

Драгана Бошковић

ПОШАСТ НОВОГ ДОБА: ПЕКИЋ У ДИЈАЛОГУ С КАМИЈЕМ

| *За чарна њросџрансџва*

Светска пандемија је неминовно утицала на сваки аспект људског живота, а самим тим и на читалачки укус. На једној књижевној конференцији у септембру 2020. учествовала сам на сесији посвећеној *биоџрилеру*, јер је, између осталог, примећено да се интересовање за ову врсту литературе нагло повећало, при чему разлог свакако почива у друштвеној стварности. Међутим, треба подсетити да су такве књижевноуметничке слике света већ дуго међу нама, као и да бројне епидемије, мањег или већег обима, насељавају историју људског друштва. Замисао да тек микроскопски видљив непријатељ може да у кратком року угрози или збрише читаву људску цивилизацију, а да је она притом немоћна да се одбрани упркос енормном научно-технолошком напретку који је остварила и због ког се дичи и сматра себе беспоговорним владарем планете, буди у човеку бројна питања и подиже талас сумњи у валидност тврдњи да је човек уистину супериорна врста.

Књижевноуметнички ствараоци, као проницљиви посматрачи друштва, али уједно и креативни визионари, осетљиви на све дамаре промена у друштву, врло видовито су умели да осмисле и артикулишу своје књижевне светове који одавно постављају кључна питања о правцу у ком човечанство иде или би могло да скрајне. Но такве књижевноуметничке визије су виртуозно осмишљене као алегорије које својом мета-форичношћу нуде бројна филозофска, антрополошка, етичка, социолошка, психолошка и многа друга значења, постајући тако безвремена. Врхунска остварења која поседују тај алегоријски капацитет света дела, односно који је компактан и чврсто заокружен, остављају задатак потоњим поколењима да их тумаче на нове начине сходно свом друштвено-историјском тренутку.

Оваква дела изникла су из древне књижевне врсте утопије, која је од својих првобитних појавних облика доживела бројне модификације. Још у старом веку су мислени људи били загладени у будућност, нудећи у својим књижевно-филозофским визијама бољу слику човечанства. Спочетка је то била мисао о животу после овоземаљског или мисао о напреднијем свету од постојећег или чак покушај да се тренутно стање друштва унапреди и побољша. Почев од Платонове *Државе*, преко Овидија, затим бројних митова о Атлантиди, Олимпу, Елдораду, па чак и хришћанском Рајском врту, у доба ренесансе и с појавом *Утопије* Томаса Мора (1516), који се у стандардним приручницима сматра утемељитељем ове књижевне врсте¹ заједно са још неколико књижевно-филозофских делатника, утопија добија

¹ Примера ради *Речник књижевних џермина* који је уредио Драгиша Живковић (РКТ, 1986) и одредницу „утопијски роман”. Исто важи за приручник *Encyclopedia of Science Fiction* групе аутора, чије је треће издање доступно електронски: www.sf-encyclopedia.com и одредницу “Utopias” (приступљено 31. 10. 2022).

своје чврсто упориште у књижевној традицији. У овом периоду, поетска слика других светова садржи и маркантнију критику савременог друштва и драстичније указује на друштвене проблеме које је могуће боље организовати или реструктурирати. Или су бар њихови творци тако мислили.

У својој студији, једном од најподробнијих истраживања о жанру утопије, Зо-рица Ђерговић Јоксимовић (2009) запажа да се следећа значајна промена одиграла упоредо са двама индустријским револуцијама. Крајем 19. и почетком 20. века, појава машине ће умногоме променити фокус књижевних аутора и утопија ће се трансформисати у свој антипод – дистопију. Професор Бојан Јовић у својој студији *Рађање жанра* означава овај тренутак као приближавање жанра утопије, преко мотива путовања у непознате светове и мотива „туђина”, новој врсти која ниче, а то је научнофантастична књижевност (2006: 28–29, 36–37). Удружена с утопијом која замишља нове светове, уметничка свест о рапидном научно-технолошком напретку који као да измиче из руку филантропских побуда човечанства, изнедриће све суморније слике људске будућности. Из тог разлога, врло је тешко прецизно разграничити да ли неко дело треба атрибуирати као дистопију или као научну фантастику, у чему се слажу и аутори оба претходно споменута истраживања. У сваком случају, јасно је да су савремене технологије дубоко укореењене у савременом друштву где је данашњем човеку свакодневни живот незамислив без њих, те је тако и песимистичка слика људске цивилизације у будућности потпуно непојмљива (иако не и немогућа) без удела научно-технолошког утицаја на било који аспект свакодневног живота. С друге стране, историја је доказала на бројним примерима да је интензиван развој науке често у потпуности преокренуо алтруистичке мотиве појединих научника и да је човекова природа злоупотребила многе проналаске искористивши их за уништење, поробљавање, загађење.

На оваквом књижевном, па и културолошком наслеђу ниче и подврста тзв. *биолошкој шрилера*, односно (дис)топије засноване на приказу будућег стања друштва, при чему заплет почива на стварању или постојању извесног вируса или болести – коју је развило или човечанство или ванземаљска врста или чак сама Мајка Природа – и која на тај начин утиче на мењање људске врсте или пак њено уништење. Ова подврста је свакако подстакнута интензивним развојем медицинске науке, која је као и свако експериментисање и истраживање уједно и мач са две оштрице, јер са собом носи и потенцијални ризик да се токови догађаја преокрену. Подврста биотрилера би се могла тумачити и као инверзија научнофантастичних сижеа, где је истраживање макрокосмоса – свемира, других светова и других димензија, инвертовано на самог човека и редуковано на микроскопски видљив свет, односно микрокосмос. Но, не онај духовни микрокосмос о којем је Његош контемплирао него опипљиви, физички микрокосмос човека на нивоу квантне механике и нанотехнологије, чему су свакако допринела све новија и новија истраживања и открића из области теоријске физике.

Управо у овакву књижевну традицију се уланчава и Борислав Пекић са својим романом *Беснило*, који ће нетом постати део његове трилогије заједно са *Айланшидом* и 1999. Међутим, треба имати на уму да је овај аспект само један од многих рукаваца разгранате делте Пекићеве поезике и само једна врста уметничког импулса

да на луцидан начин обликује један од својих књижевних светова. Наиме, заједно са Кишом и Павићем, Борислав Пекић чини велику тријаду српске постмодерне која је радикално изменила токове српске књижевности, уводећи субверзивне књижевне проседе, иновативне нарративне технике, пролиферацију митолошких и архетипских тема заједно са метатекстуалношћу, другачије композиције дела и ре-конструкцију фабуле, утичући тако и на читалачку рецепцију. Део ове *ars combinatorie* је и поигравање са нивоима стварности, између осталог, са документом и фактографским начином наратије која ствара својеврсну илузију веродостојности текста и кредибилитета стварности. Али само наизглед. На крају, можда најзначајнија и свакако најсубверзивнија техника постмодерне српске прозе, а која је својствена и Пекићу, јесте огледана у поступцима метатекстуалности и интертекстуалности, односно интерцитатности. Наиме, опште је познато место да су се ови писци служили многим литерарним и паралитерарним предлошцима на основу којих би даље градили своје књижевне светове, остављајући својим читаоцима паучинасте нити као једва видљиве трагове везане за поетичка исходишта својих дела. Пекић је надograђивао библијске приче и параболе (*Време чуда*, *Нови Јерусалим*), античке митове (*Злаћно руно*), бројна предања (приче из *Новой Јерусалима*), али је био и у дијалогу са другим књижевним ствараоцима попут Солжењициновог *Архијелаја Гулаја* (прича „Луче Новог Јерусалима” из поменуте збирке) или Хакслија и Орвела у 1999. Осим бројних проучавалаца Пекићевог стваралаштва, на ове везе упућивао је и сам Пекић, посредно и непосредно, у својим делима у виду посвета, мота или предтекста, али и у дневничким записима. Мени лично, можда најинтригантнија спона, а о којој је и најмање писано, јесте управо она коју Пекић директно успоставља са Камијем на крају *Беснила*, цитирајући последњу реченицу из романа *Куја* на самом крају сопственог дела, доводећи тако у везу не само две поетике које дели скоро пола века него и два континента, две културе и две пошасте којих се човечанство одувек плашило.

* * *

Паралела између ова два дела читује се већ и у самим насловима. Наиме, оба аутора бирају да именују своје романе искључиво именом болести на којој се заснива фабула. Ни један ни други не користе никакве атрибуте или предлошко-падежне конструкције већ једноставно остављају огољену пошаст да својим злокобним називом прекрије ткиво романа и најави грозоту фабуле.

Куга својим називом евоцира старозаветне параболе, али и страшну слику средњовековне епидемије која је у четрнаестом веку однела скоро трећину становништва Европе. Иза њеног назива помаља се сенка маскираних лекара који више подсећају на авети из хорор-прича него на алтруисте који су помагали оболелима. Такође, куга својим библијским метафорама упућује уједно и на грешност човечанства којима је пошаст послата као казна божја и треба да послужи да се оно прочисти. Медицинска одлика куге² да се манифестује као отицање лимфних жлезда

² Консултована стручна литература: *Медицинска енциклопедија* (1976), одреднице: „куга” и „беснило” и *MSD Priručnik dijagnostike i terapije* (2010), одреднице „kuga i druge infekcije yersinijom” и „bjesnoća”.

и као потамњивање гангренозног ткива успоставља везу са „поружњивањем” тела и нарушавањем складне физичке спољашњости, а која је у хришћанству важила за извор греха. Повлађивање телу, путености и сензуалности, као и придавање важности физичкој лепоти, за хришћанску скромност били су синоними за сексуалност, тј. за грех и то онај првобитни – грех Адама и Еве. Такође, нагрђеност физичке спољашњости доводи и до одбојности и страха људи од болесника који се од њега удаљавају не само из профилактичких разлога већ и естетских. Дакле, куга отуђује људе не само у дословном смислу него и метафоричном, на шта Ками и упућује својим алегоричним романом.

С друге стране, Пекић као своје литерарно исходиште бира болест беснила – такође инфективну болест, али која напада централни нервни систем и чији се симптоми испољавају у радикално другачијем, па и агресивном понашању људи. Није чак ни потребно консултовати стручну литературу у вези с овом болешћу јер ју је Пекић подробно описао у свом роману, скоро енциклопедијски на појединим местима у функцији стварања илузије веродостојности. Овај вирус не нагрђује тело, односно не испољава се на физичком нивоу већ на менталном. Куга не утиче на свест и промену личности, док беснило разара људски ум и своди га на ниво животиње.

Ту се открива највећа разлика између ова два ствараоца, али и два наслеђа поетика којима припадају. Наиме, Албер Ками припада поетици егзистенцијализма – правца из филозофије који је преточен и у књижевност. *Речник књижевних шермина* открива почетке још у антици, док се модерним пиониром сматра Кјеркегор, потом Хајдегер и Јасперс, док су Сартр и Ками „у правом смислу речи егзистенцијалисти”. Осим проблемског питања о егзистенцији и есенцији, оно што одликује потоња два писца јесте изузетна ангажованост уметника. Тако је и Ками као амалгам свога доба и књижевно-филозофске оријентације изабрао кугу за извориште алегорије о трошности тела, проблему отуђености и еманације зла. Такође, *Куга* је објављена непосредно после Другог светског рата, који је показао сав ужас безвредности људског тела, деструкције и моћи оружја над кварљивим месом човечанства. Бубонска куга је добила свој придев од грчке речи *бубони* што означава гнојне приштеве, отекле жлезде које својим изобличавањем тела подсећају на наказност ратног масакра. Глобална кланица и масовно страдање је свакако еквивалент епидемији која незаустављиво хара док се друштво „не опамети”, не уједини и ефикасно организује у својим напорима да пошаст елиминише. Но потребно је пре свега променити понашање и то је оно на шта Ками, између осталог, алудира: „Једини начин да здружите људе, то је, кажем вам, да им пошаљете кугу” (1966: 168).

Пекић, опет припада савременој српској књижевности која се, као и експериментална психологија коју је студирао, не либи да старе обрасце употреби у новим и другачијим проседеима. Наиме, разарање шаблона, конвенција жанрова, субверзивност поетског израза и експериментисање с наративним техникама, као и структуром прозног текста,³ јесу одлике Пекићевог стила. Можда највећу књижевноуметничку вредност његовог опуса носи виртуозно поигравање митским и архетипским

³ О постмодернистичким поступцима, детаљније у: Леовац, 1988: 86–91. и Liotar, 1990.

сликама, при чему он полази и од библијских парабола и античких митова, преко културолошких, политичких, друштвених, традицијских матрица, све до оних књижевних. Но та деструкција уврежених схема није сама по себи сврха већ Пекић устројавањем свог књижевног света на самосвојан, нови начин реконструише одређени предложак. Бројни истраживачи су већ приметили да он користи десакрализацију митова, иронију и парадокс, карневалске слике и понегде гротескне приказе, као неке од општих одлика иманентне поетике (Mustedanagić, 2002). Међутим, Пекић врло брижљиво ствара нове и комплексне књижевне светове иза којих стоји детаљна и систематизована антрополошка и филозофска студија. Дакле, као и Киш и Павић, и Пекић деконструкцијом митова у ствари реконструише оригиналне и луцидне светове.⁴

Овде треба нарочито нагласити и његову својеврсну поетику подналова, односно одредницу „жанр-роман” испод наслова *Беснило*, која је такође својствена постмодернистичком поигравању језиком, а самим тим и рецепцијом. Узимајући у обзир и остала његова дела, јасно је да се ради о некој врсти наговештаја у смислу претходно поменутих реконструкције – овог пута, жанра. Наиме, Станислав Лем је писао да су многе матрице научнофантастичних сижеа већ „истрашене”, убрајајући у њих и оне са роботима, епидемијама, атомским ратовима и слично (Исто, 176). Пекић као да се упустио у писање *Беснила* с мишљу да покаже нове и шире могућности жанра, што овај рад и намерава да докаже. Сам Пекић у дневничким записима бележи да је *Антрополошка шрилоија* у ствари

покушај да се на жанровским шемама, посредством све уметничкијеј рукомиса, постојне јединство пара и чисте литературе, другим речима, да се уз поштовање Правила ире, паракњижевности ише формалним средствима праве, иа иако и постане права. (Пекић, 1993: 213)

Иако је *Беснило* управо због те одреднице „жанр-романа” и изненадне хиперпродукције научнофантастичних романа у двадесетом веку испрва добијало слабију или недовољну рецепцију и било можда мање вредновано, везујући се за „паралитературу” како Пекић каже, ипак, у последњим деценијама многи проучаваоци у њему налазе све значајније књижевне вредности.⁵ Усудила бих се чак да закључим

⁴ Можда најбоље појашњење даје Небојша Лазић у својој студији „Роман *Беснило*: иницијација у апокалиптичну садашњост”: „Писац не испитује њихову религиозну правоверност већ их једноставно схвата као митове религиозне садржине који се могу посматрати и с других аспеката осим религијских” (2004: 149).

⁵ Да је овај роман био својеврстан рецепцијски шок, сведочи и први приказ књиге у загребачком *Вјеснику* Јосипа Павичића 1983. године. „Да се није потписао својим именом, Пекића нитко не би идентифицирао. *Беснило* је нешто сасвим друго и у односу на оно што се у нас пише и у односу на оно што је до сада писао сам Пекић. Оно не припада домаћој књижевној традицији и уопће се ни на који начин не уклапа у домаћа доминантна схваћања о смислу и функцији књижевних дјеловања. *Беснило* истина јесте у складу са настојањима неких млађих писаца [...], који се труде да у нашој култури афирмирају *узрезане литературне жанрове*, а заједно са њима и *писање као занатску вјештину*, али је ипак нешто сасвим посебно. Пекић је *Беснилом* показао да вјешт, аутентичан писац, врхунски занатлија, може написати све што публика од њега тражи. Ако читалац жели читати жанровски роман, он ће му га дати без гриже савјести да је то нож у

да је такав поднаслов својеврсни Пекићев постмодернистички лажни траг који има функцију да изневери читалачки хоризонт очекивања и тиме покаже моћ високе литературе која и од *ирезреној* жанра или *исцрошених шема* може произвести врхунске домете.

Испод наслова Камијеве *Кује* пак стоји цитат Данијела Дефоа: „Исто тако је разумно приказати једну врсту заточеништва другом, као и приказати ма какву ствар која заиста постоји нечим што не постоји” (Ками, 1966). Овај мото је свакако у духу ангазоване егзистенцијалистичке поетике, имајући на уму једно од темељних начела које је Сартр изнео: „Основна људска дужност је борба за слободу и солидарност са обесправљенима.”⁶ Тако Ками већ поднасловом свог романа открива свој глас за обесправљене – оне оужене које је друштво изоловало. У другом, поредбеном делу реченице, нобеловац упућује на далекосежнију алегорију свога романа – куга је као медицинска епидемија одавно искорењена, али куга човечанства, оуженост људске природе, увек чуче у нама као и клица бактерије, спремна да букне на најмањи подстицај околности, само њој знаног.

Дакле, иако припадају различитим књижевним формацијама, па и културолошки, те су у раскораку од неколико деценија, оба ствараоца служе се мотивом епидемије која је у ствари само језгро алегорије, а која израста у компактну филозофско-антрополошку опсервацију као својеврсни коментар и критика модерног доба.

Уз Кафку, Мана, Хесеа и још неке писце, Велимир Висковић сврстава Пекића у тзв. „централноевропски књижевни комплекс”, неосетно га доводећи и у везу с Камијем, иако га не спомиње експлицитно. Наиме, Висковић сматра да ову групу књижевних стваралаца

иовезује [...] идеја о високој мисији књижевника који изражава свијест епохе; шочније – изражава кризу свијести европској грађанства, литерарним средствима уобличавајући слику једне цивилизације која је исцрпља своју виталну енергију, исцрошила митологијем на којима се заснива (рационалност, индивидуализам, комбинованост, ососивност...). Изражавајући кризу шем цивилизације, ова књижевност највише и традиционалне реалистичке форме [...]: долази до дисторзије хијерархије класичних жанровских облика; особито је важно ишчезавање граница између филозофској и књижевној дискурса. Осјећајући се медијатором свијести једне цивилизације која је већ ишла својениш, писац настоји укључити у стварање шемике у којој су коноширане до разине филозофске универзалности уздигнуше сознаје цивилизације која иостаје свјесна своје кризе. [истакла Д. Б.] (Висковић, 1985: 885)

Овај Висковићев подужи навод сведочи о приближавању два романа и путем амалгама филозофије и књижевности, а исходиште за такво промишљање је криза. Наиме, управо такав симболички потенцијал кризе генерише мотив епидемије (која прети да постане пандемија) и која омогућава сагледавање човечанства у оним посебним ситуацијама, екстремним условима у којима се испољава права природа

леђа такозваној високој литератури. Борислав Пекић је очито тип писца који до подјеле на тзв. 'високу и тзв. 'нису литературу уопће не држи” (курзив Д. Б.). Преузето са: <http://www.borislav-rekic.com/2009/06/besnilo.html> (приступљено 7. 4. 2023).

⁶ Ово стоји у одредници „егзистенцијализам” (RKT, 1986).

човекова, а која опет еманира универзалност алегорије. Висковић појашњава да је Пекић баштинио „способност изражавања помоћу архетипова у којима су сублимирана темељна филозофска питања једне цивилизације, [...] способност да надиђе разину дескрипције партикуларних животних ситуација, односно да партикуларне ситуације увијек буду ситуиране у мрежу универзалних цивилизацијских симбола” (Исто, 887). Слично је учинио и Ками својим романом *Куџа*.

Разлике, дакако, постоје: пре свега у реалистичком проседеу којим Ками реализује свој роман. У њему нема фантастичних елемената као код Пекића, што је у складу са поетичком формацијом којој припада. Такође, упоредићемо и хронотоп, ономастику, композицију, наративне технике и заједничке мотиве двају романа не би ли се јасније оцртала веза између ова два дела *цивилизацијске кризе*.

Албер Ками фабулу свог романа смешта у француско-алжирски градић Оран, који је током своје историје од неколико векова уистину претрпело неколико мањих и већих епидемија куге. Дакле, Ками полази од историјске чињенице, па чак и места, али избијање куге смешта у своје, савремено доба. То је једино исклизнуће из историјског подтекста, тј. оригинална Камијева творевина. Пекић се, са друге стране, само делом ослања на историјски предложак, односно на британску кампању против беснила из друге половине седамдесетих година прошлог века, иако је оно искорењено почетком столећа. Стога, Пекић не прави паралелу са стварном епидемијом него надограђује, а додала бих и пародира масовну хистерију британске ксенофобичне стратегије против беснила. Такође, српски писац бира аеродром као епицентар дешавања, који својим стратешким положајем у саобраћају и многољудношћу представља симбол рапидних токова људи са свих страна света. Аеродром је слика и прилика урбаног капиталистичког човечанства, стециште мултиетничке заједнице, чвориште различитих судбина, сталежа, професија, огледало људског технолошког напретка, али и устројен систем, организација са врло строгим и прецизним правилима функционисања – односно, свет у малом или *осињак*, како га Пекић злокобно именује. У тексту који следи одмах иза наслова дела написано је: „Догађаји у књизи су фиктивни. Реална је само њихова могућност. *Избор лондонског аеродрома Heatrow је случајан*” [курзив Д. Б.] (Пекић, 2004: 5). Иако аутор текста изричито наглашава да је избор британског аеродрома „случајан”, додајући у наставку још опција, то може бити и својеврсна Пекићева постмодернистичка мимикрија,⁷ пошто је управо поменута британска кампања против беснила из 1976. била јединствена тада у Европи, а друго, Енглеска је културолошки била блиска овом писцу јер је изванредан део свог живота провео у њој. Такође, поред чињенице да је кроз историју била и остала велика и значајна сила у креирању мапе света, Велика Британија је острвска земља која врло лако може да изолује себе од других. Још један аргуменат, а важан и за фабулу романа, је да поседује једну од најмоћнијих тајних служби и уједно представља повезницу Европе са прекоатлантском Америком, што ће се сижејно и актуализовати у роману у виду два агента, Донована из МИ5 и Расимова из КГБ-а. Оно што је нарочито важно истакнути у прилог

⁷ Исто закључује и Татјана Росић у раду „Поново пронађено стање: Беснило Борислава Пекића и мотиви апокалипсе у савременој српској прози” (2009: 497–504).

овој тези јесте и Пекићево интенционално *нејтранскрибовање* назива и личних имена са енглеског језика, о чему су већ подробно писале Марија Лојаница и Јасмина Теодоровић (2017: 629–639). Ауторке стручно и детаљно образлажу чак и ортографска одступања (нпр. енглески знаци навода) и изводе закључак да „степен интерференције, односно продирања структура енглеског у систем српског језика, јесте изузетно висок у читавом прозном тексту, а читава се како на лексичком, тако и на синтаксичком или идиоматском плану” (Исто, 632). Оне ће понудити и објашњење да овакав неконвенционалан поступак одражава „Пекићеву намеру да на хоризонту реципијента пробуди и следеће питање: да ли је роман *Беснило* оригиналан уметнички текст или превод документа изворно написаног на енглеском језику”, односно да „пробуди питање поузданости ауторства” (Исто, 632–633). Ово је свакако један од проседеа карактеристичних за поетику пост-модерне, али ћемо се на ова запажања поново осврнути у делу посвећеном наративним техникама, а нарочито документа.

Тешко је говорити о језику, а не дотаћи се и ономастике у делу. Камијеви ликови су именовани без дубље симболике, док је ономастика код Пекића врло брижљиво развијена са прегнантним симболичким и интертекстуалним конотацијама које сам већ објаснила у раду о фантастици *Беснило* (Бошкових, 2010: 69–78). Осим имена јеванђелиста, Данијела Леверкина који чини спој пророка Данила и Мановог јунака из *Др Фаусџуса*, указано је и на имплицитност имена и осталих ликова: Лофорд као представник силе закона, Ханс Магнус као Велики – онај који се „усудио” (чиме Пекић успоставља везу са Раскољниковом), затим директор Хитроа Таузенд – оличење капиталистичке империје, Либерман – као „љубитељ човека”, у духу Пекићеве ироније, и још многи други. Но посебно је занимљива чињеница, коју су уочиле и истраживачице Лојаница и Теодоровић, да се једино Габријелово име транскрибује на српски (Лојаница, Теодоровић, 2017: 635–636), чиме га Пекић и графички и семантички истиче. Наиме, он је и друштвено издвојен – као да не припада том времену (служи се староенглеским) и простору (није одевен и не понаша се као остали). Он у магновењу назире своју мисију да се попут Арханђела Гаврила обрачуна са Сенком (смрти, зла...). Чињеница да једини није заражен и чак да је једини преживео помор на аеродрому још више се наглашава објашњењем на крају романа да је он штићеник менталне институције, чиме Пекић можда имплицира да свет беснило у ствари није нормалан. Тако је Габријел својом простодушношћу и наивном добротом налик кнезу Мишкину и Хамлету, који у свету изокренутих вредности добијају епитет лудака. „У реду, Габријел је луд. Али шта је лудило? Одступање од нормалног. У реду, само шта је – нормално?” (Пекић, 2004: 362) – пита се Леверкин. Снажно верујем да је у последњим редовима романа, иако и пас и Габријел преживљавају коначни обрачун у канализацији, Пекић сугестивно назначио у „правом” презимену овог лика које полиција сазнаје – *Gudwin*, да добро ипак побеђује.⁸

⁸ Енг. *Good wins*, али се код овако написаног *Gudwin*, ненаглашено „у” може прочитати и као „а”, при чему је онда значење бој *побеђује*. Код Пекића, узимајући у обзир претходно наведене проседее реконструкције митова, то не мора обавезно да има религиозну конотацију, иако је можда рецепцијски побуђује, већ филозофску, у смислу бога као апсолута, врхунског начела.

Време код Камија тече линеарно, односно како се епидемија шири тако се развија и роман. Дело је писано реалистичким проседеом, у трећем лицу, повремено динамизовано дијалозима, ређе монолозима (најмаркантније су две проповеди оца Палуа). Приповедање је хронолошко, без ретроспективе, али са обиљем ретардације у виду описа (најчешће града и његове атмосфере), затим врло занимљивих опсервација о понашању људи уздигнутих на раван филозофског промишљања. Наративни ток је умерен и одмерен, без позадинских објашњења нпр. ликова и односа, ситуиран у садашњости и њеном лаганом одвијању, тек са понеком развијеном реминисценцијом од којих је свакако најзначајнија она из Таруовог детињства. Проток времена је актуализован и дескрипцијом природе, града и окружења смењом годишњих доба, те је читалац свестан одмицања радње заједно са временом. Одмереност наративног тока уједначена је и с дугим временским распоном трајања епидемије која обухвата скоро годину дана.

Насупрот томе, Пекићева нарација је далеко динамичнија, скоковита и са брзим сменама, што је делом условљено и конвенцијама жанра. Додатно, Пекићев роман је масовнији – читалац прати судбине далеко више ликова. Чини се да Пекић пролиферацијом наративних поступака и множином ликова на неки начин држи читаоца константно у некој врсти напетости да прати све рукавце приче. Брзо смењивање сцена, скоро кадрова, кратки резони у причи врло интензивно динамизирају радњу романа налик филмској монтажи. Због тога читалац не примећује проток времена, не запажа смену, рецимо, дана и ноћи, и без обзира што је *Беснило* обимније од *Кује*, обухвата врло мали временски распон од тек неколико недеља. Заоштаност времена додатно убрзава радњу и илуструје хаотичност дешавања на аеродрому, као и рапидност напредовања заразе.⁹ Код Пекића, чини се, и време у роману бесни.

Композиције романа се донекле разликују. Наиме, Ками је свој роман поделио на пет целина и, имајући у виду његов целокупан опус, можда тиме сигнализира драмске етапе. Поглавља остају неименована, односно само нумерички обележена, баш као и чиновни драмског дела. С друге стране, Пекићева композиција је делом условљена оним поднасловом „жанр-роман” и састоји се из осам делова: врло кратак *Пролог – rhabdovirus* чији је потписник др Фредерик Либерман, затим следи шест поглавља насловљених паралелизмом *Сшадијум њрви – инкубација*, затим *Сшадијум друји – њродрома*, потом редом *акуша*, *фуриоза*, *њарализа* и *кома*. Последње поглавље нас парадоксално, у пекићевском маниру, враћа на почетак: *Ењилог – инкубација*. Овде се директно успоставља веза и са Камијевом *Кујом* и завршетком романа. Конструкција Пекићевог романа је у потпуности подређена наслову и медицински хладни називи фаза развоја болести емитују језовиту слику напредовања рабдовируса – не само унутар заражене индивидуе већ и међу људима на аеродрому. Стручни изрази наслова поглавља у ствари једини сведоче о икаквом протоку времена у хаотичној атмосфери Хитроа. За разлику од Камија, Пекић одлази

⁹ Татјана Росић примећује да је и сам аеродром симбол брзине. „Аеродром је оличење најлуксузнијег начина путовања и страсти према свим хијерархијама које он подразумева. Аеродром је прича о љубави према убрзању и ексклузивности брзине у савременом свету, у свим њеним облицима. Брзини комуникације, транспорта, промене... Брзини мутације...” (2009: 500).

и корак даље, минуциозно бирајући мота за свако поглавље понаособ, о чему је већ врло исцрпно писао Небојша Лазић у наведеном сепарату.¹⁰ Овом приликом, због ограничености простора, ваља само поменути да и ови поднаслови, константа Пекићеве поетике,¹¹ представљају још једну врсту уметничког наговештаја који читалац може (а не мора) да открије у датом поглављу. Осим интертекстуалног дијалога, Пекић у последња два поглавља прибегава чак и аутоцитатности у општем замешатељству фикције и факције.¹² Наиме, мото претпоследњег поглавља је запис из дневника Данијела Леверкина: „Бесни смо ми. Они су само болесни...”, а испод „Епилога” стоји аеронаутичка молитва: „Успори ме, о Господе... и надахни ме снагом да урастем у трајне вредности живота и вином се према звездама моје узвишене судбине!” (Пекић, 2004: 475, 569). Овде се очитује и повезница са симболиком брзине која се са аеродрома претаче на општи убрзани ток цивилизације и рапидност технолошког напретка оличеног у брзини ширења и мутирања вируса. У том хитању ка научним достигнућима заборављамо на онај морални и духовни развој човечанства који у ствари представља његове највише домете и узвисује га у вечност. У овој молитви као да је сублимирана она Пекићева тврдња о потреби „једне фундаменталне *духовне револуције* која ће изменити, до сада нетакнуте, саме основе наше тзв. хуманости” (Висковић, 1985: 890). Успори нас, Господе!

Не само поднасловима већ и у интегралним деловима текста, Пекић – велики ерудита, открива се пажљивом и упућеном читаоцу као стваралац који је, чини се, својом интертекстуалношћу и метатекстуалношћу непрестано у дијалогу са енормном књижевном традицијом, што можда заслужује посебну, далеко обимнију студију. Посебан ефекат на фону композиције представљају и тлоцрти Хитроа на почетку сваког поглавља као визуелна актуализација ширења беснила. Мапе су још једно Пекићево уметничко средство утицаја на читаоца као својеврсна графичка конкретизација освајања простора, која оличава брзину ширења вируса.

И за крај упоредног разматрања композиције, треба истаћи и неравномерност Пекићевих делова романа у поређењу са релативно уједначеним поглављима Камијевог романа, баш као што су уједначене и драмске етапе. Почетак Пекићевог романа, односно уводна поглавља су кратка и бритка, као нека врста упозорења пред провалијом, крик пред гротлом пакла. Нострадамусово пророчанство о зарази која ће доћи „с великим метком” и напис из *Гардијана* из 1981. о смрти госпође Милинер од беснила, делују профетски сабласно на читаоца. Следи кратак пролог, издвојен

¹⁰ Лазић се детаљно бави „оквирним текстом” као елементом композиције и књижевноуметничким функцијама подналова или мота Пекићевих поглавља у *Беснилу* (в. Лазић, 2004).

¹¹ И сам Пекић сведочи о важности овог аспекта свог рада: „Завршио жанр-роман *Беснило* (Rabies). Данас пронашао главни мото и написао пролог. Како обе ствари имају за мене већи значај од професионалног, заслужују да уђу у Дневник” [курзив Д. Б] (Пекић, 1984: 622).

¹² Овде само треба скренути пажњу и на сеобу ликова и мотива из сопственог дела у дело као луцидне Пекићеве постмодернистичке творевине, а то је лик Габријела и његова реминисценција или визија о поворци искушеника флагелата. Наиме, истоветна сцена, додуше редукована, јавља се и у првој причи *Новой Јерусалима*, када мајстор Мегалос Масторас у сну прати путању надолazeће куге, о чему сам већ писала (в. Бошковић, 2009: 465). Евоцирањем средњовековне епидемије куге преко лика Габријела у *Беснилу* још једном се успоставља директна повезница с Камијевим романом.

графички курзивом и потписан др Либерманом, о вирусу као најсавршенијем створењу на планети, зато што се лако адаптира, застрашујуће брзо рециплира и изузетно деструктивно делује по своју околину. Други део пролога је реализован техником доживљеног говора вируса као „Чуда природе”, као „најопаснији, најмоћнији, најнемилојсрднији створ у Васељени” којем је „охолити узурпатор природе Човек” (Пекић, 2004: 12) то накратко оспорио. У следећем делу мотом из „Откровења Јовановог” уводи се мотив Звери и апокалиптична најава се даље у тексту остварује као почетак заразе која долази из Мегида или Армагедона – попришту борбе добра и зла. Тек трећим поглављем почиње радња романа. Пекић као да нас степеницама спушта корак по корак до врата Пакла и тек отварањем капија Књиге, тј. дневником Данијела Леверкина, пред нама почиње да се одвија бесна борба.

У упоредној анализи два романа, за која је јасно да не припадају истом жанру, читају се и слични мотиви. Наравно, први који се неизбежно намеће је мотив карантина, при чему се увек испољава и људска природа да из њега побегне. У оба романа биће приказани покушаји паничног бежања и биће успостављени тајни канали кријумчарења људи. Међутим, бавећи се питањем слободе, Ками ће у лику придошлице, новинара Рамбера, понудити парадокс слободе. Желећи да се сједини са својом женом у родном месту, Рамбер непрекидно покушава да изађе из зараженог града, да би се на крају, када је надомак остварења, предомислио и остао, придруживши се тиму за сузбијање заразе. Такође, Оран је делом окренут мору – правој географској, природној препреци, али која ће у доба куге постати једино место слободе (епизода када Рије и Тару иду на пливање). Супротно томе, Пекићев свет хоризонталног карантина поседује и свој вертикални Олимп, Вавилонску кулу контролног торња која ће остати последње упориште здравих и лабораторије у којој тим научника ужурбано ради на вакцини. Карантин Хитроа се шири брзином галомирања болести док не звекне о огради и барикади војске, која не преза од наређења да цео аеродром спали. Насупрот градићу на обали мора који је остављен на милост и немилост самој себи, Нојев ковчег Хитроу, како га Пекић неколико пута назива, опкољен је са свих страна као темпирана бомба коју треба деактивирати или уништити. Важност Пекићеве епидемије поприма глобалне размере, јер о њеној судбини одлучују све релевантније светске силе, док је ситуација у Орану локалног карактера.

У оба романа узрочник болести мутира: од бубонске куге која се преноси на човека бувом са глодара развија се плућни облик ове инфекције, а рабдовирус је мутирао у Либермановој лабораторији у жељи да овај научник створи Натчовека. Оба случаја показују надмоћност Природе да победи Човека у његовим настојањима да је покори, што је и општа парабола пошлости. Такође, оба писца окупуљају тим одабраних који се боре против епидемије – и он ће се у оба случаја састојати од лекара и представника власти који ће испрва заступати опречне ставове док их озбиљност ситуације не уједини. Сваки тим ће имати и свог перјаника којег доживљавамо не као вођу, него као оног који се осећа одговорно и који се суочава са моралним дилемама што чине базну осу сваке кризне ситуације. Код Камија Рије остаје нетакнут болешћу, док је Пекићев др Комаровски на самом крају страдао. У оба романа испољава се и људска тежња да (научним) знањем победи болест проналажењем

вакцине, али се и ту разилазе два писца: код Камија се после извесног времена вакцина показала као делотворна, док се код Пекића пар научника из Вавилонске куле, Џон и Коро Марк – Натчовек и Наджена, сурвавају с висина спознања у чину агресивног међусобног уништења након парења – парадоксално, сједињења којим би омогућили наставак нове врсте. Иронично, непосредно пре, овај пар је породило једну жену и омогућио да на свет дође најмлађа жртва беснила.

Посебно интересантан детаљ је и смрт детета приказана у оба романа, јер, природно, болест не бира. Наиме, у оба дела дечак игра кључну улогу. У *Кући* је то најмучнији приказ леталних симптома болести који окупља и дубоко погађа све главне актере романа, уједно и борце против епидемије. Смрт сина судије Отона биће повод и за другу проповед свештеника Палуа који покреће исто филозофско питање оправданости смрти деце у божјим очима као и Иван Карамазов код Достојевског. У *Беснилу* тај је мотив удвојен: прво, у виду Ијана – Луковог сина, који игром случаја завршава у карантину и непажњом оца постаје заражен. Пекић симболично приказује тинејдера којем отац дословно ставља у руке оружје (ваздушна пушка као рођендански поклон), којом ће, наравно, убијати – прво заражене, потом и остале у наступу делиријума, а на крају ће и сам страдати. Лик Ијана и питање његове судбине је уједно и актуелизација Лукове моралне дилеме да ли да сину испише пропусницу пре него што буде касно. Смрт сина ће га ослободити страха и управо ће се он пријавити да оде по серум. Други аспект је дечак који је виновник целокупне кризне ситуације, јер је из Мегида прокријумчарио седирано псетанце с вирусом беснила. Ово је уједно и Пекићева иронична сугестија и подсмех читавом систему безбедносних мера и ригорозној контроли одраслих које је, ето, насамаило малолетно дете. Да ли је то можда и Пекићева алузија да и дете може, само ако хоће, да превари читав систем, односно да је довољна само једна детиња одлука да се читав модерни поредак уруши?

Треба споменути и једну битну разлику: код Камија нема женских ликова. Жене су „присутне” само својим одсуством – Рамберова жена у другом граду и Ријеова болесна супруга која се лечи, а потом и умире, у једном санаторијуму за време куге. Донекле, женски лик, али у позадини, јесте Ријеова мајка која сугерише да у Камијевој поетици жена као партнерка није пуноправни борац у *мушкој* борби против зла већ подршка.

За сам крај ове компаративне анализе остављена је задивљујућа сличност, а то је чињеница да су оба писца инкорпорирала „текст у тексту” у виду хроничара догађаја. Ками оставља за крај романа разрешење ауторства где се као хроничар епидемије открива др Рије, док нам Пекић већ на самом почетку интегралног дела текста представља дневник Данијела Леверкина. Тај дневник се испрва презентује тек као уметничка имагинација, истраживање за будући роман, *шексџ* у *нашјајању*, да би до краја постао права хроника догађаја на Хитроу. За Пекићеву поетику употреба *докуменџа* је одавно потврђена константа, док је за Камија атипична. Чини се да су оба књижевна ствараоца актуализовали документ, тј. писање као једино и трајно сведочанство, али и коментар друштвене кризе. Писање је најмоћније средство против смрти, или обрнуто: писање је и у највећој цивилизацијској кризи врхунски облик људске животности, бесмртности...

С идејно-филозофске тачке гледишта, оба писца помоћу мотива епидемије приказују друштвену кризу која приморава човечанство да се суочи са бројним моралним дилемама. Код Камија су то питање менталитета и морала, затим изгнанства и слободе, али и отуђење људи – „да је свет без љубави мртав” (Ками, 1966: 226), рећи ће Тару. А када га Рије упита на који начин би човек могао доћи до мира, он одговара: „Саосећањем.” Тај мањак саосећања приказује и Пекић у свом роману управо мотивом беснила које доводи човека до бестијалног понашања. Ками ће, као и Пекић, пропитивати кроз лик оца Палуа и његове две проповеди у роману питање вере у бога. Наспрам оца Палуа стоје ликови атеисти: Тару који пита др Ријеа шта ова куга значи за њега, на шта доктор одговара: „Непрекидни пораз” (Исто, 113). И Пекић у свом роману објављује медицини пораз. Такође, врло важно проблемско питање у Камијевом роману је смртна казна и генерално, убиство. Наиме, реминисценција из Таруове младости приказује његово згражавање када је са седамнаест година први пут видео оца адвоката у судници како тражи смртну казну за окривљенога. Тару је након тога напустио удобност свога дома у који се више никада неће вратити. „Душа ми је била болесна [...] нисам хтео да будем окужен” (Исто, 215–216). Злослутну слику стања у друштву, Ками ће приказати кроз Таруова запажања: „Данас се људи такмиче ко ће више да убија. [...] и да у овом свету не можемо учинити ниједан корак а да се не излажемо опасности да убијамо. [...] Сазнао сам да смо сви заражени кугом” (Исто, 218). На ово стање цивилизацијске трке и непрестаног надметања у јурњави за материјалистичким, Пекић се директно надовезује својим *Беснилом*.

У овом роману је чвориште филозофског промишљања научно-технолошки напредак човечанства који се отргао контроли. Свака амбиција усмерена ка унапређењу људске врсте науштрб уништења и израбљивања других живих створења и природе рађа зло. Човечанство које развија искључиво своје научне способности и, захваљујући свом интелекту, труди се да помери природне границе, усавршава физичке и материјалне аспекте човека (мање рада, дужи животни век, трошење природних ресурса, конзумерство, бржи транспорт, оружје за масовно уништење...), а притом пренебрегава свој духовни развој, газии фундаментална етичка начела, занемарује читав спектар осећања која поседујемо и уништава богати унутрашњи живот, питање је да ли се уистину може назвати човеком. Настављајући се на Камија који је цивилизацијску кризу видео у ужасима светских ратова и њиховим последицама, Пекић осавременује питањем да ли смо, на прагу новог века, заиста (етички) зрели за тако рапидан скок науке.

Човек није само интелект и рацио већ и душа и осећања, које такође треба хранити. У духу Камијевог питања: Јесмо ли само егзистенција или и есенција? Обојица су тако видовито најавили пошаст двадесет првог века. „Али шта је то куга? То је живот, ето, то је све” (Исто, 266). То нису ни вирус нити бактерија већ људска природа – искушење да се буде и остане човек. Изгледа да је то грешка коју увек изнова чинимо, бацил који носимо у себи, на шта нас својом цикличношћу и повезаношћу дела оба књижевника на крају опомињу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бошковић, Д. (2009). „Фантастика *Новој Јерусалима*”. *Поеџика Борислава Пекића. Преишлишање жанрова*. (П. Пијановић, А. Јерков, ур.). Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност.
- Бошковић, Д. (2010). „Фантастика у роману *Беснило* Борислава Пекића”. *Свеске*, 96. Панчево: Мали Немо.
- Clute, J. et al. (1993). *Encyclopedia of Science Fiction*. 3. izd. (www.sf-encyclopedia.com)
- Ђерговић Јоксимовић, З. (2009). *Утопија. Алтернативна историја*. Београд: Геopoетика.
- Иванчевић, Ж. et al. (2010). *MSD – прѝручник дијагностике и терапије*. Split: Placebo.
- Јовић, Б. (2006). *Рађање жанра. Почецѝ срѝске научнофантастичне књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ками, А. (1966). *Куѝа*. (Ј. Марковић Чижек, прев.). Београд: Просвета.
- Костић, А. et al. (1976). *Медицинска енциклопедѝја Larousse*. Вук Караѝић: Београд, Сарајево, Љубљана.
- Лазѝћ, Н. (2004). „Роман *Беснило*: иницијација у апокалиптичну садашњост”. Нови Сад: Матица српска. Сепарат.
- Леовац, С. (1988). „Постмодерна и књижевна традиција”. *Рагоу Сарајево – Трећи ѝрограм*, 6. Сарајево.
- Liotar, Ж.-F. (1990). *Postmoderna protumaчена дјеси*. (К. Јанчин, прев.). Zagreb: August Cesarec.
- Лојаница, М. и Теодоровић, Ј. (2017). „Језик *Беснила*”. *Срѝски језик: сѝугије срѝске и словенске*, 22. Никшић: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика. Београд: Филолошки факултет.
- Mustedanagiћ, L. (2002). *Groteskni brevijar Borislava Pekiћа: (groteskno oblikovanje romana Нодоћаще Arenија Njegovana, Kako upokojiti vampira i 1999)*. Novi Sad: Stylos.
- Пекић, В. (1984). *Тато где лозе плачу: есеји, дневници*. Београд: Partizanska knjiga.
- Пекић, В. (1993). *Време рећи*. (В. Кoprивѝа, прѝр.). Београд: BIGZ, SKZ.
- Пекић, Б. (2004). *Беснило*. Београд: Новости.
- Росѝћ, Т. (2009). „Поново пронађено стање: *Беснило* Борислава Пекића и мотиви апокалипсе у савременој српској прози”. *Поеџика Борислава Пекића. Преишлишање жанрова*. (П. Пијановић, А. Јерков, ур.). Београд: Службени гласник, Институт за књижевност и уметност.
- Висковић, В. (1985). „Антрополошка проза”. *Књижевностѝ*, 5–6. Београд: Просвета.
- Живковић, Д. et al. (1986) *Рећник књижевних термина*. Београд: Nolit.