaka, a u 1984 komunikacija među ljudima nije dozvoljena, jer bi u suprotnom mogli odgovarati za misaoni zločin. Winston je sam u svojim idejama, nema oslonac ni u kome, jer bi lako bio izdan. Pojedinaac je koji razmišlja drugačije od ostalih, ne može opstati u svijetu pravila, mora se povinovati psihologiji mase i kolektivu. Sve vrijeme je usamljen u ideji rušenja Partije. U jednom trenutku O`Brajen mu govori da je lud zato što razmišlja drugačije.

Ovamo si dospeo zato što nisi uspeo u poniznosti, u samodisciplini. Nisi hteo da izvršiš čin pokoravanja koji je cena normalnosti. Radije si bio lud, manjina koja se sastoji samo od jednog čoveka... Stvarnost postoji samo u ljudskoj svesti i nigde više. I to ne u svesti pojedinca, koja greši i koja brzo umire; samo u partijskoj svesti – kolektivnoj i besmrtnoj. Istina je ono što Partija kaže da je istina. Stvarnost može da se opaža samo kroz oči Partije... Pre nego što postaneš normalan, moraš da se poniziš. (Orvel 2004: 251)

U svijetu čvrstih pravila, nemoguće je iskočiti iz šablona, a pritom proći nekažnjeno. Winston ostaje sam u svojim idejama onemogućen da ih sprovede u djelo, jer je pod budnim okom O`Brajena. On simboliše jedinku u odnosu na O`Brajena koji je predstavnik totalitarizma, iza kojeg stoji Partija i kolektiv podređen njoj.

I Arno osjeća usamljenost i nevoljnost za životom, otuđenost. „Poslednji čovek na svetu“, otrovan je usamljenošću. Ne nalazi razlog zbog kojeg bi nastavio da živi. Motiv umiranja javlja se kao konstanta. Duž cijelog teksta naglašava se da je Arno *umirao*, da je to proces koji je trajao. Opozitni posljednjem čovjeku stoje roboti, kao kolektivi junak, koji žele biti izjednačeni s ljudima.

Oduvek je bio sam. Bio je sam i kada se na planeti još živelo. Biti u mutantskom svetu značilo je biti sam. Ko je bio prvi, bio je i poslednji. Nije egzistirao jedan svet. Koliko je imalo ljudi, bilo je i svetova. Koliko svetova, toliko dimenzija. I u svakoj od njih po jedno ljudsko biće. Savršeno i nesrećno. Istovremeno i prvi i poslednji čovek na svetu. (1999, 165)

Pomoću pacova, kao posebnog motiva u konstrukciji dvije priče, naglašava se veza između glavnih junaka. Krtica dolazi da vodi Arna – *Tamo gde nema pacova* – što čitaoca direktno asocira na pacova iz Orvelove priče, kojeg O`Brajen koristi ne bi li preobratio Vinstona, suočavajući ga upravo s njegovim najvećim strahom, u tre-

nutku kada treba da izda ono do čega mu je najviše stalo – ljubav, tj. Džuliju. *U tvom slučaju, reče O`Brajen, najgora stvar na svetu su pacovi.* (Orvel 2004: 285)

Krtica pak naglašava Arnu *Da svako ima svog pacova*, metaforički se izražavajući da je došla da ga vodi tamo gdje nema opasnosti.

Došla sam da te vodim.

Kuda?

Tamo gde nema pacova. (1999, 32)

▪ *Srešćemo se kad cveće ponovo procveta...*

Lajtmotiv koji sjenči cio tekst jeste stalni susret dva junaka, nagoviješten rečenicom – *Srešćemo se kad cveće ponovo procveta*. Ovaj lajtmotiv priziva u pozadini ponavljanje rečenice iz 1984 – *Srešćemo se tamo gde nema mraka*. Mjesto gdje se sreću Orvelovi junaci jeste zloglasna soba 101, dok se Pekićevi junaci sreću u svakoj od priča, i to na pašnjaku. Zloglasna soba 101 antiutopijski je prostor koji je antipod utopijskog ideala Zlatnog kraja (Lazić 2013: 113).

Orvelovi junaci sreću se više puta duž teksta, i uvijek je njihov susret semantički markiran. O`Brajen u početnom susretu govori Vinstonu da, ako se ikada sretnu, srešće se tamo gdje nema mraka. Regresivnom simbolizacijom zaključujemo da je riječ o tzv. Ministarstvu ljubavi, bez prozora, gdje uvijek gori svjetlo, gdje je protok vremena narušen time što se se ne zna koji je dan, ni da li je dan ili noć, što utiče na psihi zatvorenika, jer upravo u Ministarstvu ljubavi (paradoksalno) zatvorenici bivaju izloženi mučenju. Vinston priželjkuje susret s O`Brajenom vjerujući da dijele iste ideje o pobuni protiv Partije. Pokušava se uspostaviti bliskost između dva junaka. O`Brajen ga obmanjuje, dok Vinston vjeruje da mu je prijatelj i istomišljenik. O`Brajen se tako javlja kao vjesnik lažnog spasenja, jer onoga trenutka kada ga ugleda u Ministarstvu, Vinston vjeruje da je spašen, a zapravo se ispostavlja da je on njegov mučitelj, koji se nikada nije odrekao načela Partije. Na sličan način je i krtica poput O`Brajena vjesnik lažnog spasenja, jer u četvrtoj priči postajemo svjesni njene mehaničke prirode (Cvijetić 2007: 131).

Ponovni susret Arna i krtice, koji se dešava u svakoj od priča, u novoj vremenskoj strukturi, nagovještava se upravo simboličkom rečenicom *Kad cveće ponovo procveta*. U tumačenju susreta između Arna i krtice osvrnućemo se na Bahtinovo viđe-

nje hronotopa susreta, ili motiva susreta. *U svakom susretu vremenska odrednica ('u jedno te isto vreme') neodvojiva je od prostorne odrednice ('na jednom te istom mestu')* (1982: 208-209). Susret glavnih aktera dešava se uvijek u isto vrijeme (u '99-oj) i na istom mjestu (pašnjak). Bahtin smatra da motiv susreta može postati veoma dubok simbol, i da često ovaj hronotop ima kompozicionu funkciju, a povezan je s motivom rastanka. Pekićevi junaci sastaju se i rastaju u svakoj priči, čime se naglašava uzaludnost bilo kakve čovjekove nade u mogućnost spasenja.

- *Ljudi su sve što je osećao nazivali ljubavlju i on se pokorno držao tog tumačenja ostajući i dalje sam...*

Tema ljubavi zastupljena je u nekoliko priča iz *1999*, i do kraja razgrađena, dovedena do besmisla, jer više nije riječ o ljubavi koja donosi mir i blagostanje, koja će da najavi produžetak vrste. Svaki produžetak je osuđen na kraj, jedino je izvjesna smjena čovječanstava. U I priči se stiče utisak da Arno ne osjeća ništa prema djevojci s kojom provodi vrijeme. Ljubavi koje se ostvaruju i u drugim dvijema pričama besmislene su i apsurdne, ljubavni čin sjedinjenja ne donosi ono što bi trebalo, produžetak vrste se ne događa, jer svi junaci okončavaju tragično svoje živote. Stojanović ovo sjedinjenje vidi kao *poslednji akt čovečanstva u pokušaju besmislene reprodukcije* (2004: 81).

Besmisao ljubavi jedna je od tema i u Orvelovom romanu. Ljubav između Vinstona i Džulije obesmišljena je, pod budnim su okom Velikog Brata, osuđeni na skrivanje. Njihova veza je zabranjena, Partija ima poseban pogled na ljubav – potrebno je dobiti odobrenje od nje, jer sve što se događa između dvoje zaljubljenih, tiče se Partije i može biti samo u njenoj službi. Ljubav između Vinstona i Džulije ne uspijeva, izdaju jedno drugo, sve je obesmišljeno. Ljubav je ostavljena kao posljednja u nizu na skali prilikom Vinstonovog mučenja. Preobražaj u novog čovjeka – koji voli Velikog Brata – a koji mu se događa u Ministarstvu ljubavi, zahtijeva i izdaju ideje ljubavi, odnosno izdaju jedine žene koju voli.

Pitanje seksualnosti na sličan način se obrađuje u oba romana. U *1999*-oj svjetska vlada je eliminisala potrebu za drugim bićem, seksualni nagon, zajedničku logiku i osjećanja vezana za vrstu kao cjelinu (Cvijetić 2007: 121). Kod Orvela je seksualni nagon posebno tretiran i to kao opasan budući da izmiče kontroli Partije, pa ga zato, ako je moguće, treba uništiti.

Važnije je bilo to što seksualno uzdržavanje produkuje histeriju, koja se može preusmeriti u grozničavu ratobornost i obožavanje vođe. Ona je to iskazala ovako: 'Kad spavaš sa ženom, potrošiš energiju; posle si srećan i pet para ne daješ ni za šta. A oni ne dozvoljavaju da bude tako: žele da pucaš od energije stalno. Sva ta marširanja, klicanja, mahanja zastavama – sve je to neiživljeni seks. Ako si u sebi srećan, briga te za Velikog Brata, troletke, Dva minuta mržnje i druga njihova sranja!' (Orvel 2004: 137)

- Istorija

O problemu prekrajanja i izokretanja istorije u Pekićevom romanu biće riječi u narednom poglavlju. Ideju falsifikovanja, odnosno preokretanja istorijskih činjenica za- tičemo i kod Orvela. Winston radi u Ministarstvu istine na prepravljanju činjenica (na taj način istina postaje laž). Istorija se prilagođava Partiji i njenim zahtjevima, svako- dnevno se prekrajaajući.

Svaki dokument je uništen ili falsifikovan, svaka knjiga prepravljena, svaki spome- nik, svaka ulica, svaka zgrada prekrštena, svaki datum promenjen. A taj proces se iz dana u dan, iz minuta u minut nastavlja. Istorija se zaustavila. Ništa osim beskonačne sadašnjosti u kojoj je Partija uvek u pravu i ne postoji. Naravno, ja znam da se prošlost falsifikuje, ali to nikad neću moći da dokažem, čak ni kada sam ja taj koji falsifikuje. Kad se falsifikovanje obavi, nikakav dokaz ne ostaje. Jedini dokazi su u mojoj glavi, ali ja ne mogu nikako da budem siguran da se iko drugi seća onoga čega i ja. (Orvel 2004: 158)

❖ *Zvanične istorije nije bilo...*

5.8. Preispitivanje istorije

Pekić posebno problematizuje pitanje istorije, njeno tumačenje na razmeđi ljudske i robotske projekcije istog. Mustedanagić bilježi da se teza o ponavljanju istorije u romanu, aktualizuje na jedan volterovsko-fantastičan način, uspostavljaajući se kao mit o smjeni civilizacija:

prema mitu, zlatnu rasu ljudi smenjuje srebrna rasa, takođe sazdana po božanskom liku; treću rasu ljudi, bronzanu, ugrabila je Crna smrt, ali se treća rasa opet pojavila kao bronzana, plemenitija i otmenija, čuvena po učešću u argonautičkom pohodu i trojanskom ratu; njih je smenila peta gvozdena rasa ljudi, koji su bili degenerisani, nepravedni, zlonamerni, izdajice. U antičkom mitu gvozdena rasa je metafora degeneracije, a u Pekićevom romanu je doslovno shvaćena kao robotska civilizacija. (Mustedanagić 2002: 182; Ahmetagić 2001: 166)

Mit o smjeni civilizacija čini osnovu svih pet priča, a kao ključno se otvara pitanje istorije, njene validnosti, te koja je istorija *prava* – ljudska ili robotska. Roboti žele da *brišu* ljudsku istoriju, ističući u prvi plan svoju, dok ljudsku predaju zaboravu. Roboti kao savršena imitacija ljudskog, da bi postali ljudi, moraju ponoviti ljudsku istoriju, a ona je ogoljena istorija klanja i ubijanja (Perić 2012: 4). Tumačeći pitanje istorije u tekstu, čitalac nailazi na problem *dvostrukog čitanja*. Naime, čitajući priču onako kako je postavljena, u hronološkom nizu, smjenu čovječanstava, pa i sama čovječanstva tumačimo na jedan način, sve do trenutka kada Arna donosi blagu vijest i pravi rez u priči. Od tada dolazi do novog sagledavanja postavljenih činjenica, pa se regresivnim putem vraćamo na početne retke, sagledavajući pitanje istorije iz drugačijeg ugla.

U svakoj priči se pokušava rastumačiti istorija, pa tako Arno arheolog pripovijeda da zvanične istorije nema, i da su sva predanja, pogađajući tok katastrofe, griješila u pogledu njenih uzroka. *Zvanične istorije nije bilo. Njegovo iskustvo sa njom nikakvo. Kada se rodio bila je već milijardama mrtva. Ni u robotske informacije nije se smeo pouzdati, i kad ih je direktnim zahtevom na istinu obavezivao, pitanje je koliko su i sami od nje znali. (1999, 111)*

Robotske informacije su uvijek opisane kao varljive, nikada do kraja pouzdane. To će poslužiti za buduće tumačenje, tj. sagledavanje ovog problema do kraja. Istorija se nije smjela proučavati, jer je važila zabrana. Jedino je dozvoljeno bilo njeno prou-

čavanje ukoliko se tiče uzroka pada Prvog čovječanstva, i to da bi se bolje razumjele Temeljne istine Drugog. Roboti brane da se priča o ljudskoj istoriji.

Istorije, osim za njega, nema, ali ne stoga što se misli da je nikada nije bilo, već što se o njoj ništa ne zna. O Prvom čovečanstvu još se priča, ali je on u ovih dvestapedeset godina svog kratkog života uočio da su te priče sve sporadičnije, sve promenljivije, sve nepouzdanije. Roboti su ih stalno menjali kao da su programirani da im oduzmu svaku vrednost, svaku verodostojnost.

Sećao se, na primer, ubedljive priče da su robote stvorili ljudi. Sada se, međutim, tvrdilo da su roboti nastali naporedo sa ljudima kao savršeni obrazac istog tipa postojanja. (1999, 115)

Sjećanje je varljivo, a insistira se na jednakosti ljudi i robota. Roboti stalno mijenjaju priče o ljudima i njihovoj istoriji. Oni žele da budu dominantni, da se potisne mit da su upravo ljudi njih izumili. Nakon smrti arheologa Arna, robot Arno želi da uništi svaki trag o Novom Jerusalimu, koji se nalazi u arheologovoj svesci, budući da Drugo čovječanstvo ništa ne bilježi, odbijajući istoriju i istorijsku svijest. Arno robot spaljuje rukopis, Novi Jerusalim briše iz svoje memorije, zadržavajući u svijesti samo njegovo ime.

U trećoj priči, pak, naglašava se da je ljudska istorija opasna za robote, i da je najprije zabranjena, a potom i zaboravljena, jer je mogla ljudima vratiti zametnuti smisao, dovesti ih do svijesti o svom višem pozvanju što su ga roboti prisvojili za sebe. Arno, posljednji čovjek na svijetu, vjeruje da roboti samo ponavljaju iznova ljudsku istoriju, i da takva civilizacija svoju svrhu može imati jedino u smrti. Dijalog koji se odvija između Arna i robota potcrtava položaj ljudi u odnosu na robote, ali i njihov odnos prema ljudskoj istoriji.

- 'Da li ste žalili za ljudima?'
- 'Bili su potrebni' – reče Robot Arno rezervisano.
- 'Vama?'
- 'Čemu drugom?'

Da, čemu drugom? Jednom su bili potrebni samo sebi. Potom su napravili istoriju zbog koje više nikom, pa ni sebi nisu bili potrebni. Pojavili su se roboti i opet ih učinili neophodnim. Ali – robotima. I njihovoj istoriji.

- 'Kada su vam bili potrebni, zašto ste ih istrebili?'
- Odgovor ne dođe odmah.*
- 'Ovaj Arno ne razume pitanje.'

- 'Ovaj Arno razume odgovor.'
- 'Slabo ga razume. Ljude niko nije istrebio. Ljudi su prosto izumrli. Sa živim vrstama to se oduvek događalo. Samo, čovek nije mislio da se može dogoditi i njemu.' (1999, 184)

Po mitu koji Arno pamti, robote su stvorili protoljudi da bi im pomogli i štitili ih. Međutim, pored tog mita važi i drugi mit koji podrazumijeva ravnopravno porijeklo mašine i čovjeka, jer nije izgledalo logično da nešto nesavršeno (ljudsko biće) svori nešto savršeno (robota). Na snazi je mit o paralelnoj genezi, jer ni nešto savršeno ne bi moglo da proizvede nesavršeno. Arno razvija teoriju o '99, naglašavajući da roboti tada podižu opšterobotski ustanak i da '99. uništavaju ljude. Zavlada su planetom, i shvatili da ipak ne mogu bez ljudi.

Sva čovečanstva posle Prvog bila su eksperimentalna. Svi ljudi posle Prvih, mutanti: arheolog Arno, on, Veliki Pan, poslednji čovek ovog Cirkusa, svi su opitne laboratorijske životinje na kojima Veštačka inteligencija ispituje mogućnost svog oslobođenja od materije. Ovaj mit bio je aksiom njegovog života. Podloga njegovoj mržnji prema robotima. Pa i žudnje za tim životom. Jer samo živ, mogao je doći u priliku da im se osveti. (1999, 212)

To i čini – programira smrt robotskoj civilizaciji. Arno otvara diskusiju s Prvim robotom o ljudskoj istoriji, budući da roboti žele da postanu ljudi, bez nje nema čovječanstva, i ako im istorija ne bude ljudska, oni neće biti ljudi već roboti. Dakle, neophodno je ponoviti ljudsku istoriju. Prvi robot moli Arna da ga oslobodi A.S.I.-M.O.V. programa po kojem ne smiju da ubijaju ljude. Arno isključuje Program.

Četvrta priča, simbolički naslovljena kao *Blaga vest*, donosi istinu o Programu i čovječanstvima. *Veštački je ceo svet, celo jebeno čovečanstvo. I njegova istorija, istorija je robota.* (1999, 297) Čovječanstvo kojem pripadaju akteri ove priče, Arna i Don, vještačko je, riječ je o androcivilizaciji, androkulturi, androistoriji, mašinskom načinu uređenja i shvatanja svijeta. *Istina o robotima je istina o čoveku, istina o čoveku, istina o robotima.* (1999, 306)

Arna donosi priču o pet čovječanstava i to: I robotskom, II ljudskom, III mutant-skom, IV od jednog čovjeka na svijetu i V androidskom, u kojem su oni.

Arna pripovijeda da je prva civilizacija robotska i da je stvorila ljude. Iznosi se *istina* suprotna očekivanoj, suprotna onoj koju smo do ove priče mogli pratiti, o tome da su ljudi stvorili robote. Prvi ljudi su, po njenom pripovijedanju, promašaj, dobili su gotovu civilizaciju u kojoj ništa nijesu radili za razliku od robota. Svi su uništeni u

vještačkom potopu, u kojem nije preživio *nikakav* Noe, već pleme sasvim novih, tek napravljenih ljudi. Ovo čovječanstvo nije uspjelo, *kao što su roboti nekad pronašli i stvorili ljude, sada su ljudi pronašli i stvorili robote.* (1999, 313) Funkcija je drugačija – rušenje, a ne građenje postalo je primarnim programom ljudskih računara i kiberneteta. *Cilj nije bio popraviti nepopravljivu istoriju, već je zaustaviti i početi ispočetka...* (1999, 313) U ljeto 1999. u globalnoj kataklizmi propada humano čovječanstvo. Nakon ovog čovječanstva tu su mutanti, začetnici trećeg čovječanstva, koji imaju iluziju da stvaraju nov svijet, a samo su objekti jedne nove, eksperimentalne, kibernetičke doktrine.

Nakon ovoga, napravili su čovječanstvo od jednog čovjeka, koji odbija da umre. Njima je bilo potrebno čovječanstvo a ne jedan čovjek, i da bi ga napravili, on je morao umrijeti. Posljednji čovjek i Veliki Pan bili su isto, a njega je otrovao Prvi robot. Otrovao ga je oduzimanjem želje za životom, jedinim načinom da se pobijedi besmrtnost. Otrovao ga je usamljenošću i besmislenošću života. Čekalo se da umre, da se po njegovom modelu napravi peto, i posljednje čovječanstvo. Međutim, Veliki Pan je programirao smrt robotima. Vrijeme se nameće kao ključni problem, jer ako puste da se sve odvija od početka, trebaće najmanje 150 miliona godina, a planete imaju ograničen rok trajanja. U androide je ugrađeno cjelokupno ljudsko iskustvo, istorija. Androidska je samo imitacija ljudske istorije, u nju je ugrađena i '99, godina propasti, do koje mora doći. Čuvši ovu istinu, Don ubija Arnu, ali i sebe, kako istina ne bi bila obznanjena. Međutim, po riječima Arna iz posljednje priče, preživljava Glasnik Programa, Prvi robot, sam Program u androidskoj formi, koji će stvoriti androide. Oni ponavljaju istoriju, ali se ne zna čiju i zbog čega. Arno Anderson odbija da izvrši Program, i postaje prvi čovjek na svijetu. Donosi spasenje svijetu.

❖ *Prvi robot pusti jednu suzu.*

5.9. Fantastika

Groteskni kod kojim se oblikuje roman nerazdvojiv je od koda fantastike. Elementi narativne strukture koji se grade po pravilima fantastike jesu:

- Junaci – roboti (mašine)
- Junaci – posljednji ljudi na svijetu
- Životinje – krtica
- Vrijeme
- Prostor

Fantastično modelovani jesu likovi robota i ljudi. Mašine zaposijedaju svaku priču, a kao centralni se izdvaja Glavni robot Arno, koji je u tijesnoj vezi sa svakim od glavnih junaka, „ljudi“. On prati svakog Arna, uvijek spreman da da sve odgovore na postavljena pitanja. Svrha postojanja robota i jeste u brizi prema ljudima. Međutim, Glavni robot iz svake priče želi da postane što više sličan Arnu čovjeku. Mašinizacija, a kroz nju i dominacija vještačkog, sprovodi se od početka do kraja teksta. Potenciranje vještačkog kao Dobrog i primarnog prisutno je duž cijele naracije. S druge strane, postavlja se pitanje koliko je dobra tehnologija i kompjuterizacija zaista donijela. *Robotski svet predstavlja potpuni trijumf veštačkog sa težnjom da se proširi na ceo Univerzum, smatrajući da put jedne civilizacije mora biti unapred poznat i jasno programiran. Isključivši slučaj i neizvesnost, isključili su princip slobode, jer 'najveća je sloboda u neznanju šta će biti'* (Mustedanagić 2002: 180).

Robotski je svijet izvjesnosti – budućnost im je poznata, za razliku od ljudskog svijeta neizvjesnosti, u kojem se ne zna kakva je budućnost, ali se zna kakva je prošlost. *Jer u robotskom svetu izvesnosti, u ogledalu ljudskog, što je rečeno mora se izvršiti kako je rečeno i nikako drugačije. I jer samo ako jedno slovo Pisma izvršeno ne bude, kao da nijedno nije.* (1999, 336) U svojstvu Pisma ostvaruje se upravo Program, po kojem se sve mora odvijati. I Arno Anderson „prvi čovek na svetu“ govori da više ne može da vidi budućnost, jer je postao to što jeste, i „stare izvesnosti su mu oduzete“.

Naporedo s mašinama, ide i fantastička priča o ljudima, odnosno predstavnicima različitih civilizacija, posljednjim ljudima na svijetu, koje najčešće muči usamljenost, a koji žive i po nekoliko stotina godina.

Jedan od junaka, tzv. *posljednji čovek na svetu*, ima dar i sposobnost da diže i baca gore u more. Ovi prizori se opisuju kao čudesni.

Arno diže još jednu goru i baci je u more, ali ne oseti nikakvo zadovoljstvo. Nije ga zanimalo ni šta se sa njom desilo kada je pala u vodu, premda je duhovnim okom – živeo je daleko od pučine – i to mogao da vidi. Već se takvih prizora nagledao. (1999, 151)

Pored ovih nad-osobina koje dodjeljuje ovom junaku, autor kao da želi da robote približi ljudima tako što će ih vezati za neka emotivna stanja, budući da njima kao mašinama nijesu svojstvene emocije. Tako Prvi robot pušta suzu dok orkestar svira posmrtni marš za posljednjeg čovjeka na svijetu. Autor ih direktno vezuje za emotivno stanje tuge, ne bi li ih donekle približio čovjeku, jer je duša ono što ih u biti razlikuje od ljudi.

Prvi robot opet obrati pažnju na orkestar. Instrumenti su sada posmrtni marš za posljednjeg čoveka na svetu svirali skladno i poletno.

I tužno. Uistinu tužno. Toliko tužno da on spontano ispusti jednu hemijski čistu suzu.

Zatim je nadlaničom obrisa sa lica i osmehnu se.

To što se u ime viših interesa moralo postati čovekom nije značilo da treba početi sa suzama. (1999, 203)

Mudre životinje koje govore, nosioci istine, odlika su ovog teksta. Krtica se pojavljuje u svakoj priči, noseći istu poruku, ali i preslikavajući razgovor s ljudima. Krtica simboliše donji svijet iz kojeg dolazi i kojem pripada, svijet pod zemljom, *Duh Zemlje* (*Duh Zemlje je zapravo Duh Prirode, a Duh Prirode – Duh Kosmosa. (Pekić 1996: 296)*), dok je čovjek gore, na zemlji.

Krtica, kao ktonska životinja, simbolizira sve snage zemlje. (...) Krtica se pojavljuje i kao simbol uvođenja u tajne zemlje i smrti, a to uvođenje, kad je postignuto, štiti od bolesti ili liječi. Sa fizičkog plana na kojemu je krtica životinja ratarskih kultova, taj simbol omogućuje da se prijeđe na duhovni plan, na kojemu je ona učitelj što vodi dušu kroz mrak i zavoje podzemnog labirinta i liječi je od njezinih strasti i smutnja (Chevalier, Gheerbrant 1994: 320).

Nju odlikuje mudrost, ona dolazi, u I priči, da vodi Arna, jer je stigao Znak da će se desiti *Nešto*, i da mora otići tamo odakle sve dolazi, *dolje*.

Da je pozicija koju zauzima Pekić ona 'atlantičanskog' suočavanja sa konačnošću kao oslovljenog Bića obnavljanja, svedoči činjenica da prilikom prvog smaka sveta, jedino preostalo živo biće, saosećajno približeno ljudskosti – krtica – želi da povede Arna sa sobom u podzemlje (koje, umesto da bude metafora smrti, u duhu Ničeovog nasleđa postaje inkubaciono vrelo oporavka), i time mu pruži priliku za uklanjanje od razduhovljenosti planete (Simić 2014: 226).

Na Arnovo pitanje – kada će se opet vidjeti – odgovara – kad cveće ponovo procveta. *Vratiću se kad cveće opet procveta – reče glasno ne znajući zašto, kao da ponavlja nešto što je već čuo. (1999, 123)*

Svakog Arna prati osjećaj kao da je bio na pašnjaku, i da je slušao krticine riječi, što dovodimo u vezu sa pamćenjem koje potiče iz kolektivno nesvjesnog – kao da se ponavljaju radnje koje su se već jedanput davno desile. Interesantno je da krtica bira vrijeme proljeća, bujanja prirode. Mjesto njihovih susreta uvijek je Zlatan Kraj. Jedino je na tom parčetu prirode moguć život i susret Drugosti (Arno i krtica), u odnosu na robote. Krtica se, ciklično, pojavljuje i na Epilogu, u *Međuigri*, ali je ovoga puta sama, nema više nikog mimo nje da potvrdi o kakvim je kapima vode riječ. Autor nam kroz njeno pojavljivanje na kraju, pruža i mogućnost da uđemo u njenu perspektivu, ali i da primijetimo da ona u sebi nosi sjećanje na veliki potop (Stojanović 2004: 83).

Nebom nešto sevmu.

'Ne opet', pomisli krtica i nestade u zemlji. (1999, 381)

Odabir krtice Pekić pravda riječima:

Krtica je, dakle, sa svom svojom primitivnošću, kao najstariji stvor kako ga ja shvatam na zemlji od stvorova što pripadaju našem rodu, nosi u sebi najviše životne vrednosti, najviše izdržljivosti i zato ona traje, dok ljudske civilizacije, kroz milione godina, jedna za drugom propadaju, dok se konačno ne pretvore u vlastitu animiranu sliku samih sebe, i krenu putem jedne nove nade, ali jedne sasvim druge vrste bića (1996 b: 300).

Mustedanagić smatra da autor razobličava mit o proroku dajući krtici mehaničko porijeklo, i da je upravo tom „demistifikacijom“ inaugurisana u red oživljenih stvari, motiva groteskne orijentacije, kojima SF izbor kao vid slikovite naracije naročito pogađuje (2002: 185).

Hronotop se u romanu pomjera iza ovocivilizacijskih horizonata (Pijanović 1989). Pitanje vremena i uplitanja fantastike u ovaj element narativne strukture, odvlači nas do 1999. i njene simbolike. Interesantno je da je u svakoj priči sadašnjost odigravanja radnje upravo u '99. godini. (...) *Jedino vreme koje postoji jeste 1999. go-*

dina. Sve ostalo je ili prošlost u formi sećanja, ili budućnost u jedinoj mogućoj formi – formi Programa (Stojanović 2004: 88-89). Uvijek je '99. godina propasti i simboliše kraj, apokalipsu. Takođe, priče koje su ciklično ispričane udaljene su, u vremenskom pogledu, milionima godina, te se vrijeme rasteže, ali se i ponavlja.

Prostor fantastike, Zlatan Kraj, zamišljen je da odolijeva vremenu, i predstavlja mjesto utopijskog karaktera. U svakoj priči pašnjak je utočište za glavne junake i samo se na njemu osjećaju spokojno, kao jedinom mjestu prirode, gdje još uvijek mogu disati bez poteškoća. Pašnjaku se pripisuju i posebne moći, jer u posljednjoj priči omamljuje Arna Andersona. Nakon što se sagne da omiriše korov, Arno zaboravlja na dodijeljeni mu zadatak u misiji uništenja svijeta.

Sagnuo sam se da ga omirišem. I odjednom, kada sam ga pomirisao, nisam više znao da ću umreti, da će na pritisak mog prsta svet propasti, da će za koji trenutak po mene doći helikopter, ali da će se pre toga Mary Louise vratiti sa čebetom, očekujući da se na njemu strasno uzmemo. Niti da sam o tome ikada išta znao, da sam još malopre to imao u glavi kao događaje koji su se već odigrali (...)

Za uzvrat, otvorila se u meni čitava prošlost planete od prvih pulsacija postanja do prvih otkucaja veštačkog života u meni.

Ne znam koliko je ona trajala. Mora biti milione godina. Za mene je prošla u jednoj jedinoj sekundi androidskog vremena. (1999, 362)

- ❖ *Našli smo pupoljak – zaškripa Prvi robot ponosno. – Možete spavati mirno. Od njega nikada neće biti šuma.*

5.10. Zlo

Kategorije Dobra i Zla pratimo u saodnosu prirodno : vještačko. Vještačko se modeluje kao negativno, roboti-mašine kao nosioci zla, nasuprot prirodi koja je ovjekovječena kroz pašnjak, posljednji komad zelenila, jedino mjesto spasenja.

Odnos robota i ljudi pratimo duž cijelog teksta, a posebno se naglašava robotska mržnja prema prirodi, koju smatraju i opasnom.

Premda se Priroda u robotskim krugovima zvanično smatrala mrtvom, u svakom slučaju bespomoćnom čak i da nije sasvim mrtva, njihovom praksom je vladalo sujeverje da ni potpuno mrtva nije bezopasna. A nakon takve, imobilizacije, 'pacifikacije', 'neutralizacije' – kako se već proces uništenja nazivao – pašnjak više ne bi bio ni za šta. Pridružio bi se sablasnom pejzažu unaokolo, koji je – prema tajnom predanju – izdisao još od neke 1999. godine kada je pogođen radioaktivnim bombama posljednjeg ljudskog rata. (1999, 80)

Stiče se utisak da roboti žele da preuzmu vlast nad svime na svijetu i da proces mašinizacije bude potpun. Priroda je sloboda u odnosu na robotsku neslobodu, ne podliježe pravilima i kontroli kao što podliježu roboti (Zakon A.S.I.M.O.V), dok je vještačko savršenije od prirodnog.

(Bolje, funkcionalnije, celishodnije, trajnije i izmenljivije u smislu mogućnosti usavršavanja.)

Iz toga su sledile izvesne defincije:

- 1. Pošto je veštački, robot je savršeniji od čoveka koji je samo prirodan.*
- 2. Pošto je veštačko savršenije od prirodnog, svrha robota je da sve što je prirodno – osim čoveka zaštićenog A.S.I.M.O.V. Kodeksom – eliminiše, a sve veštačko unapređuje, i da u tom cilju što više artifikuje i sebe i čoveka i njihovu zajedničku sredinu. (1999, 105-106)*

Vuković opisani svijet u svjetlu robotske logike vidi kao „savršen“. *On je perfektan, neranjiv, funkcioniše bez greške i predstavlja potpun trijumf 'vještačkog', koje se kao zaraza širi na Vasionu, nastojeći da svoj oponentni princip 'prirodno' sasvim potre. Pa ipak, on je ispao 'najgori od svih svjetova'...* (2001: 263) Najgori je od svih svjetova, i ne donosi dobro, zato što tehnologija gubi prvobitni smisao, postaje više od toga. *Kraj humanizma Hajdeger vidi kroz prevlast tehnologije koja gubi svoju izvornu svrhu i postaje, poput «l'art pour l'art» – tehnologija radi same tehnologije* (Perić 2012: 1).

Priroda je neprijatelj robotskom svijetu, uništava se, jer jedino ona oduvijek izmiče kontroli čovjeka, a tragičan kraj kojem se ide jeste svijet bez ljudi i prirode.

Staranje o prirodi bio je drugi zadatak Svetske vlade. On se sastojao u finalizaciji njenog uništenja. (Veštački pejzaži planirani su za daleku budućnost, no da bi se dobili valjalo im je napraviti mesto uklanjanjem prirodnih.) Priroda je bila najopasnija smetnja napretku. Priroda je bila praslika kauzaliteta kojega se trebalo otarasiti. Priroda je također bila izvor spontaniteta kojeg se kroz opštu artificijelnost trebalo spasiti. I najzad, oduvek je jedino ona izmicala kontroli čoveka. Od njenog uništenja zavisio je opstanak Vrste. (1999, 115)

Pašnjak, posljednji komad prirode, ipak odolijeva vremenu i prilikama, ostvaruje se kao fantastičan, zaštićeni prostor, kojem ni roboti ne mogu nauditi.

Ahmetagić vidi pobjedu materijalnog i vještačkog nad duhovnošću i prirodom kao uzrok svake katastrofe svakog od ovih čovječanstava – *sklonost ka proizvodima tehnološki savršene civilizacije, koja ih na kraju upropaštava, slika je autodestruktivnosti koja je čoveku urođena. Zato nijedno novo čovečanstvo nema mogućnost da katalizmu izbegne* (2001: 42).

❖ *I stvori Bog čoveka po obličju svojem, po obličju Božjem stvori ga.*

5.11. Modelovanje likova – arhetipovi

U svih pet narativnih cjelina zastupljeni su posebni junaci, svaki se zove Arno (s izuzetkom Arne). Građeni su na principu arhetipskog ponavljanja. U prvoj priči riječ je o Arnu, u II Arnu arheologu, III Arnu, „posljednjem čoveku na svetu“, IV Arni (i Donu) i u V Arnu Andersonu (androidu). Vezivna nit između prva tri Arna ogleda se u motivu usamljenosti, samoće, drugosti.

Arno iz I priče osjeća da je drugačiji. *Mučila ga je usamljenost. Osećao se napušten, odbačen, zaboravljen kao kamen u padu kroz dubok bunar, čiji udarac o dno niko neće čuti.* (1999, 18) Stiče se utisak da ga usamljenost muči iako vrijeme provodi s djevojkom, prema kojoj ne osjeća ljubav. *Voli je tako kako treba da se voli, i zna da drugi to tako nazivaju.* Njegova djevojka kao da ne pripada njegovom svijetu, ili on njenom. *Devojka se strese od gađenja. Nije marila za prirodu. Plašila se prirode. Kao da joj nije pripadala.* (1999, 44)

Stiče se utisak da među njima postoji razlika. Ovog junaka, kao i sve ostale, dovedimo u vezu s pašnjakom, gdje pokušava izliječiti svoju usamljenost. Na pašnjaku vodi dijalog s krticom, osjećajući da i ona pripada njegovom svijetu. (...) *pokolebaše za trenutak njegovo ubeđenje – kraj svih nepravilnosti koje mu je pravilo, ugodno – da ne pripada o v o m svetu materije i simulacije života, da je u njega zalutao iz jednog u kome se s prirodom može 'razgovarati', kao što je on govorio sa krticom...* (1999, 46)

I Arna arheologa muči osjećaj usamljenosti. Nakon što otkriva ostatke Novog Jerusalima, kako ih sam vidi, traži nekog s kime bi podijelio to otkriće. Osjeća se usamljeno, i sve vrijeme prolazi u traganju. Motiv traganja za Drugim čovjekom veoma je naglašen. Ne nalazi ga, umire ugledavši sopstevni lik u ogledalu, vjerujući da se upravo susreo s njim.

Arno, „posljednji čovek na svetu“, otrovan je usamljenošću. Ne nalazi razlog zbog kojeg bi nastavio da živi. *Mori ga usamljenost.* Motiv umiranja se javlja kao konstanta.

Samoća će ga i dotući, kao i besmislenost. Time ga truje Prvi robot ne bi li postao čovjek. Za uzvrat, kao osvetu, Veliki Pan robotima programira smrt.

Oduvek je sam. Sam i svemoćan. Sam, svemoćan – i besmislen. Mrtav i pre smrti. Više nego što su to mrtvi roboti. Oni su imali svrhu, službu njemu, i kroz nju

živeli. Uskraćivanjem svrhe njemu je uskraćen i život. Dar kojim je darovan bio je bezvredan. (1999, 182)

I „poslednji čovek“ nalazi utjehu na posljednjem komadu prirode, na pašnjaku. Stiče se utisak da osjeća prirodu i život na tom mjestu, te sve vrijeme provodi tamo.

Junaci IV priče, Arna i Don, tragično okončavaju svoje sudbine nakon Arninog otkrivanja istine da je cijelo čovječanstvo zapravo androidsko.

Arno Anderson ostvaruje se u ulozi Spasitelja svijeta. Ne dozvoljava da dođe do apokalipse, odbija da izvrši Program, u čemu se ogleda njegova različitost u odnosu na ostale junake. Jedino on pripovijeda u 1. licu.

Pekićeve junake muči otuđenost, i to otuđenost kao posljedica života u lažnim uslovima. To nije otuđenje jedinke, već, kako ga pisac naziva, nužno otuđenje vrste koje predstavlja posljedicu života u lažnim uslovima (Cvijetić 2009: 518).

VI

Zaključak

Moja je književnost 'moj' vrt. Ako se nekome u tom vrtu dopadne neki cvet, neka ga slobodno uzbere – ne gazeći, po mogućnosti, leje. Ako mu se ništa ne dopada, neka se ne nagine preko plotu, već produži, ne obazirući se.

B. Pekić: *Moje viđenje književnosti*

6. 1. Zaključne napomene

„Okeanski“ opus ovoga autora zaključuje se antiutopijskom fazom, koja je predmet tumačenja ove disertacije. Polazišna osnova za proučavanje Pekićevih antiutopija u okviru doktorske teze jesu hipoteze postavljene u uvodnom dijelu. U zaključnoj napomeni sistematizujemo zapažanja do kojih smo došli, koja su se nametnula prilikom detaljne analize pojedinačnih segmenata, a kroz vizuru poetičkih postulata postmodernizma.

6. 1. 1. Žanrovska ne/određenost

- **H 1** – *Pekićevi tekstovi do kraja su žanrovski neodređeni, i imaju specifične žanr-oznake, koje sami autor daje, ali na svojevrsan način i razara.*

Žanrovske oznake koje daje autor predstavljaju vrstu početnog signala ili impulsa čijim tragom recipijent treba da ide. Vođen postmodernističkim oblikovanjem teksta, Pekić pravi hibridne strukture koje u sebi sadrže elemente različitih tipova romana ili pak drugih žanrovskih podvrsta.

U trilogijskom kontekstu, autor je *Besnilo* okarakterisao kao žanr-roman (u kojem se prati, s kriminalističkog aspekta, istraga ubistva u parkiralištu aerodroma i ispitivanje slučaja Liberman). Osim ove odrednice, ovaj roman posmatramo i kroz prizmu antiutopijskog SF romana, distopije, romana apokaliptičnog karaktera. Takođe ističemo da je *Besnilo* i svojevrsni roman zbivanja, jer je sve vrijeme intenziviran razvoj događaja koji prate razvijanje virusa.

Atlantida je okvalifikovana kao antropološki epos (mada je iznimno prisutan postupak parodiranja epa kao klasičnog žanra), kriminalistički/detektivski roman, SF, roman mjesta – traganje za Atlantidom kao izgubljenim rajem, roman-esej, retrogradna utopija, roman o apokalipsi – „posljednje vrijeme“, roman o mitu, retrospektivski /reverzibilni /dokumentaristički /eruditivni roman.

1999 sagledavamo u svjetlu: antropološke povijesti (odrednica samog autora; priča o čovjeku i čovječanstvima), SF – romana suptilno građenog fantastičkim kodom, negativne utopije, filozofskog romana, animala fictiona, romana o apokalipsi, parodia

sacre – parodiranje religiozne književnosti, zbirke (vijenca) pripovijedaka i(li) romaneskne strukture.

6. 1. 2. Pripovjedačka instanca

- **H 2** – *Organizacija pripovjedačke instance umnogome se razlikuje od tradicionalnih modela pripovijedanja; na scenu pripovijedanja stupa tzv. poetički pripovjedač, zastupljena je višestrukost perspektiva koja za sobom povlači udvajanje naracije i obrazovanje narativnih krugova; instanca priređivača rukopisa.*

U tradicionalnim romanesknim formama najčešće je dominantan jedan pripovjedač – auktorijalni, dok se tekstovi postmodernističke prirode razlikuju. Česta je smjena različitih pripovjednih perspektiva, čime se otežava percepcija. Trilogiju karakteriše prisustvo jedne nadređene instance, „sveznajućeg oka koje sve vidi“, i koje ima mogućnost ulaska u perspektive junaka. Ulaskom u različite perspektive i posmatranjem svijeta očima različitih likova, naracija se udvaja i obrazuju se izvjesni narativni krugovi, koji utiču na dinamizam pripovijedanja i slaganja same naracije. Česta smjena perspektiva utiče na nestabilnost pripovjedačke niti, pa čitaocu nerijetko biva otežano čitanje i percipiranje ovakve vrste tekstova.

Besnilo se gradi na presjeku nekoliko pripovjedačkih instanci, koje su usklađene s narativnim nivoima. Riječ je o: fokalizovanom heterodijegetičkom, fokalizovanom homodijegetičkom pripovjedaču i instanci priređivača rukopisa. Svaka od navedenih instanci javlja se na nekom od narativnih nivoa čineći njegovu dominantu. U sklopu osnovne priče pretapaju se nivo fokalizovanog homodijegetičkog i heterodijegetičkog pripovjedača. Instanca priređivača se ukazuje tek na kraju, i pruža nam svojevrsan „pogled unazad“.

Prilikom tumačenja *Atlantide* moguće je razdvojiti nekoliko narativnih nivoa sa kojih pratimo različite pripovjedačke instance, i to: I nivo: sveznajućeg, svevidećeg nadređenog pripovjedača, II nivo: personalnih medija – Aldena i Karvera i III nivo: tzv. *paralelih* pripovjedača.

1999 posjeduje složenu strukturu pripovijedanja, jer dolazi do česte smjene pripovjednih perspektiva, i svaka od priča se gradi po svom pripovjednom modelu. U četiri priče zastupljeno je fokalizovano heterodijegetičko pripovijedanje (pripovijedanje u 3. licu s tačkom gledišta jednog ili više likova), dok na prologu, u posljednjoj priči – *Damu šestom* i *Objavama* izdvajamo nefokalizovano homodijegetičko pripovijedanje (pripovijedanje u 1. licu iz perspektive pripovjednog *ja*). Sami epilog, *Međuigra*, obilježen je objektivnim pripovijedanjem u 3. licu.

Priređivač rukopisa, kao tipično postmodernističko obilježje, igra značajnu ulogu u gradnji samog narativnog tkiva. Kada govorimo o trilogijskom kontekstu, ali i većini Pekićevih tekstova, instanca priređivača veoma je značajna. On ima izvjesne nadfunkcije kojima utiče na proces dočitavanja teksta, jer najčešće svoju egzistenciju ostvaruje na okvirima šaljući izvjesne signale čitaocu.

6. 1. 3. Vremenska struktura

- **H 3** – *Vrijeme je u postmodernističkom tekstu usložnjeno, dolazi do osporavanja hronologije i pravolinijskog proticanja vremena, te čestog pretapanja i smjenjivanja vremenskih planova.*

Vrijeme se u trilogiji usložnjava s obzirom na višestrukost perspektiva, i postaje nosilac velikog semantičkog opterećenja. Razlažemo ga na nekoliko segmenata, i to na: subjektivno, objektivno, mitsko (ciklično) vrijeme.

U *Besnilu* je vrijeme usložnjeno s obzirom na nekoliko različitih tokova koji se miješaju i stapaju, a riječ je o vremenu romaneskne stvarnosti i vremenu u Leverkinovom dnevniku. Te dvije priče prate se naporedo. Paradoksalno postaje mjerenje vremena na aerodormu kao mjestu gdje je preciznost i tačnost od izuzetnog značaja. Neće se znati ni koji je dan, važno će biti samo da se preživi pakao bjesnila. Vrijeme postaje značajno i sakralno samo u Libermanovoj (Spasiteljevoj) laboratoriji – hoće li doći do Spasenja ili ne, za koliko vremena će se proizvesti spasonosni serum i kakva će biti njegova uspješnost u tom zadatku. Takođe se pravi opozicija između vremena na aerodromu i onog van njega. Na aerodromu se njegovo trajanje poredi s vječnošću, dok napolju ono protiče ustaljenim tokom. Vrijeme u trilogiji je i prožeto izvjesnom sim-

bolikom, a kao dominantna se izdvaja maksima – „što je bilo to će biti...“, kojom se ocrtava kruženje vremena.

Atlantida je organizovana na principu udvajanja vremena, odnosno praćenju dvostrukih vremenskih planova. Osnovni narativni tok dat je u narativnoj sadašnjosti, dok su česte retrospekcije (vraćanja na 1620. godinu) i anticipacije, a pritom je naglašeno praćenje odnosa između „nekad“ i „sad“, prošlosti i sadašnjosti, odnosno budućnosti. Duž teksta se često pretapaju narativna sadašnjost i narativna prošlost, a posebno je zanimljivo što glavni junaci ponavljaju sudbine svojih predaka, te ono što je bilo nekad ponavlja se. Vrijeme se gradi kao veoma dinamično, prelaskom s jednog plana na drugi postiže se napetost, čitalac je u stalnom iščekivanju i rasplitanju priče. Godina-simbol, kao i u preostala dva romana trilogije, jeste 1999, godina Sudnjeg dana. Roboti ponavljaju ljudsku istoriju, pa će i greška biti preuzeta, odnosno propast čovječanstva. Osnovni princip u uređenju kompozicione strukture – ponavljanje (kruženje) – reflektuje se i na vrijeme. Ono se modeluje kao ciklično, kružno.

U *1999* princip ponavljanja i kruženja (ciklizacije) dobija na punoj snazi, a i izvjesne situacije se ponavljaju, odnosno preslikavaju u različitim vremenskim jedinicama. Vrijeme je ključni oblikovni princip u romanu, a godina *1999.* simbol propasti u bilo kojoj od vremenskih cjelina. 1999 – inicijalno mjesto zauzima već u naslovu, čime se šalje signal i upućuje na semantiku i važnost iste. Čitalac godinu, a kroz nju samo vrijeme, dvojako posmatra. U vrijeme kada je knjiga nastala, '99. je označavala budućnost, donekle i neizvjesnu. U vremenu u kojem je sada čitamo, '99. je za nama, i tretira se kao prošlost. Iz perspektive vremena kojeg je pisana, '99. je bila određena kao godina smaka svijeta, nestanka civilizacije. U romanu ona ima iste funkcije, i gotovo uvijek nosi određenje smaka za sobom. Ona tretira pet čovječanstava i njihov nestanak. Svako novo čovječanstvo se rađa, ali i umire, tako da je na simboličkom planu ovo i priča o (arhetipskom) rađanju i umiranju. Arno iz svake od priča se pita da li je on posljednji čovjek iščezlog svijeta ili prvi onog koji se rađa.

6. 1. 4. Prostorne strukture

- **H 4** – *Prostorne strukture su simbolične i, pored osnovnih, nose i izvjesna dopunska značenja.*

U *Besnilu* je to aerodrom Heathrow, ne slučajno odabran, uzimajući u obzir da se na njemu kreće veliki broj ljudi sa različitih krajeva svijeta, različitih klasnih pripadnosti, simbol modernog doba, ali i slika svijeta u minijaturi. U pogledu prostora, posebno je interesantna i značajna simbolika kruga, i dopunska značenja koja sa sobom povlači. Krug, kao najsavršeniji geometrijski oblik, simboliše zatvorenu strukturu, iz koje nema izlaza. Na aerodromu putnici kruže u prazno, a simbolična je i slika kruženja kofera na traci koje nema više ko da podigne. Posebna tačka, s velikom simbolikom, jeste kontrolni toranj. On se odvaja od ostatka aerodroma kao sveti, zaštićeni prostor. Na osi „gore“-„dolje“ on je „gore“, uzdignut, uzvišen, kao mjesto koje bi trebalo da donese Spasenje. „Dolje“ su bolesni, pravi se distanca u odnosu na njih, čime donji prostor biva negativno vrednovan. Toranj se modeluje kao izdvojeni, zaštićeni prostor, kao tvrđava u kojoj se nalaze odabrani. Na planu simbolike i intertekstualnosti, toranj nas povezuje s Nojevim kovčegom, jer u njega mogu stati samo izabrani.

U strukturi *Atlantide* izdvajamo nekoliko prostornih težišta koja su semantički napregnuta. Kao posebno markirani, izdvajaju se: prostor Atlantide – kao metafore za cio svijet; Atlantis – grad u krugovima, a samo je Karveru (kao izabranom) dato da ga vidi; Pleasant Bay i Cape Cod – pješčane dune, mjesto stalnih susreta dva junaka (početak i kraj, odakle sve počinje i gdje se sve završava); Dom za nahočad – u kojem se događa Karverov susret s bratom blizancem, mjesto gdje se doznaje Istina o identitetu; Egipat – susret sa Sfingom, pokušaj dosezanja Tajne; Mount Olympus – pećina, pronalazak Kiber-Pov-Neta.

U *1999* dominantna prostorna struktura jeste orvelovski pašnjak ili Zlatan Kraj. Karakteriše ga stalnost i nepromjenjivost, jer gotovo u svakoj od priča zadržava iste osobine. Posebna vrsta bliskosti ostvaruje se sa svim junacima, posljednjim ljudima na zemlji, koji ga posjećuju. Neraskidivu vezu između ovih junaka i pašnjaka sagledavamo u odnosu prirodno : vještačko, jer se pašnjak izdvaja kao posljednje parče prirode na zemlji koje roboti žele da unište vođeni sopstvenim načelom da je samo vještačko savr-

šeno, i da je sve prirodno potencijalna opasnost po njih. Pašnjak je i metafora za cio svijet, za ono što je ostalo od njega nakon usavršavanja tehnologije i mašina, komad prirode koji biva napadnut kako bi se uništio. Pašnjak je i „drugi“, „tuđi“, „opasan“ svijet iz perspektive robota.

6. 1. 5. Kompoziciono uređenje

- **H 5** – *Kompoziciona shema romanesknih struktura precizna je i čvrsta, izdijeljena po segmentima i fragmentima, gdje se usložnjavaju funkcije rubnog teksta (okvira), koji postaje modelativan.*

Kada je riječ o principima kompozicionog uređenja, primjećujemo da trilogiju odlikuju izvjesne zakonitosti u gradnji. Moglo bi se govoriti o građenju pomoću koncentričnih krugova, gdje se izdvaja jedna priča kao polazišna tačka, narativno jezgro, oko kojeg se šire krugovi, odnosno udvajaju priče, dok se najčešće usložnjavaju funkcije rubnog teksta (okvira), koji postaje modelativan.

Spoljašnja kompozicija *Besnila* sačinjena je od čvrstih i kompaktnih cjelina, kao što su: okviri teksta (*Prolog – Rhabdovirus* (prije *Prologa* i nekoliko uvodnih segmenata) i *Epilog – Inkubacija*), pet većih cjelina (poglavlja s potcijelinama), kao pet (gradacijskih) etapa u razvoju bolesti, širenju virusa. Svaku od navedenih cjelina karakteriše i prisustvo mota, koji ima upućivačku, često i proročku funkciju – javlja se prije svakog od poglavlja da na indirektan način najavi suštinu onoga što predstoji u razvoju priče. Najčešće postupkom regresivne simbolizacije – *vraćanjem unazad* – doznajemo smisao i simboliku istaknutog mota. Tako *Besnilo* otvara moto iz Nostrodamusovog proročanstva – *Velika zaraza doći će s velikim metkom. Pomoć je blizu, ali lek vrlo daleko*. Veliki je broj planova i priča koje se smjenjuju u strukturi, pa su tako svoje mjesto našle i priče o: ubistvu u parkiralištu; naredniku Elmeru (njegovom traganju za idealnim slučajem); priča o ljubavi – dvoje mladih koji se zaljubljuju na aerodromu; o Leverkusenu i Luisu; o Wolfender Houseu i Libermanu; o Rusima – Donovanu i Rasimovu (kao prijateljima); priča o politici (Rusija i Amerika); Metju Laveriku i supruzi; revolucionari Marangos i drugovi; Gabrijel i Sju (Tezej i Arijadna); Suarezovi (rađanje života osuđenog na smrt), Luk Komarovski („out of place“), narednik Laford...

Kompoziciono ustrojstvo *Atlantide* čine *Predgovor* i 24 grafički odvojena, naslovom i posebnim motom markirana poglavlja. Tradicija Pekićevog „uokviravanja“ romaneskne priče, nastavlja se i sa ovim romanom. Naime, na samom prologu, početnom okviru izdvajaju se dva mota (dvostruko naglašavanje; a sve je u ovom tekstu u znaku udvajanja) iz Platonovih *Timeja* i *Kritije*. Dvadeset i četiri poglavlja romana organizovana su u dva dijela, koji se ostvaruju kao dva nivoa priče, pa se može reći da je *Atlantida* „građena upotrebom spiralne (‘kraj se ukazuje kao novi početak’) i linearno-povratne (‘kraj se iskazuje kao povratak početku’) naracije“. U strukturi *Atlantide* razlikujemo kružnu kompoziciju. Sve je u krugu (sve je ciklično), simbolu koji sjenči cio roman. Princip ponavljanja ostvaruje se kao dominantan kada je riječ o uređenju same naracije. Na narativnoj osi ponavljaju se susreti dva Džona, slike iz prošlosti (kao opsjene, halucinacije), Karverova netrpeljivost prema Aldenu i „drugima“... U strukturi kompozicije posebno se izdvajaju određene scene koje se stalno „vraćaju“ glavnim junacima, čineći paralelizme.

Kompoziciona shema *1999* zasnovana je na sistemu koncentričnih narativnih prstenova. Spoljašnju kompoziciju čini moto, *Objava*, pet priča (*Zlatan Kraj*, *Novi Jerusalim*, *Poslednji čovek na svetu*, *Blaga vest*, *Dan šesti*) i završni dio, epilog – *Međuigra*. Unutrašnja kompozicija je specifična, budući da svaka od priča podrazumijeva sopstveni model uređenja. Kao dominantan oblikovni princip izdvajamo ponavljanje, koji dostiže punu semantičku vrijednost. Vječito kruženje istog – sublimirano u Propovjednikovoj mudrosti – „Što je bilo, to će biti, što se činilo, činiće se, i nema ništa novo pod suncem.“ – kruži nad cijelim tekstom, uređujući ga. Preslikavanje ili ponavljanje istih slika, situacija, likova odvija se u gotovo svakoj od priča, definišući model njihove gradnje. U tom pogledu izdvajamo segmente u kojima je ponavljanje najuočljivije: prostor – Zlatan Kraj (pašnjak); vezanost junaka za pašnjak; odnos Arno : Prvi robot; motiv Arnove samoće (usamljenosti); odnos prirodno : vještačko; epilog: *Objava*; vrijeme: 1999; nemjerljivost; motiv tajne; lik krtice, ponavljanje rečenice („Kad cveće ponovo procveta...“). Roman je organizovan na principu fragmenata, kraćih priča, a razjednačavanje se vrši i unutar samih priča, gdje se manji djelovi osamostaljuju unutar cjeline, pa su česte i grafičke praznine.

6. 1. 6. Dokumentarnost

- **H 6** – *Dokumentarnost je kao primarno postmodernistički postupak veoma zastupljena u Pekićevim tekstovima, čime se utiče na stvaranje iluzije istinitosti i vjerodostojnosti ispriповijedanog.*

U strukturi *Besnila* nailazimo na različite vidove dokumentarne građe koji su vješto utkani u tekst. Kao dominantne vidove dokumentarnosti, kojom se želi postići efekat uvjerljivosti i istoričnosti, izdvajamo: *Dnevnik* Daniela Leverkina, skice Aerodroma, odlomke koji se u vidu mota nalaze ispred poglavlja, s posebnom semantičkom markiranošću (Nostrodamusovo proročanstvo; odlomak iz *Guardiana*; odlomak iz Libermanovog učenja; plakat – Centralna služba informacija. Ministarstvo poljoprivrede, ribarstva i ishrane, London, 1976; zapis na arapskoj slici iz 1224. g.; moto Epiloga – Aeronautička molitva u atrijumu kapele St. George aerodroma Heathrow), posebne natpise, plakate, table na aerodromu, kao i fotografije iz Aušvica (svjedočenje o Libermanovim zločinima). *Dnevnik* Daniela Levrekina izdvaja se kao ključni dokument za sami roman, a ujedno je i predložak za priču o bjesnilu. Njega, osobnom vizijom, kako se navodi u postskriptumu, proširuje priređivač, ili stvarni autor romana. *Dnevnik* je građa koja biva zadržana u neizmijenjenom obliku, što se da primijetiti i po dijelovima koji su odvojeni kurzivom od ostatka teksta.

U *Atlantidi*, riječ je o Hronici Vilijama Bredforda – *Mayflower*. Hronika, kao zapis o jednom vremenu, trebalo bi da uvjerljivo svjedoči o njemu, ali se pitanje istine otvara kao veoma varljivo, jer ne gledaju svi učesnici određenih događaja jednakim očima na njih. John Alden (predak), npr., drugačije gleda na zbivanja iz tih godina od onoga koji ih zapisuje. Dakle, na osnovu citiranih odlomaka, da se zaključiti da viđenje istih događaja nije jednako iz različitih perspektiva, i da se pitanje istorije i istorijskih činjenica uvijek nameće kao varljivo.

U romanu *1999* kao posebno svjedočanstvo o jednom vremenu, dokument inkorporiran u tekst, izdvaja se bilježnica arheologa Arna, naučnika, kojom se upućuje na pronađene ostatke jedne civilizacije. Štivo u njoj naslovljeno je kao *Arhipelag Gulag – Novi Jerusalim – Projekat Raja*, a prati ga i *Rečnik* pomoću kojeg se tumače pojmovi civilizacije koju Arno istražuje.

6. 1. 7. Intertekstualnost

- **H 7** – *Intertekstualnost je, u prvom redu naslanjanje na 'Bibliju', ali i ostalu mitsku građu, dominantna, veliki broj mitova je reinterpetiran i dekonstruisan.*

U strukturi *Besnila* izdvaja se više mitova koji na nov način bivaju reinterpetirani. Dijelimo ih u dvije veće grupe koje čine biblijski i antički mitovi, a njima se pripaja kao zaseban mit o nauci, tj. svemoći medicine, koji takođe biva razoren. Kao biblijski mitovi, posebnu ulogu imaju: mit o spasenju (Spasitelju), o potopu (Nojev kovčeg), Adamu i Evi, o arhanđelu Gavrilu; grčki: mit o Tezeju i Arijadni i Kastoru i Poluksu; a kao zaseban se izdvaja mit o nauci. *Biblija* se još jedanput javlja kao centralni tekst iz kojeg se crpe motivi, likovi, situacije pogodni i u velikoj mjeri inspirativni za oblikovanje Pekićeve priče.

Karakter *Atlantide* nadasve je dijaloški i intertekstualni. Dijalog se interaktivno vodi s mitovima, ali i tekstovima drugačijeg žanrovskog određenja. Mit je potka na kojoj se gradi romaneskna priča u cjelosti, dok su ostali tekstovi iskorišteni za svaku od cjelina (poglavlja) ponosob. Okvir svakog poglavlja čini moto, a njegov sadržaj korespondira sa tekstom koji slijedi. Kao citat (uglavnom pravi, ponekad i autocitat), u motu je izražena ideja ili osnovni motiv koji se u tekstu razvija. Veza s mitom je intenzivna, a kao dominantni, izdvajaju se: mit o Atlantidi, mit o pet ljudskih vjekova (pet rasa), mit o potopu, mit o Sudnjem danu...

Korespondencija *1999* sa širokom lepezom literarnih i vanliterarnih tekstova očigledna je i višeznačna. U romanu se problematizuje, i na nov način postavlja veliki broj tema, likova, situacija koje su u neposrednoj vezi sa književnim nasljeđem. Pekić u '99 reinterpetira, demitologizuje i dekonstruiše mnoge mitove, među kojima se posebno izdvajaju: antički i biblijski, kao i savremeni mitovi o nauci i tehnici. U skladu s navedenim, u novom ruhu čitamo: mit o Sizifu, mit o Velikom Panu, mit o postanju i smaku svijeta, mit o utopiji, mit o proroku, mit o Fatumu, ali i mit o nauci i tehnici, koji prevashodno podrazumijeva mašinizaciju, kompjuterizaciju, robotizaciju. Takođe možemo govoriti o dekonstrukciji mita o prošlosti i budućnosti. U zasebnu grupu spadaju intertekstualni odnosi s Orvelom i njegovom *1984*.

6. 1. 8. Istorijske istine

- **H 8** – *Postmodernistički tekst preispituje sve sisteme, a pogotovo prošlost i tzv. 'istorijske istine', koje znaju biti posebno 'varljive'.*

U tekstovima postmodernističke prirode odnos prema istoriji je znatno izmijenjen, pa se ona najčešće kritički razmatra i demistifikuje. Pekić takođe zauzima sličan stav, i u svojim tekstovima preispituje tzv. *istorijske istine*.

U *Besnilu* se kao dominantna istorijska istina, ili pak laž, što se kasnije otkriva, izdvaja priča o Libermanu-Lohmanu-Standleru, Mengelu i Aušvicu. Ono što je pokrivenom prividom istorije, otkriva se, skida se plašt sa stvarnih događaja i suštine. Tajnu o Libermanu otkriva Luis, jedna od indirektnih žrtava njegovih eksperimenata. Žrtve koje se pripisuju Mengelu, koji je istorijski poznata ličnost, zapravo, po romanesknoj priči i istini, pripadaju Libermanu. Ovakvim tretiranjem Libermana, Pekić baca novo svjetlo na istorijske činjenice, na nešto što se smatra za istinito. Otkrivanje Tajne utiče i na psihološku tačku čitalaca, pa se čitalac uvlači u priču, sa željom da zločinac bude kažnjen, pravda zadovoljena. Liberman se transformiše, mijenjajući identitet više puta, a na Hitrou dolazi kao Mesija, ali ne da donese spasenje, već da dovrši započeti eksperiment, stvaranje Natčoveka. Do spasenja ne dolazi, a parodija biva potpuna, jer se u ulozi spasitelja ostvaruje ratni zločinac, koji vrši eksperiment nad ljudima. Ljude na aerodromu posmatra kao vrstu materijala pogodnog za sprovođenje svoga plana, kao što ih je posmatrao i u Aušvicu. Na primjeru *Besnila* primjećujemo kako se Pekić poigrava s istorijskim činjenicama, i kako sve ono što jeste ne mora i biti takvo, kako je pitanje istorije uvijek varljivo, a istorijske istine relativne. Liberman je modelovan kao jedan od najmasovnijih ubica čovječanstva, a da se njegovi zločini pripisuju drugome. Kroz njegov lik je prelomljen i destruiran mit o nauci, o svemoći medicine. Nauka je nemoćna da pobijedi prirodu.

Budući da je princip udvajanja dominantno načelo koje uređuje sve elemente narativne strukture *Atlantide*, jasno se odražava i na istoriju. Tako se u strukturi priče izdvajaju dvije istorije – prava i lažna, ljudska i robotska. Istorijski dijalog se odvija na relaciji „mi“ – „oni“, a za razlikovanje „nas“ i „njih“ neophodan je kontekst, tj. neophodno je pratiti iz čije se perspektive sve sagledava – perspektive ljudi ili perspektive

robota. Istorijske činjenice se takođe nameću kao varljive i lažne kada je riječ o onima kojih ih zapisuju. Relevantnost istorijskih činjenica zapisanih u Hronici *Mayflowera* dovodi se u pitanje, budući da akteri navedenih zbivanja ne gledaju na jednak način na ono što se dogodilo. Kao varljiva nameće se i istina koju Amerikanci imaju o tome kako je nezavisnost od matice Engleske izvojevana. Novo viđenje i čitanje tih događanja donosi Alden predak, kroz viziju Aldena potomka. Sve ono što je zvučalo i izgledalo prirodno zapravo nije bilo tako. Dvije istorije – ljudska i robotska opozitno se modeluju, i to na principu imitacije, odraza – robotska istorija ponavlja ljudsku. Lažna robotska istorija, kako izgleda iz ljudske perspektive, odvija se paralelno s ljudskom. Nevidljiva istorija podrazumijeva stalni rat dvije suprotstavljene strane. Svi ratovi koji se odvijaju u istoriji za pozadinu imaju borbu ljudi i robota. Trojanski rat nije vođen zbog Jelene već da bi se ubio jedini pravi čovjek među njima. Isus i Juda su takođe bili ljudi.

Mit o smjeni civilizacija čini osnovu svih pet priča u *1999*, a kao ključno se otvara pitanje istorije, njene validnosti, te koja je istorija *prava* – ljudska ili robotska. Roboti žele da *brišu* ljudsku istoriju, ističući u prvi plan svoju, dok ljudsku predaju zaboravu. Roboti kao savršena imitacija ljudskog, da bi postali ljudi, moraju ponoviti ljudsku istoriju. Sjećanje postaje varljivo, a insistira se na jednakosti ljudi i robota. Roboti stalno mijenjaju priče o ljudima i njihovoj istoriji. Oni žele da budu dominantni, da se potisne mit o tome da su upravo ljudi njih izumili. Nakon smrti arheologa Arna, robot Arno želi da uništi svaki trag o Novom Jerusalimu, koji se nalazi u arheologovoj svesci, budući da Drugo čovječanstvo ništa ne bilježi, odbijajući istoriju i istorijsku svijest. Arno robot spaljuje rukopis, Novi Jerusalim briše iz svoje memorije, zadržavajući u svijesti samo njegovo ime.

6. 1. 9. Fantastika

- **H 9** – *Kodovi fantastike zastupljeni su u trilogiji, i po njihovim pravilima se modeluju određeni elementi teksta.*

Romaneska struktura *Besnila* građena je i po kodu fantastike, koju u svojoj realizaciji prati stilski mehanizam groteske. Kao poseban vid fantastike izdvajamo transformaciju čovjeka u životinju, tj. psa, što bitno utiče na proces animalizacije.

Čovjek još jedanput biva vraćen prirodi, nemoćan da je pobijedi. Rađanje novog života na aerodromu nije moguće, jer je cio svijet u malom zaražen i bolestan, pa će tako i rađanje djeteta biti groteskno oblikovano – rađanjem bebe-psa. Junak koji se fantastičkim oblikovanjem izdvaja u strukturi teksta jeste Gabrijel. On je od prologa do epiloga zaogrnut velom mistike i Tajne. Jedini je od junaka, uz Šeron, koji uspijeva da preživi kataklizmu na Hitrou. Ne biva zaražen, daje mu se mogućnost da razgovara s mrtvima, da se izmiješta u drugo vrijeme, ali i prostor, i da preživi. Mističan je njegov dolazak, ali i odlazak s aerodroma. Njegovo pojavljivanje na Hitrou motivisano je snom, i odgonetanjem Tajne. Prostor sna pripada tzv. oniričkoj fantastici, i san kao takav je od velikog značaja za razvitak same radnje.

Atlantida kao bajka o izgubljenom čovječanstvu modeluje se kodom fantastike. Da su Atlantidani, kao ljudi, na izvjestan način privilegovani, svjedoče i moći koje im autor pripisuje. Tako je sve u vezi s Atlantidom i Atlantidanima obojeno primjesama fantastike. U tekstu se izdvajaju natprirodne osobine likova, situacije i stanja koji nadrastaju okvire realnog, u koje smo „maltene poverovali“, jer je to formula, po mišljenju Todorova, koja sažima duh fantastičnog. Kao fantastične radnje izdvajaju se: junaci koji gredu po vodi; stope koje ostaju u pijesku; oživljavanje prošlosti kroz vizije, halucinacije; mogućnost komuniciranja junaka unutrašnjim glasovima; mogućnost izmiještanja junaka u vremenu i prostoru; „ubice koje salaze s ekrana“; čitanje prošlosti iz ljudskih lobanja; ubijanje životinja pogledom; roboti.

U 1999 kroz fantastički kod se modeluju junaci – roboti, životinje koje govore, ljudi koji dižu i bacaju brda, vrijeme – rastegnuto na mnoštvo miliona godina, prostor – pašnjak koji odolijeva vremenu, mjesto utopijskog karaktera.

6. 1. 10. Zlo

- **H 10** – *Zlo je kao kategorija uglavnom dominantno, Dobro se gotovo ukida; odnos Dobro : Zlo, u sva tri dijela, pratimo kao odnos prirodno : vještačko.*

Sistem destrukcije i rušenja, karakterističan za postmodernističke tekstove, pretpostavlja i razmatranje vrednosnih kategorija Dobra i Zla. Dobro najčešće biva ukinuto, ili uvedeno u minus-postupak, dok je Zlo dominantno.

U *Besnilu* izdvajamo projekcije Zla i to na više nivoa, kao: virus bjesnila, koji ruši sve, dovodi do istrebljenja vrste koja se zatiče na aerodromu; Veliku zver Apokalipse, oličenu u psu Šeron, koja je nosilac virusa i Libermana, tvorca ove moderne pošasti, virusa mutanta, protiv kojeg se lijek ne može naći. Kroz priču o apokalipsi i Velikoj zveri prelomljen je i arhetipski motiv o dva svijeta – kao dobro i zlo, svijet živih i svijet mrtvih, zdravih i zaraženih, raj i pakao. Aerodrom se tako modeluje kao pakao, omeđeni, zatvoreni prostor, s negativnim vrednosnim karakteristikama, dok je svijet izvan njega jednak raju, budući da još uvijek nije zahvaćen bolešću.

Reflekse zla u *Atlantidi* pratimo kroz dihotomni odnos – prirodno : vještačko, odnosno ljudi : roboti. Autor se posebno bavi pitanjem duše, distinktivnim obilježjem između dvije suprotstavljene strane. Ljudi posjeduju dušu, odlikuju ih posebne moći i sposobnosti, dok su roboti prazni, hladni, lišeni emocija. Na simboličkom planu iznosi se kritika ovog društva koje podliježe procesu materijalizacije, koje ima šablonizirane pokrete, radnje, način bitisanja; ali i zamisao koja se zasniva na osjećanju otuđenosti modernog svijeta. Istorija koja se odvija u romanesknoj priči, istorija je ubijanja, masakra. Borba ljudi i robota arhetipska je borba Dobra i Zla.

Kategorija Zla u *1999* diferencira se u odnosu na Dobro, a pratimo ih u saodnosu prirodno : vještačko. Narativne cjeline (priče) postavljene su na način da se vještačko modeluje kao negativno, roboti-mašine kao nosioci zla, nasuprot prirodi koja je ovjekovječena kroz pašnjak, posljednji komad zelenila, jedino mjesto spasenja. Odnos između robota i ljudi pratimo duž cijelog teksta, a posebno se naglašava robotska mržnja prema prirodi, koju smatraju opasnom. Stiče se utisak da roboti žele da preuzmu vlast nad svime na svijetu i da proces mašinizacije bude potpun. Priroda se nameće kao sloboda u odnosu na robotsku neslobodu, ne podliježe pravilima i kontroli kao što podliježu roboti (Zakon A.S.I.M.O.V), dok se vještačko nameće kao savršenije od prirodnog.

6. 1. 11. Likovi/sudbine

- **H 11** – *Sudbine junaka ostvaruju se kao tragične, a veliki broj likova građen je na principu arhetipa.*

Pripovijedanje o bjesnilu u istoimenom romanu obuhvata, kao što je već pomenuto, veliki broj različitih sudbina i karaktera koji osvjetljavaju, svaki na svoj način, veliku metaforu o zlu, o savremenom čovjeku i njegovom položaju u društvu i prirodi. U skladu sa rušilačkim kodom po kojem je tekst građen, razara se i ono što odlikuje svaku od sudbina koje tvore svijet ovog djela. Na sceni pripovijedanja egzistiraju likovi kao što su: Luk Komarovski – *promašeni ljekar* („out of place“); Hans Magnus Landau – *čovjek koji se usudio*; Gabrijel – čovjek (iz) drugog svijeta; Elmer – čovjek pogrešnog vremena i pogrešnog mjesta; Džon Hamilton – čovjek nauke; Donovan i Rasimov – junaci koje veže prijateljstvo u pogrešnom hronotopu; Marangos – promašeni revolucionar; Abner i Miriam – promašena ljubav; Suarezovi – promašeni roditelji... Za sve ove junake veže se isti osjećaj promašenosti, nedovršenosti, neostvarenosti. U mnoštvu široke galerije likova, gotovo da ne postoji nijedan koji je pozitivno vrednovan, osim Gabrijela, junaka na međi dva svijeta. Svi junaci su u biti tragični, i svi tragično okončavaju svoje sudbine pod uticajem bolesti. Na zaraženom Hitrou nema mjesta ni za savršene zločine (Hans Magnus Landau), ali ni za prijateljstva (Donovan i Rasimov), kao ni za dizanje revolucija (Marangos). Sve biva ugušeno, uništeno razoreno – prijateljstvo, ljubav, revolucija, posao, život...

Centralne predmetnosti *Atlantide* jesu opozitno modelovani likovi: Džon Karver/Haulend, čovjek, i Džon Alden, robot. Ova dva junaka uvijek idu u paru, a njihova veza duž cijelog teksta je neraskidiva. Građeni na principu arhetipa, ponavljaju svoje pretke, a u sadašnje vrijeme prenose i neraščišćene račune iz prošlosti. Karver je „drugi čovjek“, od samog početka narativne zbilje građen na principu razlikovanja, izuzetnosti, posebnosti; kao da ne pripada svijetu u kojem živi. Za njega je to svijet potpune tuđine, te često odlazi u paralelni svijet. Karver je u svijetu robota, Haulend u svijetu ljudi, čime se (još jedanput) akcenat stavlja na dvojstvo. Udvajanje u romanu zaokruženo je i građenjem Džejmsovog lika, koji se ostvaruje kao Karverov odraz u ogledalu. On je sve ono što i Džon, samo u blažoj formi. U strukturi priče prepoznamo motiv dvostrukog

traganja: Karver traga za identitetom, dok Alden traga za ubicom, sprovodi istragu. Alden se modeluje kao opozit Karveru, ali i kao njegova sjenka, uvijek mu je za petama. Duboke i stare veze između dva Džona biće prepletene i na kraju, gdje će u novo jutro osvanuti kao prvi ljudi novog svijeta, spremni na novo kruženje. Budući da je u ovom romanu sve u znaku udvajanja, tako se i u završnom kadru pred očima čitalaca, umjesto jednog, nalaze dva prva čovjeka novog svijeta.

U svih pet narativnih cjelina *1999* zastupljeni su posebni junaci. U prvoj je to Arno, u II Arno arheolog, III Arno, *posljednji čovek na svetu*, IV Arna (i Don) i u V Arno Anderson (android). Vezivna nit koja se ostvaruje između prva tri Arna ogleda se u motivu usamljenosti, samoće, drugosti. To je ono što ih u biti povezuje. Svoju usamljenost liječe na pašnjaku. Tamo vode dijalog sa krticom, *osjećajući je*, kao da pripadaju istom svijetu. I posljednji čovjek nalazi utjehu na posljednjem komadu prirode, na pašnjaku. Stiče se utisak da osjeća prirodu i život na tom mjestu, te sve vrijeme provodi tamo. Junaci IV priče, Arna i Don, tragično okončavaju svoje sudbine nakon Arninog otkrivanja istine da je cijelo čovječanstvo zapravo androidsko. Arno Anderson ostvaruje se u ulozi Spasitelja svijeta. Ne dozvoljava da dođe do apokalipse, odbija da izvrši Program, u čemu se ogleda njegova različitost u odnosu na ostale junake. Jedino on pripovijeda u 1. licu.

Nakon iznesenih zapažanja, moguće je povući i izvjesne paralele uzimajući u obzir trilogijski kontekst. Tako sva tri dijela karakterišu posebni elementi kao objedinjujući faktori:

- Višestrukost u pripovijedanju (po nekoliko različitih pripovjedača i tačaka gledišta);
- Mitsko, ciklično vrijeme i princip ponavljanja – gdje se krug izdvaja kao dominantan simbol; 1999. godina – godina-simbol, godina smaka, sudnjeg dana;
- Prostorne strukture-simboli: aerodrom – kao maetrijalizacija vještačkog; pašnjak – simbol prirode; Atlantida – Raj (potraga za njim);
- Arhetipske situacije i junaci: u *Besnilu* je to Spasitelj s apostolima – Liberman i njegov stručni tim; u *Atlantidi* – preci i nasljednici koji ih ponavljaju; u *1999* – lik Arna, koji se ponavlja u svim pričama;

- Krug i princip ponavljanja kao dominantno načelo u organizaciji kompozicione strukture;
- Motiv i funkcija sna: u *Besnilu* san dovodi Gabrijela na aerodrom; Karver sanja Atlantidu; Arnu san dovodi na pašnjak;
- Osobnost pojedinih junaka, koji se modeluju kao „drugačiji“: u *Besnilu* je to Gabrijel; u *Atlantidi* Karver; u *1999* svaki Arno;
- Odnos prirodno : vještačko: duboko je naglašen u sva tri dijela, a kao značajno se otvara pitanje dokle nas vodi savremena materijalizacija i tehnološki napredak; da li je smak civilizacije neminovan, ili nam se već desio?!

Pekićevo impozantno djelo neprestalno zrači svojom lučom, a ovom disertacijom smo, osvijetlivši neke od najznačajnijih crta postmodernističke poetike u okviru antiutopijske trilogije, odškrinuli dveri za neka buduća istraživanja.

LITERATURA

- ❖ Ahmetagić, Jasmina: *Antički mit u prozi Borislava Pekića*, Beograd, 2001.
- ❖ Ahmetagić, Jasmina: *Unutrašnja strana postmodernizma*, Raška škola, Beograd, 2005.
- ❖ Ahmetagić, Jasmina: *Antropopeja (Biblijski podtekst Pekićeve proze)*, Beograd, Draslar partner, 2006.
- ❖ Bahtin, Mihail: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
- ❖ Bal, Mike: *Naratologija*, Narodna knjiga, Alfa, 2000.
- ❖ Batler, Kristofer: *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- ❖ Baturan, Radomir: *Metafizički sloj Pekićevih romana*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, Književnost, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 953-959.
- ❖ Baturan, Radomir: *Romani Borislava Pekića*, NIO „Univerzitetska riječ“, Nikšić, 1989.
- ❖ Bečanović, Tatjana: *Postmodernistička strategija prikazivanja stvarnosti u Kovačevom romanu 'Vrata od utrobe' (1978)*, u „Naratološki i poetički ogledi“, CID, Podgorica, 2009, str. 153-168.
- ❖ Biderman, Hans: *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004.
- ❖ *Biblija*, (prevod Daničić, Karadžić), Glas crkve, Šabac-Valjevo-Beograd, 2005.
- ❖ Bošković, Slobodan: *Bjesnilo – ili fantastična apokalipsa*, Stvaranje, Titograd, 1984, god. XXXIX, br. 3, str. 393-394.
- ❖ Bošković, Dragana, 2014: *Fantastika u romanu 'Besnilo' Borislava Pekića*, „Kulturni Heroj“, pogledano: 25. februar 2017.
- ❖ Bratić, Radoslav: *Čudo u Podgorici*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 912-919.
- ❖ Cvijetić, Maja: *Slika megalopolisa u antiutopijskim romanima Borislava Pekića, Simakovom romanu 'Grad' i Orvelovoj antiutopiji*, u „Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova“, zbornik radova, Beograd, Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost, 2009, str. 515-521.
- ❖ Cvijetić, Maja: *Pekićev Orvel*, Beograd: Plato, 2007.

- ❖ Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb/ Mladost, Zagreb, 1994.
- ❖ Damjanov, Sava: *Utopijsko-antiutopijski čitalac Borislava Pekića*, „Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova“, zbornik radova, Beograd, Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost, 2009, str. 479-483.
- ❖ Damjanov, Sava: *Vrtovi nestvarnog: ogledi o srpskoj fantastici*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- ❖ Damjanov, Sava: *Šta to beše srpska postmoderna?*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- ❖ Delić, Jovan: *Prolegomena za Pekićevu poetiku proze*, „Hommage Danilu Kišu“, zbornik radova III, Pg-Bd, Kulturno-prosvjetna zajednica – Podgorica/Srednja škola „Danilo Kiš“ – Budva, 1997, str. 51-70.
- ❖ Delić, Jovan: *(Auto)poetički sloj u 'Novom Jerusalimu' Borislava Pekića*, u „Spomenica Borislava Pekića“, SANU, Beograd, 2002, str. 39-62.
- ❖ Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Slovo, Beograd, 1998.
- ❖ Flaker, Aleksandar: *O tipologiji romana*, u „Moderna teorija romana“, priredio Milivoj Solar, Nolit, Beograd, 1979.
- ❖ Fraj, Nortrop: *Anatomija kritike*, NS: Orpheus, Bgd: Nolit, 2007.
- ❖ Gavrilović, Zoran: *Okolo poetike Borislava Pekića*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 906-911.
- ❖ Gluščević, Zoran: *Arhetip, mit i ironija*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 864-876.
- ❖ Grevs, Robert: *Grčki mitovi*, Familet, Beograd, 1999.
- ❖ Hačion, Linda: *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- ❖ Ivanović, Radomir: *Sinkretizam mita, fantastike i realistike ili Traganje za izgubljenim svetom*, „Hommage Danilu Kišu“, zbornik radova III, Pg-Bd, Kulturno-prosvjetna zajednica – Podgorica/ Srednja škola „Danilo Kiš“ – Budva, 1997, str. 113-136.
- ❖ Ignjatović, Srba: *Doba obuhvatnijih projekata*, u Književnost, br. 5-6, Bgd, 1985, str. 338-343.
- ❖ Jerkov, Aleksandar: *Od modernizma do postmoderne*, Jedinstvo, Priština, Dečije novine, Gornji Milanovac, 1991.

- ❖ Jerkov, Aleksandar: *Nova tekstualnost*, Unireks, Prosveta, Oktoih, Podgorica, Nikšić, Beograd, 1992.
- ❖ Jović, Bojan: *O nekim izvorima Pekićevih robotskih antropopeja*, „Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova“, zbornik radova, Beograd, Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost, 2009, str. 485-495.
- ❖ Joković, Miroljub: *Ontološki pejzaž postmodernog romana*, Prosveta, Beograd, 2002.
- ❖ Juvan, Marko: *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
- ❖ Kajzer, Wolfgang: *Jezičko umetničko delo*, SKZ, Beograd, 1973.
- ❖ Kovač, Nikola: *Fragmenti o romanu Borislava Pekića*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 934-938.
- ❖ Koljević, Nikola: *Književnost kao utopija i arhetip*, u „Moderna tumačenja književnosti“, Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Sarajevo, 1988, str. 201-220.
- ❖ Lazić, Nebojša: *Antiutopijska trilogija Borislava Pekića*, Leposavić, 2013. pogledano: www.academia.edu, 18.1.2018.
- ❖ Lešić, Zdenko: *Teorija književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- ❖ Lotman, Jurij: *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1979.
- ❖ Lotman, Jurij: *Semiosfera*, Novi Sad, 2004.
- ❖ Lukić, Jasmina: *Otkrivanje Atlantide, ili o približavanju tajni*, u „Rađanje Atlantide“, BIGZ, 1996.
- ❖ Lukić, Jasmina, *Metaproza: čitanje žanra*, Stubovi kulture, Beograd, 2001.
- ❖ Lusi, Najal, *Postmodernistička teorija književnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
- ❖ Marčetić, Adrijana: *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 2003.
- ❖ Maširević, Ljubomir: *Kultura intertekstualnosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 11-12, 2007, 421-431.
- ❖ Meletinski, M.: *Poetika mita*, Nolit, Beograd, 1983.
- ❖ Mihajlović, Borislav (Mihiz): *Graditelj*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 860-863.

- ❖ Milošević, Nikola: *Borislav Pekić i njegova 'mitomahija'*, u „Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana i Odbrana i poslednji dani“, IPO „Partizanska knjiga“ – Ljubljana, OOUR Izdavačko publicistička djelatnost – Beograd, 1984.
- ❖ Mocna, Irina: *Arhetipski sižei, motivi i likovi u antiutopijskoj trilogiji Borislava Pekića*, „Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova“, zbornik radova, Beograd, Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost, 2009, str. 504-514.
- ❖ Mustedanagić, Lidija: *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, Stylos, Novi Sad, 2002.
- ❖ Oraić-Tolić, Dubravka: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- ❖ Orvel, Džordž: *1984*, Libretto, Beograd, 2004.
- ❖ Palavestra, Predrag: *Posleratna srpska književnost*, Prosveta, Beograd, 1972.
- ❖ Pantić, Mihajlo: *Okean Pekić*, u „Aleksandrijski sindrom II“, SKZ, Beograd, 1994.
- ❖ Pantić, Mihajlo: *Tragički paradoksi Borislava Pekića ili Ironički efekti pripovedanja u knjizi 'Novi Jerusalim'*, „Homage Danilu Kišu“, zbornik radova III, Pg-Bd, Kulturno-prosvjetna zajednica – Podgorica/ Srednja škola „Danilo Kiš“ – Budva, 1997, str. 71-81.
- ❖ Pantić, Mihajlo: *Postmodernizam u srpskoj književnosti*, u „Tortura teksta (Puzzle II)“, Oktoih, 2000.
- ❖ Pantić, Mihajlo: *Okean Pekić*, u „Drugi o Pekiću“, Otkrovenje, Beograd, 2002, 180-183.
- ❖ Pekić, Borislav: *Mit književnosti i mit stvarnosti (Kolaž 1986-1984)*, u „Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana i Odbrana i poslednji dani“, IPO „Partizanska knjiga“ – Ljubljana, OOUR Izdavačko publicistička djelatnost – Beograd, 1984, str. 65-96.
- ❖ Pekić, Borislav: *Nisam Japanac izgubljen u džungli*, u „Vreme reči“, (priredio Božo Koprivica), BIGZ, SKZ, 1993, str. 138-170. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *Kroz 1984. odavno smo prošli*, u „Vreme reči“, (priredio Božo Koprivica), BIGZ, SKZ, 1993, str. 206-225. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Književnost je uglavnom korisna laž*, u „Vreme reči“, (priredio Božo Koprivica), BIGZ, SKZ, 1993, str. 277-283. (c)
- ❖ Pekić, Borislav: *I đavo se ponekad oklizne...*, u „Vreme reči“, (priredio Božo Koprivica), BIGZ, SKZ, 1993, str. 93-118. (d)

- ❖ Pekić, Borislav: *Dok osećate stid, nade ima, ili kaverna nije metafora*, u „Vreme reči“, (priredio Božo Koprivica), BIGZ, SKZ, 1993, str. 7-19. (e)
- ❖ Pekić, Borislav: *Rađanje Atlantide*, BIGZ, Bgd, 1996. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *Komentari i studije za '1999'*, u „Rađanje Atlantide“, BIGZ, Bgd, 1996, str. 275-306. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Gde je nada civilizacije*, u „Skinuto sa trake“, Narodna knjiga/Alfa, 1996. (c)
- ❖ Pekić, Borislav: *Besnilo*, Solaris, Novi Sad, 2002. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *1999*, Solaris, Novi Sad, 2002. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Korespondencija kao život*, Solaris, Novi Sad, 2002. (c)
- ❖ Pekić, Borislav: *Peščani čovek engleske prošlosti*, u „Godine koje su pojeli skakavci 1“, Solaris, Novi Sad, 2004, str. 9-15. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *Sentimentalno uvođenje u zatvorsku oniriju*, u „Godine koje su pojeli skakavci 3“, Solaris, Novi Sad, 2004, str. 13-19. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Atlantida I*, Daily Press, Podgorica, 2006.
- ❖ Pekić, Borislav: *Atlantida II*, Daily Press, Podgorica, 2006.
- ❖ Pekić, Borislav: *Istorijski roman i istorijska realnost*, u „Izabrani eseji“, Solaris, Novi Sad, 2007, str. 146-162. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *'Crnoberzijanci' ili kako sam doznao da je građanski stalež napala plesan*, u „Izabrani eseji“, Solaris, Novi Sad, 2007, str. 77-107. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Žudnja za smrću vrste (Povodom 'Atlantisa')*, u „Život na ledu“, Zavod za udžbenike – Beograd, 2009, str. 309-310. (a)
- ❖ Pekić, Borislav: *O mitu povodom 'Zlatnog runa' (beleška o mitovima)*, u „Život na ledu“, Zavod za udžbenike – Beograd, 2009, str. 117-118. (b)
- ❖ Pekić, Borislav: *Povratak iz tuđine u tuđinu*, u „Sabrana pisma iz tuđine“, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 105-107.
- ❖ Perić, Vesna: *Kraj humanizma u antiutopijskoj trilogiji 'Besnilo', 'Atlantida' i '1999' Borislava Pekića*, („Ulaznica“ 2007 – prva nagrada za esej), pogledano: <http://konkursiregiona.net>, 18.1.2018.
- ❖ Pijanović, Petar: *Besnilo kao metafora*, „Književnost“, 1984, god. XXXIX, knj. LXXVII, sv. 2-3, str. 401-408.

- ❖ Pijanović, Petar: *Sutra stiže veliki kralj terora*, „Književnost“, 1986, god. XLI, knj. LXXXII, sv. 3, str. 474-485.
- ❖ Pijanović, Petar: *Poetika romana Borislava Pekića*, Prosveta, Beograd, 1989.
- ❖ Pijanović, Petar: *Majstori proznih veština (Kiš, Pekić, Kovač)*, „Književnost“, 1-2, 1992.
- ❖ Pijanović, Petar: *Gospodar priča*, u „Moderna tradicija“, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 55-57.
- ❖ Popović, Tanja: *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd 2007.
- ❖ Prins, Džerald: *Narativološki rečnik*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- ❖ Protić, Predrag: *Dokument i logika u prozi Borislava Pekića*, „Savremenik“, god. XXV, knj. L, sveska 7, jul 1979, str. 34-38.
- ❖ Radulović, Milan: *Ekspresionistički duh Pekićeve proze*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 930-933. (a)
- ❖ Radulović, Milan: *Istorijska i estetska svest kao moralni problem*, „Književnost“, 1985, god. XL, knj. LXXX, sv. 1-2, str. 129-143. (b)
- ❖ Radulović, Milan: *Estetičke i autopoetičke kontemplacije Borislava Pekića*, u „Spomenica Borislava Pekića“, SANU, Beograd, 2002, str. 1-38.
- ❖ Rosić, Tatjana: *Ponovo pronađeno stanje: Besnilo Borislava Pekića i motivi apokalipse u savremenoj srpskoj prozi*, „Poetika Borislava Pekića: preplitanje žanrova“, zbornik radova, Beograd, Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost, 2009, str. 497-504.
- ❖ Rupel, Dimitrij: *Okrog leta 1984*, predgovor u „1984“, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983.
- ❖ Sekulović, Maja: *Poetika Pekićevog žanr-romana 'Besnilo'*, Slavistična revija, 2017, 323-340.
- ❖ Sekulović, Maja: *Orwellovo '1984' v Pekićevem '1999': medbesedilna razmerja (Orwell's '1984' in Pekić's '1999': Intertextual Relations)*, *Primerjalna književnost*, Slovenija, br. 3, letn. 42, 223-245, 2019.
- ❖ Slapšak, Svetlana: *Secundum Talpam*, Književne novine, 1985, god. XXXVI, br. 690, str. 9.

- ❖ Srećković, Milutin: *Antropološki univerzalizam u prozi Borislava Pekića*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 920-929.
- ❖ Simić, Željko: *Pekićeva distopijska trilogija ili izlazak iz žanrovske egzistencije*, u „Ogledi iz antropologije srpske književnosti“, Prometej, Novi Sad, 2014.
- ❖ Stojadinović, Dragoljub: *Pekićeva antiutopija*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 960-966.
- ❖ Stojanović, Milena: *Književni vrt Borislava Pekića*, Institut za književnost i umetnost, Mali Nemo, Beograd/Pančevo, 2004.
- ❖ Stojanović, Milena: *Globalna metafora o mikrokosmosu*, u „Pogled na pišćev radni sto“, Mali Nemo, Pančevo, 2006.
- ❖ Štancl, Franc: *Tipične forme romana*, Književna zajednica Novog Sada, 1987.
- ❖ Šukalo, Mladen: *Mogućnost žanra ('Besnilo')*, „Delo“, 1984, god. XXX, br. 4, str. 174-176.
- ❖ Tatarenko, Ala: *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2013.
- ❖ Todorov, Cvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- ❖ Tomaševski, B.: *Teorija književnosti*, SKZ, Beograd, 1972.
- ❖ Uspenski, Boris: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.
- ❖ Visković, Velimir: *Antropološka proza*, Okrugli sto o delima Borislava Pekića, „Književnost“, br. 5-6, Beograd, 1985, str. 885-905.
- ❖ Vukićević-Janković, Vesna: *Narativne sfere Pekićeve 'Atlantide'*, „Riječ“, br. 6, Nikšić, 2011, str. 91-105.
- ❖ Vukićević-Janković, V. (2013): *'Athlantis' – Anthropological Epic Poem of Borislav Pekić*. Studi Slavistici [S.l.] – Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti (A.I.S.). Firenze University Press, Firenze, Italia. Issue X: 193-203. ISSN 1824-7601(print); ISSN 1824-7601; (online).
- ❖ Vuković, Novo: *'Naučni pesimizam' i negativne utopije Borislava Pekića*, u „Deveta soba“, Književni ogledi „Filip Višnjić“, Beograd, 2001, str. 249-267.
- ❖ Vuković, Novo: *'Atlantida' u kontekstu Pekićeve mitološke semantike*, u „Spomenica Borislava Pekića“, SANU, Beograd, 2002, str. 63-70.

- ❖ Zorić, Pavle: *Iskustvo romansijera*, razgovor s Borislavom Pekićem, „Savremeni-
nik“, god. XXV, knjiga L, sveska 7, jul 1979, str. 79-87.

BIOGRAFIJA

- Maja Sekulović rođena je 25. aprila 1986. godine u Podgorici, gdje je završila osnovnu školu i gimnaziju.
- Diplomirala je 2008. godine na Studijskom programu za srpski jezik i južnoslovenske književnosti na Filozofskom fakultetu u Nikšiću. Na istom fakultetu je 2011. godine odbranila magistarski rad iz crnogorske književnosti. Osnovne, specijalističke i postdiplomske studije završila je sa prosječnom ocjenom „A“ (9.75). Doktorand je na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti (pod mentorstvom prof. dr Save Damjanova), gdje je bila zaposlena kao saradnik u nastavi na grupi književnoteorijskih, kao i predmeta iz književnosti XX vijeka. Pored istaknutog, angažovana je bila i na SP za srpski jezik i južnoslovenske književnosti (Književnost renesanse i baroka), kao i na Filozofskom fakultetu, SP za obrazovanje učitelja (Uvod u književnost).
- Nakon završetka studija, školske 2007/2008, primila je nagradu od Filozofskog fakulteta za postignute odlične rezultate tokom školovanja. Bila je stipendista Ministarstva prosvjete i nauke Crne Gore na postdiplomskim magistarskim studijama.
- Odradila je jednogodišnji pripravnički staž u Glavnom gradu – Podgorica – Sekretarijatu za kulturu i sport.
- Od septembra 2019. zaposlena u JU Gimnazija „Slobodan Škerović“.
- Učestvovala na naučnim skupovima i konferencijama, a objavljuje naučne radove u domaćim i međunarodnim časopisima.
- Predstavnik saradnika u Vijeću Filozofskog, a potom i Filološkog fakulteta, kao i u Asocijaciji saradnika UCG.
- Govori engleski i ruski jezik.

Izjava o autorstvu

Potpisani-a Maja Cernobut
Broj indeksa/upisa 01/2019

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

Тестова компјутеризација у анимационој кинематографији Борислава Пеклића
(„Бориславо“, „Милана Ракића“, „1999“)

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija ni u cjelini ni u djelovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih ustanova visokog obrazovanja,
- da su rezultati korektno navedeni, i
- da nijesam povrijedio/la autorska i druga prava intelektualne svojine koja pripadaju trećim licima.

U Humcu, 4. 2. 2020.

Potpis doktoranda

Maja Cernobut

Izjava o istovjetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora Maja Cekinović
Broj indeksa/upisa 91 2011
Studijski program Микрофинансијски и финансијетске књижевности
Naslov rada Почетак ибранимостанова и антигласовној ипностури Бомедала Текета
Mentor Др. проф. др. Таба Јауић (Београд, "Правна" 1999)
Potpisani/a Maja Cekinović

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovjetna elektronskoj verziji koju sam predao/la za objavljivanje u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore.

Istovremeno izjavljujem da dozvoljavam objavljivanje mojih ličnih podataka u vezi sa dobijanjem akademskog naziva doktora nauka, odnosno zvanja doktora umjetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mjesto rođenja, naziv disertacije i datum odbrane rada.

U Herceg Novi, 4. 2. 2020.

Potpis doktoranda

Maja Cekinović

IZJAVA O KORIŠĆENJU

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku da u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore pohrani moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

Поетика политологичних и архиволошких информација Борислава Пекета
(„Бесмисао“ „Антиматича“, 1999)

koja je moje autorsko djelo.

Disertaciju sa svim prilogima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
- ☒ 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
4. Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – dijeliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poledini lista).

U Hercegovcu, 4.2.2020.

Potpis doktoranda

Maja Cekinović