

BESNILO – INTERTEKSTUALNI LAVIRINT¹

SAŽETAK: Uspostavljajući intertekstualne relacije dobijamo znatno bogatiji spektar tumačenja svih tekstova koje dovodimo u vezu. Na taj način ih dvosmerno *dočitavamo*, jer prateći piščev asocijativni kod upotpunjavamo značenja *Besnila* smislom i značenjem teksta sa kojim ga dovodimo u vezu, ali istovremeno bogatimo i značenje tog i svih tekstova koji su na bilo koji način implicirani u romanu. U tom smislu poetika postmodernističkog semiotičkog romana podrazumeva otvoren tekst podložan asocijativnom osmišljavanju i dopunjavanju, sa velikim brojem mogućih rešenja i značenja, zavisnog isključivo od književne kulture čitaoca koji stupa u dijalog sa tekstem (a time i njegovim piscem), kao i sa svim pročitanim tekstovima koji predstavljaju njegovu ličnu duhovnu svojinu.

Ključne reči: intertekstualnost, metaproza, semiotički roman

Pekićeva poetika i intertekstualnost

Poetika Borislava Pekića počiva na istorizmu, dokumentarnosti, dekonstrukciji žanrova, intertekstualnosti (više o pojmu vidi: Juvan 2013), specifičnom odnosu prema autorstvu i artifičnosti teksta, kao i u autoreferencijalnosti. Pekić svoja dela gradi mahom na već postojećim književnim mitovima, temama ili motivima, što je jasno iz samog pogleda na naslove njegovih dela, koji su često i prva intertekstualna veza i smernica na koju nailazimo – *Zlatno runo*, *Vreme čuda*, *Obrana i poslednji dani*, *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana*, *Besnilo*, *Novi Jerusalim*, *Atlantida*, itd. Ukoliko naslov nema intertekstualnu konotaciju, tu je uvek podnaslov (često žanrovska odrednica) ili moto koji nas upućuje na *osnovni* književni mit na kojem se tekst zasniva, budući da nailazimo na više različitih intertekstualnih slojeva. Naslov i moto često imaju složenu funkciju idejne okosnice dela, univerzalne metafizičke poruke njegovih tekstova, i, istovremeno, povezuju delo u koje su inkorporirani sa delima iz kojih su preuzeti.

Svaki Pekićev roman ima podnaslov koji ukazuje na žanrovsko određenje, što predstavlja dodatno uputstvo za čitanje teksta. Linda Hačion (Hačion 1996) ukazuje na to da svaki tekst počiva na izvesnom broju književnih konvencija, koje uslovljavaju način čitanja. Budući da svi Pekićevi tekstovi mogu da se klasifikuju kao *metaproza* (Lukić 2001), sa svim njenim karakteristikama, i ovo piščevo usmerenje je dragoceno kao ključ i mogućnost interpretacije. Na taj način žanrovska odrednica postaje intertekstualna veza.

Žanrovi koje Pekić dekonstruiše uglavnom spadaju u istoriografsku prozu – istorijski roman, hronika, memoari, zapis, saga, mit, i tome slično, mada se javljaju i detektivske priče i fantastički žanrovi – utopije i *science fiction*. Takođe, svi njegovi tekstovi mogu da se podvedu pod onaj „treći“ tip romana po Bahtinu (Bahtin 1989: 179), jer kombinuju oba tipa iskušavanja književne reči i njenog parodiranja, s tim što u različitim delima dominiraju jedan ili drugi tip. *Zlatno runo*, iako metaproza, može

¹Tekst je redukovana verzija master rada pod naslovom *Žanrovske aluzije u Pekićevom „Besnilu“ – intertekstualno raslojavanje romana*, mentor prof. dr Olivera Radulović

se posmatrati i kao roman sa dogmatskim pretenzijama književne reči u odnosu na stvarnost, dok su, na primer, *Besnilo* i *Novi Jerusalem* pretežno drugi tip romana, u kom je književna reč samokritična, i gde se paralelno javlja još jedan autor u romanu koji dovodi u pitanje „autentičnost“ teksta i potencira njegovu artificijelnost.

Pekić književnoj građi pristupa sa kritičkog aspekta, dekonstruktivistički, i gradi svoju metaprozu spajajući u nerazlučivu celinu čitavo kulturno-istorijsko nasleđe čovečanstva, prelomljeno kroz prizmu ličnih etičko-estetskih načela i filozofsko-religioznih uverenja. Posebno mesto u njegovom delu ima *Biblija*, tačnije, njegova opsesdnost problemom teksta kao osnovnog izvora vere.

Pekićeva upotreba dokumenata je raznovrsna, bilo da su originalni, dekonstruisani ili falsifikovani, i ponešto od tih tipova građe može se naći u gotovo svim njegovim romanima u funkciji citata. U *Besnilu* se služi paracitatima, navodeći naslove i citate iz naučnih dela jednog od likova u romanu, dr Libermana, ali navodi i realne mikrobiološke činjenice, studije i imena naučnika koji su zaista postojali. Takođe, sam tekst koji piše imenuje dokumentom, tvrdeći da je on samo *priređivač*, kao što je to slučaj u *Novom Jerusalemu* ili *Besnilu*. Naposljetku, služi se samom literaturom kao dokumentom, kad se, u nameri da pokaže starost bolesti, u *Besnilu* služi navodima iz *Ilijade* i *Biblije*, ili sa starih arapskih slika, uporedo sa medicinskim istorijskim izvorima.

Posebno je obilna Pekićeva upotreba citata i prema podeli Dubravke Oraić-Tolić (Oraić-Tolić 1990), možemo reći da su zastupljeni svi njihovi tipovi. Naslov je obično aluzija na tematskom planu, i predstavlja smernicu za početak intertekstualnog promišljanja, a podnaslov u vidu žanrovske odrednice je svojevrstni šifrirani citat, vrsta intertekstualne relacije na planu strukture. Moto u Pekićevom delu često može biti i autocitat², ili pripadati bilo kojoj drugoj vrsti citata – može biti vakantni ili potpuni³, interliterarni⁴, izvanestetski⁵, itd, i uglavnom služi kao dopuna naslovu i podnaslovu. U zavisnosti od konstrukcije romana može se javiti i na početku pojedinih poglavlja. Naslov i moto, kako romana tako i pojedinačnih poglavlja, ne moraju biti citati iz istog izvora, ali obavezno upućuju na jedan isti krug tema i motiva oko kojeg se i sam tekst formira.

Taj trio – naslov, podnaslov (žanr) i moto – predstavljaju okosnicu intertekstualnih relacija u Pekićevoj prozi, pored aluzija i reminiscencija u vidu imena likova, njihovih zanimanja, snova, literature koju čitaju. Najčešće su to aluzije na *Bibliju* ili na neki od antičkih mitova kao na izvoriste svih tema i motiva, tj. svih mogućih priča koje su već ispričane. Stoga nam se čini da se svako Pekićevo delo na neki način nadovezuje na prethodno, i da je od onih pisaca koji neprestano pišu *jedno delo*, čitavu svoju prozu ispisujući kao *jedan tekst*, kao što i čitavu književnost vidi kao jedan univerzalni Tekst, čiji je sastavni deo i njegov sopstveni.

Besnilo – intertekstualni lavirint

Roman *Besnilo* više je nego bogat predložak za istraživanje, naročito kada se u obzir uzme veliki broj citata prisutnih u tekstu, što Milena Stojanović (Stojanović

²Moto jedne od priča u *Novom Jerusalemu* – *Otisak srca na zidu* su stihovi iz trećeg poglavlja *Besnila*, stihovi koje peva Gabrijel kao kaluder u svojoj viziji

³U *Besnilu* ili u *Novom Jerusalemu* srećemo moto iz *Otkrovenja Jovanovog* kao pravi, potpuni citat, ali srećemo i paracitate, kao što su već spominjani stihovi u *Novom Jerusalemu* ili naučni radovi dr Libermana u *Besnilu*

⁴Npr. iz Bokačovog *Dekameronu*, ili Šekspirovog *Magbeta* u *Besnilu*

⁵Npr. u *Besnilu* nailazimo na sve tri vrste izvanestetskih citata: interverbalni citat iz dnevnih novina *The Guardian*; interlingvalni - bilingvalni citati Nostradamusa, dnevnih novina, Šekspira; i faktocitat – skica aerodroma data na početku svakog poglavlja

2004) razmatra baveći se Pekićevim negativnim utopijama (*Besnilo, Atlantida, 1999*). Međutim, ova autorka se nije duže zadržavala ni na jednom od ova tri romana posebno, i nije se detaljnije bavila drugim oblicima intertekstualnosti i njihovim ulogama u tekstu. Stoga je važno istaći da je *Besnilo* roman složene strukture, koju čine kompleksna fabula i široko razgranata mreža intertekstualnih veza u koju ulaze svi konstitutivni elementi književnog dela. Upravo zato ga možemo nazvati modernim semiotičkim romanom, koji se kao takav sastoji iz više intertekstualnih slojeva. Prvi sloj bi činile sve intertekstualne veze na planu žanra, počev od odrednice u podnaslovu, pa do onih koje se javljaju unutar teksta. Dalje se može uočiti poseban sloj koji čine naslov i ostale intertekstualne veze koje se tiču naslovne teme, a to je zarazna bolest. Sa aspekta Borhesove tematološke metafore o četiri ciklusa (Borhes 1999), ovaj sloj *Besnila* bi bila priča o opsadi. Naredni je kompleksna fabula romana koja je građena kao siže detektivske priče, i to nekoliko njih koje se odvijaju paralelno, i koji bi se u istom stilu moglo nazvati pričom o potrazi. Još jedan takav sloj bi se mogao izdvojiti sa aspekta psihologije likova i njihove patnje pod „opsadnim stanjem“, gde svako u datom trenutku biva prinuđen da nešto žrtvuje. Poseban sloj čine i dekonstruisani mitovi u tekstu, koji se mogu povezati sa gotovo svim aspektima teksta (naslovom, likovima, fabulom, itd.). Poslednji je sloj idejne suštine dela, Pekićeve antropološko-metafizičke poruke, date kao podsetnik da *Historia magistra vitae est*, i ništa novo pod Suncem nije napisano, ali da čovek još uvek nije naučio da čita.

Žanrovska odrednica

Podnaslov *Besnila* glasi žanr-roman i ne govori mnogo, dok ga ne stavimo u kontekst žanrovskih i autopoeitičkih smernica unutar samog teksta. U tom svetlu ova neprecizna žanrovska odrednica dobija smisao kao imenovanje teksta fuzijom više žanrova, odnosno, kao roman (koji je inače neodrediv u potpunosti) koji istovremeno funkcioniše i kao dnevnik, kao hronika, svedočanstvo, proročanstvo, detektivski roman, antiutopija, naučno-fantastična priča, itd. Nakon podnaslova žanr-roman, na početku *Besnila* stoji piščeva napomena da su „događaji u knjizi fiktivni. Realna je samo njihova mogućnost. ... Izvesna fakta prilagođena su zahtevima Priče, a Priča, opet, tradicionalnim 'Pravilima igre' ovog paraliterarnog žanra.“ (Pekić 2004: 5). Slede uvodni citati i prvo poglavlje nazvano *Stadijum prvi – inkubacija*, što implicira da poglavlja romana slede stadijume razvoja bolesti.

Drugo poglavlje, *Prodroma*, najavljeno je plakatom sa londonskog aerodroma Hitrou koji upozorava na opasnost od psećeg besnila. U njemu nailazimo na nova žanrovska obeležja: iz *Hitrou dnevnika Danijela Leverkina* stoji u napomeni, a pisac nas navodi na pomisao da čitamo kriminalistički roman, sledeći sve književne konvencije koje ga karakterišu. Takođe, ono što na početku izgleda kao plan teroriste za napad na aerodrom, zapravo je plan pisca za pisanje romana o napadu, odnosno, Pekićev metaprozni trik.

Dalje se roman razvija u etapama i čitav aerodrom je poput bolesnog organizma, sve funkcioniše kao u magijskom obredu: akcija na mikronivou ima reakciju na makronivou. Stadijumi kroz koje prolazi virus, prolaze jednako čovek i aerodrom – inkubacija, prodroma, akuta, furioza, paraliza, koma, nakon čega ponovo sledi inkubacija. To je pozadina čitavog niza paralelnih fabula, konstruisanih kao detektivske priče, koje bivaju zabeležene, uglavnom fragmentarno, kao beleške za roman, u dnevnik pisca u karantinu, Danijela Leverkina, koji je hroničar, svedok događaja o kojima želi da ostavi traga – priču. Ovde dolazi do žanrovske i autorske zavrzlake – Pekić maestralno plete niti metaproze, uveravajući nas naizmenično da čitamo dokument tj. fikciju; tvrdeći da

se, fakta prilagođavaju zakonima Priče, odnosno, da je on samo priređivač rukopisa Danijela Leverkina, njegovog prijatelja, pisca, tragično nastradalog učesnika događaja na Hitrou.

Centralno mesto u dnevniku zauzimaju dve priče: plan za pisanje priče o napadu terorista na aerodrom koja prerasta u hroniku bolesti; i njeno *naličje* koja prikazuje opis borbe protiv bolesti na *etičkom* planu – priča o *Mesiji* dr Frederiku Libermanu i njegovim lekarima-*jevanđelistima*, o nastanku mutanta-virusa i njegovom dolasku na aerodrom, i o misterioznom Gabrijelu i njegovoj misiji. Sve to ističe i sam Leverkin uz svoju ulogu hroničara, i osobine koje treba da poseduje pisac.

Odlika metaproeze je i da nam pokazuje genezu romana, pa tako ovde imamo sliku pisca na aerodromu koji beleži događaje kojima prisustvuje, ne bi li za sobom ostavio priču kao savršeno svedočanstvo, i taj roman koji se rađa unutar romana se, sticajem okolnosti, pretvara u *jevanđelje po piscu*. Na sličan postupak nailazimo u Bulgakovljevom *Majstoru i Margariti*, gde vidimo genezu romana o Pontiju Pilatu, kao svojevrsno piščevo jevanđelje, njegovu dekonstrukciju *Novog zaveta*, i njegov lični odnos prema Tekstu kao mogućem izvoru vere. Pekić iznosi repliku kroz svoje jevanđelje na Hitrou, dato u vidu Leverkinovog svedočenja (Pekić 2004: 139). Još jedna moguća veza sa *Majstorom i Margaritom*, da zanemarimo na trenutak onu iz aspekta metafizičke poruke dela, bila bi Bulgakovljeva teza da *rukopisi ne gore*, koju Pekić iznosi kao *slučajnost* kojom je došao do Leverkinovog svedočenja – pomoću jedinog preživelog svedoka katastrofe – misterioznog Gabrijela, koji, opet, nije u stanju da lično svedoči u korist istinitosti rukopisa, jer se ničega ne seća.

Ovaj roman možemo nazvati još i antiutopijom, ili negativnom utopijom. Topos romana je inverzan u odnosu na utopiju – aerodrom kao svet u malom (slično tome ga i sam Pekić slika na početku) ne predstavlja obećanu zemlju, već sasvim obrnuto – mesto apokalipse, totalne katastrofe, i grotesknu sliku Raja na Zemlji, sa Libermanovim Natčovekom i njegovom Ženkom u njemu, neposredno pred totalnim smakom – potpunim uništenjem aerodroma bojevom municijom. Ovaj aspekt se tiče Pekićeve antropološko-metafizičke poruke, o čemu će biti reči kasnije.

Motiv opsade

Besnilo nosi naslov zarazne bolesti, i jedna od mogućih asocijacija je Kamijev roman *Kuga* (Kami 1966). Uočavaju se i veze na planu strukture i okvirnih motiva, u ovom slučaju opsadnog stanja usled širenja zaraze, čime se u tekstualnu vezu dovode i druga književna dela čiji se tematološki krug može imenovati metaforom opsadne priče. Razlika je u toposu – kod Kamija je to srećan, običan, mali grad na obali mora, dok je kod Pekića u pitanju užurbani, veliki aerodrom na obalama metropole. U oba slučaja je reč o „nasumičnom“ izboru jedne ilustrativne jedinice, o svetu u malom koji je na pragu kataklizme. Sličan motiv srećemo i u Bokačovom *Dekameronu*, ili Poovoj priči *Maska Crvene Smrti*, gde se izvestan broj ljudi izoluje u „hermetički“ zatvoren prostor do prestanka zaraze; u prvom slučaju je to izmešteno imanje, dok je kod Poa topos nešto romantičniji – zamak u stilu gotskih romana. Junaci su zatočeni zarazne bolesti, i rađa se stil života koji diktira opsadno stanje/karantin. Međutim, dok je u *Dekameronu* zaraza samo uzrok povlačenja junaka iz grada i podsticaj za pričanje nešto raskalašnijih priča, kod ostalih pisaca je bolest personifikovana, pa se tako kod Poa javlja kao Maska na balu, sudbina od koje nas ni novac, ni moć ne mogu spasiti; kod Kamija kao neprijatelj koji napada grad i od koga se svi složno, timski brane; dok je kod Pekića Bolest data ne samo kao *Rhabdovirus* od kojeg oboljevaju sisari i od kojeg se umire, već kao personifikacija čovekove želje da menja prirodu, kao njegov

ambiciozni, ali neuspeli pokušaj da bude Bog. I dok ga sa *Maskom Crvene Smrti* spaja više srodnost žanrova i okvirni motiv zarazne bolesti, *Besnilo* sa *Dekameronom* spaja nekoliko citata. Prvo njegovo spominjanje u tekstu je u četvrtom poglavlju – *Furiozi* – unutar „citiranog“ Hitrou dnevnika Danijela Leverkina, u kontekstu njegovih poetičkih izlaganja, gde se razmatra mogućnost pisanja dela na osnovu građe iz stvarnosti, sa jedne, i postojećih pisanih fakata, sa druge strane (vidi Pekić 2004: 280). Ovo je, takođe, jedan od *metafiktionalnih* delova romana, gde Pekić problematizuje pisanje dela na tradicionalnim osnovama, i afirmiše *prekombinovanje* postojećih fakata kao postupak, ističući da je potreban mnogo veći talenat i mnogo više veštine da se napiše metaproza, nego tradicionalni roman.

Drugo spominjanje *Dekameraona* je moto na početku petog poglavlja – *Paralize* – stavljen da ilustruje u kom stanju se nalazio aerodrom (da su svi zakoni prestali da važe, čak i onaj da su pred besnilom svi jednaki, jer se besni i zdravi više nisu razlikovali među sobom – da li su besni ili bolesni). Kod Kamija ove vrste anarhije nema, grad je funkcionisao po principu vojne opsade, svako je imao svoja zaduženja, a vrhovni zakon je bio zakon preživljavanja. U tom pogledu i aerodrom funkcionise slično, i ovde postoje naoružani čuvari reda, kao i krijumčari koji su pronašli tajni prolaz i naplaćuju svoje usluge izvođenja sa aerodroma.

Kamijeva *Kuga*, kao i *Besnilo*, počinje citatom kao motom. On nije potpun, jer Kami samo navodi Defoove reči, ne precizirajući koje delo je u pitanju, ističući smisao navoda kao svojevrsnog uputstva za čitanje romana – da je legitimno jednu stvar prikazati nekom drugom, čak i izmišljenom, pa na taj način, indirektno kaže pisac, treba i čitati. Međutim, sam pomen Defoovog imena u kontekstu naslova nas upućuje na *Godinu kuge* (Defo 2005) iz 1722, što nam otvara put za eventualno uočavanje genetskih veza i pogled na kretanje motiva kuge kroz književnost. Takođe, Kamijeve napomene (Kami 1966: 7) o „slučajnom“ odabiru toposa, žanrovskom određenju teksta, i načinu na koji je došlo do njegovog nastanka slične su Pekićevim, što je još jedna putanja umrežavanja ovih tekstova.

U oba romana nailazimo na hroniku koja prerasta u priču, koja više nije *tek svedočanstvo*, već *nešto humanije od toga – doživljaj*, nešto modernije – *priča* (Pekić 2004: 251, 308, 415). S tom razlikom što kod Kamija imamo linearno iznetu jednostavnu fabulu, koju priča akter događaja *post festum*, i pristupa joj kao pravoj hronici (Kami 1966, 10), dok kod Pekića imamo složenu priču koju čini mnoštvo paralelnih fabula, koju dodatno komplikuje problem autorstva i pripovedača, karakterističan za metaprozu. U *Kugi* imamo nekoliko izvora, a jednog pripovedača, dok je u *Besnilu* obrnuto – imamo jedan izvor, i to je Leverkinov Dnevnik, ali imamo više pripovedača: samog Leverkina, i „priredivača“ njegovog rukopisa, koji nije jasno odvojen od pozicije tzv. *univerzalnog pripovedača* koju Pekić ističe u početnoj napomeni, podvlačeći artificijelnost teksta koji sledi, a koje smo kod Kamija nesvesni.

Srodne su im i etape u razvijanju radnje, jer u oba romana radnja sledi razvoj bolesti tj. epidemije. U *Kugi* je to vreme znatno duže nego u *Besnilu*, iako je takođe u pitanju izmutirani virus, protiv kojeg adekvatna vakcina još uvek ne postoji. Radnja *Kuge* traje nekoliko meseci, dok u *Besnilu*, simbolično, svet propada za šest dana, za koliko je i nastao. Vidimo da opsada ne mora trajati deset godina, kao opsada Troje, i sam Pekić direktno sugerise *Ilijadu* kao intertekstualnu vezu, kada kroz Leverkinovo pero napominje da želi da napiše priču kao Homerovu, o mogućoj propasti hrišćanske civilizacije na Hitrou, kao što je sa Trojom propala jonska. Interasantno je i to da ovo opsadno stanje ne mora nužno biti posledica rata ili bolesti, na primer, u *Majstoru i Margariti* „opsadno“ stanje u Moskvi izaziva pojava misteriozne družine, od koje nema spasa, kao ni od sudbine, rata ili bolesti – kuge ili besnila.

Još jedna srodnost *Kuge* i *Besnila* je uloga lekara u romanu i pojava ljudi „sa misijom“. U trenutku kada bolest napada, jedini koji imaju oružje za borbu protiv nje su lekari. Kamijev hroničar je lekar Rije, koji se svih meseci pod opsadnim stanjem borio sa bolešću, i ujedno je čovek sa „misijom“, oličenje Kamijeve lucidnosti i njegovih filozofskih ubeđenja, koji je sebi postavio zadatak da bude svedok koji govori u ime stradalih od bolesti (vidi Kami 1966: 262, 267). U Pekićevom romanu, naprotiv, lekari nemaju tako svetle obraze. Kami koji ne veruje u Boga, veruje u lekara, logiku, nauku. Pekić lekare, naučnike i njima slične smatra jereticima, vidi ih kao štetočine u božjem vrtu, zbog kojih je i stradao aerodrom, zato što čovek sâm svojim poigravanjem sa prirodom izaziva nesreću, budući da čitava epidemija i počinje u laboratoriji na Bliskom istoku. Lekari u *Besnilu* imaju zlu sudbinu: Luk propada u pokušaju da od lekara, ipak, postane čovek; Metju propada jer nije bio ni jedno ni drugo; dok Džon i Koro propadaju kao lekari koji su sledili *Mesiju* Libermana i njegovu genetičku veru, čoveka koji je zarad saznanja i nauke zauvek izgubio svoju besmrtnu dušu. Pekićevi ljudi sa „misijom“ su najdalji od nauke, i to su, sa jedne strane Leverkin čiji je zadatak da napiše priču, a sa druge krotki, umobolni Gabrijel, koji čistim srcem pristupa ljudima, sa potpunom verom u Boga i čovečnost, i koji dolazi na aerodrom vođen snom i vizijama. Bilo da je on zaista arhandel ili je samo Leverkinova želja da mu je „misija“ da spasi svet, tek, Gabrijelov zadatak je ispunjen – Leverkinov rukopis je dospao u namenjene ruke. Dakle, oba Pekićeva junaka sa „misijom“ imaju slične misije – da ostave priču za budućnost, kao i Kamijev Rije.

Direktna veza sa *Kugom* je i završni citat u *Besnilu*, koji predstavlja poslednje redove *Kuge* u ulozu poente. U epilogu svoje priče „priređivač“ Leverkinovog rukopisa objašnjava kako je došao do njega, i citatom podvlači prosvetiteljski karakter teksta pred nama, da je on napisan nama na pouku, da bi nas podsetio da postoje stvari na ovom svetu koje mi ne možemo kontrolisati i koje su iznad našeg poimanja (vidi Pekić 2004: 575).

Motiv potrage – detektivska priča

Motiv potrage u uskoj je vezi sa strukturom fabule. Ona je konstruisana kao niz paralelnih događaja, povezanih hronotopom i pojedinim akterima, i uklapa se u model priče o potrazi. U *Besnilu* postoji nekoliko različitih potraga, od kojih su neke prave detektivske mini-priče. Prva na koju nailazimo je potraga pisca za pričom, tj. Leverkinova istraživanja i sakupljanje građe za kriminalistički roman o napadu terorista na aerodrom. Njegovo uživljavanje u ulogu glavnog junaka, teroristu prerusenog u sveštenika, dovodi do susreta sa Nemcem koji ga prijavljuje kao sumnjivog i alarmira obezbeđenje na aerodromu, čime počinje potraga za teroristom. Ono što oni ne znaju, jeste da je Namac na aerodromu sa planom da izvrši ubistvo direktora Kelnske banke, i da zaista postoje teroristi na aerodromu koji planiraju napad. Nakon otkrivanja leša direktora Kelnske banke, počinje potraga za njegovim ubicom, usred one za izvorom zaraze i vakcinom protiv bolesti, za teroristima na aerodromu, za manijakom koji napada devojčice. Međutim, manijak ne postoji, u pitanju je misteriozni Gabrijel koji je razgovarao sa Sju Dženkins sledeći svoju viziju, a njena majka je ta koja ga je okarakterisala kao napadača. Istina je da je Gabrijel došao na aerodrom *tražeći nešto*, postepeno shvatajući da traga za psom kojeg prati Senka. Ono što niko na aerodromu nije mogao ni da pretpostavi jeste da će prokrijumčareno štene Šeron, za kojim zapravo traga Gabrijel, iz kibuca „Šeronska ruža“ na aerodrom doneti rekombinovani *Rhabdovirus*, proizveden u laboratoriji jednog od najtraženijih tajnih zločinaca Trećeg Rajha, dr Zigfrida Štadlera, alias Fredericka Libermana, koji još od II svetskog rata

eksperimentiše sa DNK ljudi i virusa, u težnji da proizvede Super-čovaka.

Imajući na umu da se detektivska priča razvila iz gotske, i činjenicu da se aerodrom može gledati kao zamak, (budući da je ograđen, zatvoren, ima tornjeve, itd), kao i da se okosnica formira oko rukopisa koji svedoči o tragediji, možemo reći da je osnovno žanrovsko obeležje *Besnila*, zapravo, dekonstruisana detektivska priča Poovog tipa, budući da forma detektivskog romana u ovom slučaju biva obogaćena samosvešću o artefificijalnosti, autopoetičnošću, dokumentarnošću, i biva stavljena u funkciju sastavnog dela kompleksne semiotičke postmodernističke tvorevine zvane metaproza, tj. od *paraliterarnog* žanra stvoren je žanr-roman.

Dekonstruisani mitovi

Pored intertekstualnih veza sa pojedinim autorskim delima, javljaju se i one sa mitovima Starog sveta, date kao aluzije ili reminiscencije u tekstu, i bez njihovog poznavanja bi bilo nemoguće ostvariti potpuni uvid u njegove značenjske potencijale, a to su starogrčki mitovi o propasti Troje, o Dioskurima, Tezeju i Arijadni, i biblijski mitovi o stvaranju sveta, Avramovom žrtvovanju Isaka, Drugom dolasku Mesije i smaku sveta po Jovanovom Otkrovenju. Međutim, nalazimo i savremene mitove *utopijskog* karaktera o tehnološkom napretku civilizacije, nadmoći čoveka nad prirodom i stvaranju Natčoveka.

Najpre se susrećemo sa mitom o propasti Troje u Pekićevom određenju starosti besnila pri čemu se služi navodom iz VIII pevanja *Ilijade*, sa kojim je u vezi i drugi mit koji se dekonstruiše – o Blizancima, Kastoru i Poluksu. Ovaj mit nam je izuzetno važan, jer ga pisac u tekstu (Leverkin) koristi kao intertekstualnu podlogu *svog romana* o terorističkom napadu na aerodrom. *Njegov* junak u romanu uzima lažna imena za sebe i svoje saučesnike u napadu iz starogrčkog mita, nazvavši napad *Operacija Dioskuri*, što direktno utiče na označavanje *Besnila* kao metaproze, jer vidimo na primeru kako funkcioniše dekonstrukcija mita, i na koji način se formiraju intertekstualne veze (vidi Pekić 2004: 24-27).

Naredni mit sa kojim se srećemo je starogrčki mit o Tezeju i Arijadni. On ima funkciju osmišljavanja Gabrijelovog dolaska na aerodrom, i daje oblik njegovoj potrazi za psom Šeron, za koju na aerodromu, sem dečaka Adrijana Goldmana i devojčice Sju Dženkins, niko drugi ne zna. Pekić sažima priču, gradeći asocijativne veze sa mitom putem igre koju igraju mala Sju i misteriozni Gabrijel, ispunjavajući pukotine u priči smislom koji nije ispisan, već učitani (vidi Pekić 2004: 40, 41, 318, 504).

Biblijski mit o stvaranju sveta dat je kao inverzna slika. Po knjizi Postanja, Bog je stvorio svet za šest dana. Pekić kaže da *ako je Bog svet stvorio u šest dana, više mu ne može trebati ni da ga uništi.* (Pekić 2004: 477). Dakle, sižejno vreme *Besnila* iznosi šest dana, koliko je bilo potrebno virusu da zahvati čitav aerodrom, i vojsci da ga *dekontaminira*. Jutro sedmog dana, simbolično, sviče iznad gomile šljake i pepela, jedinog svedoka postojanja aerodroma Hitrou. Još jedan starozavetni mit se javlja u *Besnilu*, ali on nije imenovan, već na njega aludira jedna epizoda u romanu: Avramovo žrtvovanje Isaka, dato kao aluzija u odnosu između dr Komarovskog i njegovog sina.

Mit o Drugom dolasku dat je kao groteskna slika u vidu imenovanja zverskog naučnika Štadler *Mesijom genetičke vere*, koji dolazi na Hitrou da svojim serumom spasi ljudski rod, jer se vodi odsudna bitka. Isto kao o stvaranju sveta, i mit o njegovom uništenju i njihova dekonstrukcija su okosnica idejne suštine dela i njegove antropološko-metafizičke poruke.

Savremeni mitovi koji se javljaju u romanu okrenuti su tehnokratiji, čovekovoju vladavini svetom i njegovoj kontroli prirode kao izvesnom cilju ka kom civilizacija

ide, kao i dekonstrukciji mita o Drugom dolasku i Apokalipsi iz *Otkrovenja Jovanovog*. Oni se ogledaju u izboru mesta na kom se odvija *poslednja bitka* za svet, a to je jedan od najprometnijih aerodroma današnjice, kao simbol sveta u malom jer u sebi okuplja veliki broj ljudi najrazličitijih nacija i vera, dok je ta *poslednja bitka* prikazana kao čovekova borba protiv *inteligentnog virusa*, ljudske tvorevine koja uz svoje razorne moći poseduje i intelekt svoga Tvorca, što korespondira sa motivima iz Jovanovog Otkrovenja o čovekovo propasti radi sopstvene oholosti. Kao i u poslednjoj knjizi Novoga zaveta, i ovde kataklizmu preživljavaju samo oni koji bezrezervno veruju, i koji su svojom bezazlenošću zaradili Novi život, što je, zapravo, uspeo samo Gabriel.

Motiv žrtve

Borhes u svoja Četiri ciklusa pod žrtvom podrazumeva najveću moguću, a to je Hristova žrtva za spasenje ljudskog roda. U *Besnili* se žrtva javlja kao jedan od opštih motiva, jer se svako u romanu našao u situaciji da nešto ili nekoga tj. sebe žrtvuje iz nekog razloga.

Tako je dr Luk Komarovski bio prinuđen da žrtvuje sopstvenog sina Iana, zarad očuvanja ličnog dostojanstva i sinovljevog poštovanja. Budući da je čitavog života bežao od onoga što jeste, *stranac* na svakom životnom polju, pružila mu se prilika da konačno pokaže da ima hrabrosti za jedan sulud korak – da ostavi sina u karantinu, i time sačuva Ianovo mišljenje o njemu kao o savesnom lekaru i poštenoj osobi, u šta ni on sam nije verovao da može biti posle epizode sa Libermanovim eksperimentom. Kao što je Avram bio spreman da žrtvuje Isaka kako bi Bogu dokazao svoju veru, Luk je spremno žrtvovao svoga sina, kako bi povratio svoju i očvrsnuo sinovljevu veru u sebe i svoj poziv. Samo što besnilo nije poštedelo Lukovog sina kao Bog Avramovog. Nakon sinovljeve smrti, Luk je bio spreman i sam da se žrtvuje zarazivši se besnilom kako bi se testiralo dejstvo seruma, ali nije stigao da se na vreme vrati u Toranj, i žrtva je bila uzaludna, kao i Ianova. U kontekstu starozavetnog mita ova priča dobija na značaju time što podvlači jednu od osnovnih poruka teksta – da je čovek čoveku vuk, i da nijedna prirodna katastrofa ni božija kazna ne može da se meri sa zlom koje čovek nosi u sebi. Bog možda štiti pravedne, ali ljudsko zlo ne poznaje milost, i zato je svaka žrtva izlišna.

Daniel Leverkin je odabrao da žrtvuje sopstveni život radi priče koju bi ostavio kao svedočanstvo o događajima kojima je prisustvovao. Njegova Luiz je žrtvovala svoj život i ostala u karantinu kako bi ubila zverskog naučnika Štadlera, alias Libermana, i time osvetila stotine hiljada nevinih žrtava koncentracionog logora Aušvic, među kojima je bila i njena majka. Štadler/Liberman je žrtvovao sve te živote u pokušaju da vivisekcijom i eksperimentima stvori Natčoveka rekombinacijom DNK ljudi i *Rhabdovirusa*. U tom smislu je njegova žrtva i faustovska, jer on svoju besmrtnu dušu žrtvuje saznanju i prolaznom, taštom osećaju da tim znanjem menja prirodu.

Dvojica špijuna, pukovnici Donovan i Rasimov su žrtvovali budućnost svojih zemalja zarad ličnog prijateljstva, koje bi možda i žrtvovali svojim pozivima da se nisu zadesili u karantinu, zamišljeni nad svojom sudbinom. Nemač Hans Magnus Landau je žrtvovao sve, i sopstveni život, kako bi ubio čoveka koji ga je ponizio, ne bi li time povratio samopoštovanje. Jevrejin Rojben Abner i Palestinka Mirijam su žrtvovali svoju veru, svoju etiku i svoju odanost porodici, živote svojih bližnjih, na kraju i svoje sopstvene, zarad ljubavi koja se rodila između njih, tih dana na aerodromu.

Na kraju, simbolično, Istok i Zapad su jednom u istoriji čovečanstva bili složni, u dogovoru da, ako to bude neophodno, žrtvuju i čitavu Veliku Britaniju, a ne samo Hitrou, kako ne bi došlo do potpunog istrebljenja života na Zemlji širenjem zaraze

izvan karantinske granice aerodroma.

Motiv priče o povratku kao antropološko-metafizička poruka romana

Pekić u svojim delima duboko promišlja smisao postojanja čoveka i funkciju njegove umetnosti. Antropološko-metafizička poruka romana *Besnilo* je jednako kompleksna kao i svi ostali njegovi konstitutivni elementi i data je kao apokaliptična vizija čovekove budućnosti ukoliko ga zavedu staze kojima je pošao. Slično kao Kami kugu, Pekić besnilo posmatra kao bolest savremenog čoveka, i to ne fiziološku, već sociološku, o čemu otvoreno progovara kroz svoje likove u romanu, posebno svog pripovedača, Danijela Leverkina (vidi Pekić 2004: 500, 560).

Međutim, Pekić ne razmišlja samo o ovoj čovekovoju bolesti – strahu i otuđenju, i težnji ka materijalnom. Slično Kamiju, on je zaokupljen problemom vere, ali za razliku od njega, zaokuplja ga čovekovo otuđenje od nje i nastojanje da zagospodari prirodom (vidi Pekić 2004: 320). Otuda groteskni lik *Mesije* Libermana, koji svoju genetičku veru propoveda nad mnoštvom leševa, lišenih ljudskosti i dostojanstva. Poslednja i najveća čovekova nada u vaskrsenje i večni život razorena je stravičnom slikom pobesnelog raspetog oca O'Donohou, dok vera u ovozemaljsku budućnost paradoksalno umire sa rađanjem bebe Suarezovih – namučene, pomodrele i sa penom na ustima... Kao i kod Kamija pred kugom, i ovde pred besnilom su svi jednaki, kao, uostalom, i pred smrću uopšte. Kami kaže da „ne treba biti hitriji od boga, i sve što bi htelo da ubrza nepromenljiv zakon koji je on postavio jednom za svagda, sve to vodi u jeres“ (Kami 1966: 88). Zato se u Pekićevoj viziji kažnjava čitava populacija, u njegovoj reinterpretaciji starozavetnog mita o božijoj kazni u vidu besnila kao ovovremenog potopa nema ekvivalenta pravednom Noju, i aerodromski kontrolni toranj kao savremeni kovčeg ostaje sablasno pust (vidi Pekić 2004: 464).

Poslednji model priče je povratak, i vidimo ga u Pekićevoj grotesknoj slici *Drugog dolaska Mesije* Libermana, koja se donekle da uporediti sa Bulgakovljevom slikom dolaska Satane u Moskvu, u pogledu dekonstrukcije jevanđelja i čitanja dela u tom ključu. Tako na aerodromu u Londonu dolazi do epidemije besnila, u Moskvi do masovnog ludila, i u oba slučaja dolazi do pojavljivanja jednog grotesknog Mesije, zvao se on Liberman ili Voland, koji dovodi u pitanje zdrav razum kojim se čovek diči kao vrsta. Razlika je u tome što, koliko god mračno izgledala, slika Moskve je, ipak, vedrija od Hitroa koji završava kao brdo šljake, a uz to je Bulgakovljev Voland više lakrdijaš nego zver. U tom smislu je Pekićev tekst opterećeniji egzistencijalizmom nego fantastikom, i stoga sličniji Kamijevom. Ipak, pri kraju, Pekić ostaje naklonjeniji veri više nego sumnji, ostajući pri ideji da je Gabrijel zaista to što i mislimo da jeste, „andeo čuvar, što ga je Bog, nakon izгона ljudi iz raja, ostavio na zemlji da njihove potomke čuva od Satane“ (Pekić 2004: 575).

Ne možemo a da se ne osvrnemo na glasno pitanje koje nam pisac postavlja:

„Da li je, uistinu, jedino čoveku, s njegovom besmrtnom dušom, dato i pravo da eksperimentiše s drugim živim bićima? Da li, uistinu, jedino on može, sme, ume svoje – istine saznati putem patnje, nesreće, umiranja drugih? Jedino on u tzv. laboratorijama imati krvave žrtvenike svoje žeđi za saznavanjem?“ (Pekić 2004: 144)

On nastoji da probudi savest brojnim Faustima ovog sveta, podsećajući nas da priroda uvek ima svoj odgovor na ljudske izazove, koji su često mnogo strašniji nego što se da zamisliti. Pekić osciluje između verskog fanatizma i egzistencijalističke lucidnosti, čas se okrećući Bogu i Gabrijelu, čas nauci i njenim pronalascima. Aerodrom Hitrou koji postaje poprište poslednje bitke za ljudsku vrstu, stiže sudbina

eksperimentalne laboratorije, ne neke tamo vrste iz svemira, već one koja je stvorila taj isti aerodrom, koja je već jednom zbog saznanja izgubila Raj, i spremna je ponovo da se kocka.

U odsudnoj bici Gabrijela i Šeron (ili Dobra i Zla) ne znamo ko odnosi pobjedu, jer je aerodrom uništen, ali ne i čovečanstvo. Šeron je otišla u lov, Gabrijel natrag u azil. Ali, znamo iz epiloga da je Gabrijel opet nestao. „Naš način života je sasvim dobar. Ono što nije valjalo, očigledno je besnilo. A njega više nema. Kotrljajmo se dalje!“ (Pekić 2004: 571), i kao da čujemo Kamija, koji sugerije da Sizif kotrlja svoj kamen sa prezrivo osmehom. Tako i ovaj svet predstavlja jedan kamen koji se neprekidno kotrlja istom putanjom, istorija se ponavlja, književnost takođe, Gabrijel je ponovo nestao, i kuga će „ponovo probuditi svoje pacove i poslati ih da uginu u nekom srećnom gradu.“

Literatura

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Borhes, Horhe Luis. 1999. *Iščekivanje i druge priče*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Bulgakov, Mihail. 2004. *Majstor i Margarita*. Beograd: Novosti.
- Defo, Danijel. 2005. *Godina kuge*. Beograd: Stubovi kulture.
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Kami, Alber. 1966. *Kuga*. Beograd: Prosveta.
- Lukić, Jasmina. 2001. *Metaproza: čitanje žanra*. Beograd: Stubovi kulture.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pekić, Borislav. 2004. *Besnilo*. Beograd: Novosti.
- Stojanović, Milena. 2004. *Književni vrt Borislava Pekića – citatnost i intertekstualnost u negativnim utopijama*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Albina Milanov

RABIES – INTERTEXTUAL LABYRINTH

Summary

Making intertextual relations gives us a wider spectre of possible interpretations of all the texts we relate to. That way we can read them in both directions, and following the writer's associations to other texts we fulfil meanings and ideas of *Rabies*, and the other way around – we can enrich and change the way we understand those texts that were somehow implicated in the text we currently read. The poetics of the postmodern semiotic novel sees the text as open and available for associative rethinking and rewriting, with a huge number of possible solutions and meanings that depend exclusively on the reading competence of the recipients. In that sense the readers engage themselves in a dialogue with both the text and its author, but also with all the texts included in their own knowledge.

Key words: intertextuality, metafiction, semiotic novel