

СЛОБОДАН В. ВЛАДУШИЋ<sup>1</sup>  
УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

## ДЕКОНСТРУКЦИЈА ЖАНРА У РОМАНУ *Беснило* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

**САЖЕТАК.** У раду се испитују аутопоетички искази Данијела Леверкина, јунака романа *Беснило*, Борислава Пекића. Показаће се да управо ова компонента романа доводи у питање његову наоко једноставну жанровску одредницу. Поетичка мисао у овом роману има своју процесуалност: она води од сведочанства ка причи која мора да контекстуализује сведочанство, како би потврдила своју хуманистичку оријентацију. У тој недовољности сведочанства и потреби за причом, препознајемо кључну разлику између Кишове естетизације сведочанства и Пекићеве фикционализације сведочанства. У другом делу рада анализира се мотив Леверкиновог прекида писања свог аутопоетичког дневника, те лика Габријела који је Леверкинов настављач, у контексту прекида писања које се тематизује у Андрићевом *Омерпаши Латасу*, те Црњансковог настојања да обликом суицида кнеза Рјепнина (у *Роману о Лондону*) симболички напусти простор Лондона.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** жанр; жанр-роман; етика; поетика; сведочанство; прича.

Жанровско одређене Пекићевог *Беснила* – жанр-роман – не подуђује радозналост какву изазива, рецимо, „сотија“, жанровска ознака *Како ујокојиши вамџира*, или „фантазмагорија“, како гласи

<sup>1</sup> stalker@eunet.rs

Рад је примљен 17. октобра 2018, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 3. децембра 2018.

поднаслов *Злајној руна*. *Беснило* је, на први поглед, збиља жанр-роман, па отуда једна прелиминарна анализа жанра као да не мора да иде од онога што је Пекић сам рекао о жанровским романима<sup>2</sup> изражавајући своју наклоност над овом, по њему, занемареном групом прозних остварења. Међутим, нешто се у *Беснилу* ипак опире форми типичног жанровског романа. Наиме, читалац склон искључиво жанровској литератури биће помало зачуђен читавим низом аутопоетичких пасажа. За таквог типичног жанр-читаоца лик Данијела Леверкина, писца бестселера, биће сувишан све до оног момента док не остави своју бележницу и не постане делатни јунак. Данијелов аутопоетички дневник, парадоксално, није за жанр-читаоца никакав резултат јунаковог деловања, већ управо знак изостанка тог деловања.<sup>3</sup>

То није једина ствар која ће жанр-читаоца зачудити. Недостајаће му и носећи јунак који би заступао вредности у које читалац верује. Путем њих би се иницирала читалачка идентификација са ликом. На крају романа победа тих вредности у форми победе носећег јунака деловала би смирујуће на читаоца жанр-романа. У *Беснилу* таквог јунака нема, јер сви јунаци (сем једног који је, опет не случајно, неподложен идентификацији) имају исту судбину, без обзира да ли их означили као „позитивне“ или „негативне“. Тако *Беснило* и поред своје правоверне ознаке јесте ипак један жанровски мутант. О томе говори већ сам дневник Данијела Леверкина који представља још један у низу приређених руко-

<sup>2</sup> „Зар не мислите да је арогантна подела на високу и ниску неправедна према оној другој ако имате у виду да се она једина данас дави кључним питањима људског живота и опстанка. У међувремену 'висока' је још и сада у темама деветнаестог века, ма како формално сјајно“ (Пекић, 1993, стр. 133).

<sup>3</sup> Било би занимљиво читати лик Данијела самим Пекићем: наиме, у тексту „Јеретичке идеје о литератури“ Пекић на једном месту супротставља јунаке америчких и јунаке наших бестселера. У питању је, заправо, подела на две групе јунака које репрезентују жанровску и тзв. „интелектуалну“, „високу“ прозу према којој Пекић у начелу задржава критички став. Ево како гласи та његова опаска: „Јунацима америчких бестселера функционишу искључиво извесна витална чула, језик и орган за расплођавање. Јунацима наших изгледа само – мозак. Нит роморе, нит говоре, већином ништа ни предузимају, али се непрестано поводом нешто поводом нечег у себи кидају“ (Пекић, 2014, стр. 37). У овом контексту лик Данијела Леверкина би могао бити протумачен као лик који из своје интелектуалне фазе у којој се кида између сведочанства и приче, приче и деловања, ступа у своју бестселер фазу у којој делује. Једино што његово деловање нема исход деловања јунака у бестселер роману.

писа чије је присуство готово обавезно у ранијим Пекићевим делима.

Лик Леверкина, његов дневник и његова поетичка промишљања, нису међутим, тек омаж високој књижевности, посађен у жанровску романескну пешчару. Пре се ту ради о једном мутном месту овог наводно (пре)јасног романа у коме су симболи толико алегорични да се и сам тумач устеже да о њима говори, плашећи се да не буде оптужен да понавља оно што је очигледно.<sup>4</sup>

Разуме се, није довољно само указати на аутопоетичку природу Леверкиновог дневника, већ је нужно анализирати и сама поетичка начела која се у роману излажу.<sup>5</sup> Такав ће нас захтев одмах одвести до увида да није само Леверкин лик око кога се групишу аутопоетички искази. Приповедач наине не преза од тога да у излагању Џона Хамилтона, који упознаје аеродромску „владу“ са опасношћу од вируса беснила, препозна метод крими приче, који је истовремено и композициона техника примењена у *Беснилу*: „Био је то метод криминалне приче. Опасност се увиђала споро, преко растурених, наоко независних догађаја, које је ум принудно спајао у целину. Ужас се акумулирао лагано. Сечено сазнање постајало је трајно. А та трајност најјача основа за отпор“ (Пекић, 1987, стр. 183). Међутим, кључна аутопоетичка фигура овог романа свакако је Данијел Леверкин, и то не само што га лик аутора *Беснила* (Борислав Пекић) представља као свог пријатеља већ и зато што се у његовој литерарној игри са Кастором и Полуксом препознаје образац двојника, а то је управо имплицитни однос између Леверкиновог и Пекићевог *Беснила*.

Најбитнији аспекти поетичке мисли Борислава Пекића изражени у роману *Беснило* тичу се односа између писца и стварности.

<sup>4</sup> Леверкиновим аутопоетичким ставовима пажњу поклања Петар Пијановић у књизи *Поетика романа Борислава Пекића*. Пијановић пише: „Леверкин разлиже поетику на којој почива његова проза, у ствари омогућује читаоцу да непосредно прати процес настајања дела“. Занимљиво је да Пијановић Леверкинов однос према причи као стварности која је литерарно усавршена, доводи у везу и са „писањем које Борхес разумева као усмерено сњевање“ (Пијановић, 1991, стр. 244).

<sup>5</sup> Овде имам у виду тачну мисао Александра Јеркова који у тексту „Иманентна поетика“ запажа да „није безначајно да ли је поетичка рефлексивност у основи иманентне поетике неког романа уверљива или не, да ли је реч о поетичкој имагинацији првог реда или о одјеку неког општег разумевања уметности, можда неког тривијалног или помодног мишљења о књижевности каква се непрестано смеђује и надмеђу на јавној сцени савремених друштава“ (Јерков, 1997, стр. 9–10).

На неколико места, веома експлицитно, чак драматично јасно уз употребу великих слова, одређена је полазна црта овог односа. Њена шифра је неучествовање: „Овде сам да гледам, слушам, памтим. НЕ ДА УЧЕСТВУЈЕМ. Да се брину о стварности, позвани су други. Моја дужност је да овековечим. Да је претворим у фикцију приступачну и онима који је нису доживели“ (Пекић, 1987, стр. 278–279). Захтев за неучествовањем имплицира једну врсту епске објективности коју став писца претпоставља: он је ту, на први поглед, сведен на „очи и уши“ што ће рећи да заузима позицију *наџрам* догађаја о којима приповеда, али да им не припада.

Такво разумевање улоге писца није, међутим, лишено двосмислица који овај став компликују и усложњавају, да би га у крајњој инстанци и напустили. То ће постати видљиво када се детаљније упознамо са налогом у коме Леверкин препознаје своју мисију: „ЈА САМ ОКО И УХО. ЈА САМ СВЕДОК. Треба оставити сведочанство. Као оно о концентрационим логорима, земљотресу у Сан Франциску, Црној смрти, потонућу Титаника. Не тек сведочанство. Нешто хуманије од тога – доживљај. И нешто модерније – причу“ (Пекић, 1987, стр. 362). Противречност која се разоткрива у овом одломку циља на разлику између сведочанства и приче. Предност приче је њен хуманији карактер, који почива на већем степену доживљености и њеној модернијој природи у односу на сведочанство.

Овде се међутим, отвара и једно друго питање, а то је однос између приче и хронике. Јер да би се од сведочанства дошло до приче, потребно је присетити се и транзиционог члана тог преображаја, а то је управо хроника: Хејден Вајт у својој *Меџаусџорији* указује управо на првобитност хронике која претходи причи. Хроника се преображава у причу када се у дешавањима описаним у њој препознају почетак, средина и крај, односно инаугурални, транзициони и завршни мотиви (в. White, 1973, стр. 5). У том смислу, Леверкинов дневник садржи сведочанство и поетичке идеје које указују на правац којима би се то сведочанство могло трансформисати у причу. Претворити сведочанство у причу значило би тако пренети доживљај, али реч „доживљај“ овде не би требало разумети као настојање да се појача емоционални патос онога о чему се сведочи, већ као изграђивања контекста који би омогућио да се сведочанство доживи на један другачији, интелектуалнији начин. Тако долазимо до питања смисла посведоченог, које се може поставити само онда када посведочено постане прича. Да би прича могла да има смисао, она ће морати да се отргне од сведочанства: сведок обдарен уши-

ма и очима, налик на хроничара који само записује оно што чује или види, сада ће се трансформисати у филозофа/фикционара који у ономе што се видело и чуло жели да пронађе неки смисао. То је место у коме објективност сведока мора да уступи место обликотворној моћи фикционара. Ево шта о томе каже Леверкин: „Само ја нисам дужан да се држим реалности. Нарочито ако је плитка, неузбудљива, незанимљива. Ако Елмера узмем за роман, морам га учинити необичним, упустити у неку нарочиту радњу [...] Оригинално је једино ако се он против беснила не бори“ (Пекић, 1987, стр. 284).

То је позиција Пекићевог фикционара Леверкина: за њега је сведочанство тек могућа грађа, али не и неопозива, каква је, рецимо, била за Киша. Код Пекића прича није зависна од сведочанства, већ она зависи од воље за смислом, што значи од воље за тумачењем. Када та воља узима на себе право да фикционализује догађаје, онда то значи да би прича која би се лишила фикционализације у име непосредности сведочанства остала не само плитка и незанимљива, него и бесмислена, па тако и недоживљена. Ово је место у коме се појављује кључна разлика између Пекићеве и Кишове поетике.

Кишово приповедање о хитлеровским и стаљинистичким логорима узима на себе обличје сведочанства, јер се беспоговорно наслања на сведочанства часних људи и поузданих сведока, и тако се имплицитно, одређује против официјелне историје. Везаност приче за сведочанства могуће је тамо где очигледност доноси смисао као што домаћин на пладњу износи послужење за госте. Код Киша, или прецизније, код Логора, смисао је у очигледном код куће. Тако се једна еминентно хуманистичка свест, каква је била Кишова, утемељује и увек изнова потврђује при погледу на зло утемељено у два конкретна историјска збитија. Кишова хуманистичка свест, која причу види као естетизацију сведочанства, а не његову фикционализацију. Управо услед такве историјске ситуираности зла, она је лишена процесуалности у мери у којој, загладана у прошлост која је непрекидно утемељује, превиђа будућност, па самим тим превиђа и епохални преокрет који каже да зло више није нужно повезано само са Хитлером и Стаљином.

Насупрот Кишовој *поеџичкој еџици*, која поетизује сведочанства, код Пекића је на делу фикционална етика, при чему би реч „фикционална“ ваљало одмах заменити са херменеутичка. Наиме, да би се хуманистичка свест ту потврдила, није могуће само

се ослонити на сведочанство: то што људи умиру од вируса беснила у суштини не значи ништа. Чак и када би се показало и то да је тај вирус начинила људска рука, још увек би се нашао неки честити поборник Напретка да нам каже како би напреднији систем осигурања лабораторија предупредио овакве догађаје. Отуда Пекићева хуманистичка свест више не може да се потврди у оном очигледном, као што то може Кишова, већ нужно мора да то очигледно истовремено и тумачи и наново уобличава како би оно што се добије као резултат тог тумачења и поновљеног уобличавања (коме је сведочанство само грађа, али не и обавеза) могло да произведе доживљај хуманости који више не обитава у очигледном.

Тако се код Пекића јавља идеја процесуалности у којој се сведочанство – оно очигледно – претвара у тумачење/ново уобличавање. Ево како та процесуалност функционише на примеру Данијелове перцепције Габријела: „Што се Габријела тиче, постепено, попут откривења које се човеку не дарује одједном, већ га унутрашњом спознајом просветљава у етапама раздвојеним мртвим зонама неизвесности, те му свет изгледа као полумрачан, тек местимично илуминиран предео, почео је он и за стварног Габријела – по свој прилици безопасног, од кућне неге одбеглог лудака са симптомима *dementiae praecox*, која му једе и сећање старо једва дан, назирати м о г у ћ е г Габријела, њ е г о в о г Габријела, Арханђела Габријела, од Христа именованог чувара човечанства, који је овде да Велику звер врати у прапочетни амбис“ (Пекић, 1987, стр. 483).

Нема, вероватно, у *Беснилу* јаснијег примера процеса у коме тумачење смењује очигледност. Тај процес, на крају крајева, функционише на плану читавог Пекићевог опуса, који је можда само једно непрекидно увећавање контекста првобитне националне катаклизме (пропасти српске грађанске класе, којој је Пекић припадао) у контекст катаклизме свих *мојућих* цивилизација на планети у роману 1999. Поново смо се тако приближили Аристотеловом разликовању историје и песништва, (суптилно наговештеног и у одломку из *Беснила*), дакле између *оноја шио се дојодило* и *оноја шио се мојло дојодиши*, односно, како би било боље рећи у Пекићевом случају, *оноја шио ће се моћи дојодиши*.

Одломак који смо цитирали показује како се сведочанство преображава у тумачење, а потом и у ново уобличавање, јер би доследно тумачењу Габријела требало наоружати знацима који га приказују управо као могућег Арханђела Габријела: рецимо,

то би могао бити архаични говор Габријелов који подвлачи не само временску разлику између овог и осталих ликова већ такође и разлику у плановима стварности коју ти ликови заузимају. На тај начин ближимо се једној парадоксалној ситуацији: Леверкин, који је себе представљао као сведока, одлучног да се не умеша у стварност о којој сведочи, принуђен је да се зарад хуманости која одређује његово писање умеша у сведочанство, те да од тог сведочанства – модификацијама, избацивањима, маштом – створи смислену причу. То је драматична одлука, јер је на њеним темељима могуће поставити следеће питање: ако се већ меша у сведочанство зарад хуманости, зашто се онда не би умешао и у догађаје о којима сведочи, такође из разлога хуманости?

Тако доспевамо до места у коме *Беснило* више не може бити читано као једноставан жанр-роман у коме су категорије добра и зла јасно распознатљиве. Наиме, Леверкинова одлука да се умеша у догађаје о којима до тада сведочи, а не учествује, произишла је из сазнања о идентитету професора Либермана. Та одлука, међутим, подсећа неодољиво на симболично беснило Елиаса Елмера, који у свеопштем помору на аеродрому размишља само о убици немачког банкара. И Елмеру је, као и Леверкину, стало до тога да злочинац буде кажњен. Контекст у оба случаја не игра никакву улогу.

Ако у епизоди са Елмером препознамо не само одлике интелектуалне крими-приче него и њену филозофску позадину, онда ће нам бити лакше да у њој сагледамо истовремено и њену пародију. Наиме, Борхес за детективску причу каже да „спашава ред у једној епоси хаоса“ (Борхес, 1990, стр. 60). У томе успева управо зато што цео свет преображава у синегдоху борбе добра и зла, детектива и злочинца. Откривање злочинца је победа интелекта, јер иза тог открића нема више ничега: прича се тада завршава и осећај поново успостављеног реда овладава читаоцем. Тај осећај је плаћен сужавањем простора у ком нарушена идила поново постаје идила. Међутим, у *Беснилу* се ништа од свега тога не догађа, јер процес откривања злочинца у свеопштем умирању не спасава никакав ред. То потврђује и судбина Елмера: он се убија, „осетивши, јамачно да бесни“ (Пекић, 1987, стр. 482), док Леверкин у својој фикционализованој/измишљеној причи тај суицид мотивише Елмеровој неспособности да пронађе убицу немачког банкара. На тај начин он још више релативизује Елмерово откриће убице, чиме се то откриће, у контексту свеопштег беснила, не

слави као ограничена победа разума у свету хаоса, већ само као још један пример беснила.

Међутим, зар Леверкиново ликвидирање Либермана није још један пример трансформација хуманистичке свести у несвест беснила? Наиме, већ на почетку 29. поглавља у коме се овај обрачун дешава, приповедач Леверкину приписује следеће мисли: „Знао је да је разговор са Лиеберманом о његовој прошлости, ма како испао, бесмислен. Ниједан од појмова на којима се заснива тзв. здрава цивилизација у болесној рхабадовирусној, на бесном аеродрому, није функционисао. Међу њима Правда по најмање“ (Пекић, 1987, стр. 531). Ова реченица би несумњиво могла да послужи и као коментар Елмеровог предузећа, међутим, она је овде само увод у један одлучујући аргумент којим се дуел између Леверкина и Либермана измешта из поља судара добра и зла, хуманитета и постхуманитета. Та реченица гласи овако: „У професоровим рукама, биле оне кржаве или не, лежала је судбина врсте“ (Пекић, 1987, стр. 531).

Уобичајени случај када судар између добра и зла одлучује о судбини света, овде бива нарушен чињеницом да се спас врсте налази у рукама исте оне инстанце која тој врсти и прети. Та спознаја проблематизује Леверкинову жељу да казни Либермана/Лохмана/Штадлера; његова морална позиција не само да није у сагласности са прагматичношћу него постаје дубоко парадоксална. Ако Либермана вреди казнити у име човечанства, онда се том казном човечанство осуђује на пропаст, уместо да му се доноси спасење. У духу поетике по којој је својим јунацима давао најбоље шансе, Пекић овде „допушта“ Либерману да изгради филозофско оправдање своје праксе тако да Леверкин, ћутећи, мора да призна себи како су „Либерманови аргументи били сувише јаки за пучкошколске моралистичке примедбе“ (Пекић, 1987, стр. 533). Даљи ток Либерманове аргументације доводи Леверкина до закључка да „човек пред њим није злочинац. Да је болестан од нечега што ‘здрав свет’ изван аеродрома није познавао ни признавао као болест, од чега је често правио своју историју и градио своје идоле“ (Пекић, 1987, стр. 533), односно да је Либерман/Штадлер злочинац не у људском смислу (као доктор Менгеле) већ у надљудском смислу.

Идеја натчовека са којом Пекић полемисхе још од сотије *Како ујокојиии вамйира* овде се још једном јавља у завршним речима доктора Либермана, док јунак сотије Конрад Рутковски ту идеју прихвата, Леверкин јој се привидно отима и убија Либермана.



Међутим, то убиство ни по чему више не може бити чин којим се рационални хуманитет обрачунава са постхуманистичком ирационалношћу, односно са беснилом које проговара из мрака. Леверкин не убија Либермана при светлости (разума), већ у мраку, дакле у простору беснила и ирационалности, па тако изневерава императив који је себи задао: да Либермана мора убити голим људским разумом. Из тога произилази да разум против Либермана није довољан. Начин на који Леверкин убија Либермана сугерише да разуму недостају аргументи којима би се могао борити против Либермана, односно против науке која напушта гнездо хуманости и упућује се у просторе антихуманитета. Између Леверкиновог и Елмеровог поступка отуда нема никакве разлике: они изгледају као чиновни беснила, па се отуда обојици након њихових правдољубивих чиновна приписује беснило. Тако изгледа као да је и сама праведност нагрижена беснилом, као да појмови добра и зла, болести и здравља, у контексту беснила губе свој смисао на исти онај начин на који се разлика између андроида и људи у *Ајланијиди* полако брише, све док коначно не ишчезне.

Међутим, не бисмо чак могли ни да кажемо како је Леверкиново беснило почело тиме што је прекинуо писање свог дневника, односно тиме што је одлучио да свој хуманистички ангажман више не испољава кроз речи, већ кроз дело.<sup>6</sup> Већ у његовом хроничарском раду, у његовом сведочењу које се чувало сваке могућности деловања и учествовања, Леверкин је препознао хладан, готово либермановски приступ беснилу који је презентовао Џон Хамилтон. Тако Леверкин одједном схвата „да Хамилтону нема шта предацити због равнодушности с којом је примио смрт пред својим прозором. Хамилтон је ту да брине о вирусу, не о људима. Он Данијел Леверкин Око је и Ухо. Ту је о беснилу да пише, да каже свету шта се на Хитроу догодило, можда и шта се м о г л о догодити, а не да у беснилу учествује. Између његове артистичке и Хамилтонове знанствене неутралности стварне разлике нема“ (Пекић, 1987, стр. 324).

Закључимо: воља за сведочењем настаје као израз хуманистичке свести, али је истовремено сам чин сведочења у својој

<sup>6</sup> Већ ова одлука упућује нас на мото из сотије *Како ујокојийи вампира*, у коме Пекић цитира одломак из Гетеовог *Фауста* у коме Фауст, преведећи Библију, свеколики почетак не види више у речи, већ у делу. Овај моменат постаје још значајнији када се има у виду да Леверкин сматра како је у Либерману „било фаустовске спремности да се дефинитивно искуство плати душом“ (Пекић, 1987, стр. 536).

вољи за потпуном објективношћу сасвим налик научном сагледавању беснила које настаје с ону страну хуманости. Управо зато, лоша савест сведока (Леверкина) наводи га да крене у сусрет хуманости, тако што сведочење жели да обогати доживљајем онога о чему сведочи, што опет значи да сведочење мора да претвори у причу која се отвара за хуманистичко тумачење. На тај начин, Леверкин напушта своју првобитну научну објективност и тако долази до новог проблема: ако је сведочанство већ напуштено у корист приче која је хуманија, зашто и сама прича не би била напуштена у корист деловања које делује још хуманије? Одговарајући потврдно на овај изазов, те преузимајући правду у своје руке, Леверкин неприметно клизи у беснило, што сугерише и сцена кажњавања Либермана: у том кажњавању има више мрака беснила, него светлости разума, па је тако и казна пре убиство, пре лудост ирационалног која се једини с Либермановом лудошћу рационалног.

Шта остаје изван беснила? Одговор би могао да гласи: Габријел, лик који је, по усменом сведочењу Александре Пекић, био омиљени Пекићев лик у *Беснилу*. Па ипак, не постоји могућност да се читалац идентификује с овим ликом. Чини се да је разлог удаљености Габријела од читаоца *Беснила* управо у урођености читалачке заједнице у свет беснила – а то је свет који Габријел трансцендира. Његова појава сугерише да отпор беснилу не може доћи из савремене цивилизације у којој се беснило испољава, односно из саме модерности која га је произвела. Тај отпор не може доћи из хуманистичке рационалности (Леверкин). Да ли је место тог отпора хришћанска вера? Одговор на то питање можемо добити само ако будемо били у стању да веру посматрамо изван нашег система мишљења, а не из њега самога. То је први услов. Други услов: да Габријела не посматрамо као супротност Леверкину, већ као његовог парадоксалног претходника и настављача.

Преживљавајући уништење аеродрома, Габријел обелодањује да није биће овог света: међутим, не сме се заборавити да заједно с њим преживљава и недовршени рукопис Данијела Леверкина. Ту се не ради, као што знамо, о прекиду писања које је настало у хитњи, са жељом да се касније настави. Ради се о свесном прекиду писања. Идеја хуманизма која је надахнула писање више се није могла ослонити на само писање: у том тренутку она неприметно прелази у беснило. Њена последња инстанца тако остаје текст који, будући да преживљава катаклизму, и сам посведочава да не припада свету у коме је настао. Али, какав је то текст?

Снажна аутопоетичка свест која управља Леверкиновим писањем чини да његов текст није ни сведочанство, ни прича, већ пре поетички нацрт о будућој причи, о чему сведочи и природа његовог текста: она је својеврсни поетички дневник, односно нацрт за будуће писање. Таква природа текста значи да је текст окренут будућности, односно времену изван беснила, у коме ће моћи бити прочитан и довршен. Да ли је име те будућности Габријел? Не би требало занемарити ту могућност читања у коме се у самом тексту укрштају два хуманизма: Леверкинов и Габријелов, различита али не и супротна.

Прекидом писања Леверкин је довршио свој текст, јер је написао управо онолико колико му је дух времена наменио да напише. Тренутак прекида писања је тренутак када беснило симболички овладава Леверкином, док његов хуманизам тражи настаљача.

Тиме се Леверкин посредно укључује у проблематику прекида писања, чиме Пекићево *Беснило* ступа у везу са једним романом који никада није довршен, а чији аутор није видео потенцијалног настављача рукописа, тј. није имао свог Габријела. Ради се о Андрићевом *Омерпаши Латасу*. За сада не знамо поуздано зашто овај роман није довршен, а најједноставније би било, свакако, закључити да је смрт писца прекинула писање романа. Међутим, у крхотинама романа које су постхумно штампане има једна сцена чији аутопоетички потенцијал не би смео бити превиђен. То је сцена у којој аустријски конзул Атанацковић спаљује свој текст о Омерпаши Латасу. Учинио је то зато што је постао свестан да текст не може да заузме позицију изван поља којим влада сам Латас, другачије речено, зато што је дошао до закључка да је свако, па и он, Атанацковић, помало Латас. Таква свест конзула укида могућност писања о Латасу, јер је сам текст већ нагрижен оним о чему приповеда. Зато га конзул и спаљује: уместо да донесе истину о Латасовим лажима, текст сам припада свету тих лажи и тако не може да се од њих дистанцира како би на њих указао (в. Владушић, 2007, стр. 176–199).

Описана сцена из Андрићевог романа сведочи о немогућности да се текст измакне из света у коме настаје како би могао да га са маргине уоквири и тиме прикаже. Она се у том смислу подудара са напорима Црњансковог кнеза Рјепнина да се измакне Лондону. Андрић није успео да замисли једну концепцију која би омогућила његовом тексту да досегну маргину која је неопходна да би текст био довршен, и можда управо зато *Омерпаша Латас* и

није могао бити довршен. Опсесија Рјепнина суицидом у истом том контексту постаје симболичка прича којом писац покушава да своје писање измакне из простора у коме настаје. Да би то учинио, неће бити довољно да Рјепнин изврши суицид. Потребно је да кроз самоубиство измакне перцепцији града, јер тек тада то самоубиство испуњава свој симболички задатак, а то је измицање писања изван хронотопа у коме настаје. Отуда Црњански метафоризује суицид кнеза Рјепнина и то на тај начин да завршетак *Романа о Лондону* представља алегорију властите нечитљивости, јер кнежев суицид може истовремено бити читан и као потврда немогућности измицања из Лондона, али и као догађај тог измицања који се одвија на једном плану недоступном симболици романа, коме управо том недоступношћу измиче у тишину. Та нечитљивост завршне сцене *Романа о Лондону* резултат је истовремено и жеље за измицањем и страха да се то измицање не банализује језиком који припада Лондону, односно хронотопу из ког писање жели да се измакне (в. Владушић, 2011, стр. 231–334).

Примери из прозе Андрића и Црњанског сведоче о жељи за маргином, односно жељи да се писање измакне из простора и времена коме припада. Слично се догађа и код Пекића, односно његовог симболичког двојника Данијела Леверкина: судбина Леверкиновог текста отуда је онај *шежи* део овог на први поглед лаког, брзо-читљивог паражанровског романа. Она нам показује која је цена жанровске фикције коју пише фикционализовани писац Борислав Пекић. Та фикција може постати више од жанровске фикције само онда када раздије окове жанра, дакле када се измакне из жанра,<sup>7</sup> а то се дешава кроз поетичку причу о судбини Леверкиновог текста и њеном измицању из света у коме настаје.

---

ЛИТЕРАТУРА Борхес, Х. Л. (1990). *Усмени Борхес*. Београд: Рад.

<sup>7</sup> Ова врста аутопоетичке лудидности недостаје у романима 1999 у *Ајлантида*. Као и у типичним жанровском штивима, у овим Пекићевим романима приповедање, односно извор и сама могућност приповедања, није проблематизована. Тиме се већ унапред обезбеђује једна спољна позиција у односу на оно о чему се приповеда чиме се, као и у Балзаковом роману, како је то показао Барт анализирајући улогу имперфекта у овим романима француског писца. Стога читање *Ајлантида* и 1999 може да приушти забаву читаоцу, јер му унапред обезбеђења спољашња позиција у односу на оно о чему се приповеда обезбеђује осећање сигурности и изолованости у односу на свет о коме се приповеда.

Hayden, W. (1973). *Metahistory*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

Владушић, С. (2011). *Црњански, Мејалойолис*. Београд: Службени гласник.

Владушић, С. (2007). *Порџреј херменеуџичара у џранзицији*. Нови Сад: Дневник.

Јерков, А. (1997). *Иманентна поетика*. РН бр. 1, Београд.

Пекић, Б. (1993). *Време џриче*. Београд: БИГЗ, СКЗ.

Пекић, Б. (2014). *Тамо џде лозе џлачу*. Београд: Службени гласник.

Пијановић, П. (1991). *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета.

SLOBODAN V. VLADUŠIĆ

UNIVERSITY OF NOVI SAD

FACULTY OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF SERBIAN LITERATURE

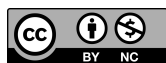
---

SUMMARY

DECONSTRUCTION OF GENRE IN THE NOVEL *RABIES* BY BORISLAV PEKIĆ

The self-poetic statements of Daniel Leverkin were examined in this paper. It is going to be revealed that exactly this component of *Rabies* puts under question simple genre entry of this novel. Poetical thought in this novel has its consistency: it leads from testimony towards the story that has to put this testimony into context, in order to confirm its humanistic orientation. In this insufficiency of testimony and the need for the story, we recognise the key difference between aesthetics of testimony in Kiš, and fictionalisation of testimony in Pekić. In the second part of the paper, the motif of Leverkin's interruption of writing of his self-poetic journal and the character of Gabriel who is Leverkin's successor was analysed in the context of interruption of writing that is being thematized in Andrić's *Omerpasa Latas*, and Crnjanski's strive by the means of count Rjepnin's suicide (in *Novel of London*).

KEYWORDS: genre; genre novel ethics; poetics; testimony; story.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons

Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 |

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).