

Мср Милица А. Кандић

ДЕТЕКТИВСКИ ЖАНР У РОМАНУ *АТЛАНТИДА* БОРИСЛАВА ПЕКИЋА¹

У овом раду најпре смо означили жанровску хибридизацију као изузетно важан део Пекићеве поетике, самим тим скренули смо пажњу на жанровску испреплетеност и коегзистенцију жанрова зато што сматрали неопходним за само тумачење и бављењем Пекићевим романом *Атлантида*. У наставку рада смо указивали на то које све поступке Пекић користи да би деконструисао жанрове и осветлили каква померања и одступања која је писац начинио у односу на жанровска одређења детективске приче. Пратећи радњу романа представили смо комплексност истрага које се у оквиру жанра детективских прича воде и приказали да су оне присутне на различитим нивоима, почевши од истраге убиства, па до опстанка читавог човечанства.

Кључне речи: Б. Пекић, роман, Атлантида, детективски жанр, антропологија.

1. УВОД

Теоријско одређење жанра у књижевности представља изузетну комплексност и вишесложност самог термина, а исто тако подразумева променљивост конвенција жанра, управо зато што текстови поседују особине више жанрова који се међусобно укрштају. Под појмом жанра подразумевају се „књижевна дела која имају извесне заједничке и само њима својствене особине” (Поповић 2007: 894). То, даље, и покреће питање хоризонта очекивања читалаца, али је такође битно разматрати и феномен прелазности изме-

¹ Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научно-истраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2025. години број: 451–03–136/2025–03/200198).

ђу једног, два или више жанрова, те и оне настале хибридизацијом. За Пекића (1993: 212) је форма темељ поетике, но она није само то, већ је и начин креирања стварности као литерарне грађе. Шуваковић (1995: 163) говори о жанру као појединим врстама уметности у зависности од тематике, с тим што у обзир узима и тенденције деконструкције: релативизације и преокрочења који чине уметничке стратегије постмодернизма образујући полижанровске моделе. Оно чиме ћемо се у раду бавити јесте управо деконструкција детективског жанра у Пекићевом роману *Ајланијига*, при чему ћемо пратити два детектива и две детективске приче које су саме по себи веома комплексне. Жанр као концепт се не сагледава више као строго структурирана форма, како је сагледава Тодоров, већ постаје својеврсна умреженост елемената и схема говора/писања, који се пореде и усаглашавају са постојећим жанровским шемама (Милутиновић 2009: 26).

Поимање умрежености, тј. интертекстуалних веза, кључно је за даље праћење промена жанровских форми, али и због указивања на везу жанра и текста, те става да се форма разуме као отворена и подложна изменама. Роман *Ајланијига* један је део Пекићеве *антиутопијске трилогије*, где се комбинују различити жанровски модели као што су *научна фантасика* или *криминалистички роман* при чему се користи реинтерпретацијом жанрова у смислу жанровске дестабилизације и хибридизације (Орлић 2017: 195). Орлић у својој студији *Приповедачке стругуре (јоси) модернизичког романа* говори да Пекићева дела системски деконструишу врсте митова, али исто тако и истражују суштину стапања митова и митолошке свести, а ми бисмо ту додали и *историју*, *антирологију*, *криминалистички жанр*, чију деконструкцију испитујемо у наставку рада. Настојаћемо да укажемо на то како Пекић измешта жанр, затим како га реконструише и при томе ствара нову функцију жанра и новог света који је састављен од „крхотина антиутопија”.

Када говоримо о детективском жанру, треба узети у обзир време унутар романа када се радње одигравају. Пекић нам у *Ајланијиги* нуди другачију концепцију времена – нелинеарност и отворена структурираност текста која се увек изнова интерпретира и бесконачно реинтерпретира (Орлић 2017: 203). Овде, даље, треба узети у обзир и циклични модел стварности и историје као битних делова Пекићеве поетике (Орлић 2017: 204), те прошлост и убиства вештица и људи из Салема, затим садашњост у којој се прати истрага убиства, те атлантићанска стварност и живот на палуби, и на крају будућност или 1999. у којој је најбитније од свега препознати и убити роботе. Приповедна методологија Пекићеве поетике је једносмерна, јер се заснива на жанровској дестабилизацији, хибридизацији и метатекстуалној интерполацији са друге стране (Орлић 2017: 207). Ова приповедна методологија јесте део Пекићеве нове текстуалности, а хибридизацијом и дестабилизацијом ствара се негација жанра, али се исто тако врши и жанровско померање граница. Пекићева форма јесте управо та која „владајући дух трансцендира на тај начин што му се опире, што сваком постојећем начину духовног и друштвеног живота супротставља неку нову, могућну и идеал-

ну духовност и животност, и тако садашњост отвара према будућности” (Радуловић 1985: 109). Све ово представља битан предуслов за настанак нових форми и њихових бескрајних могућности настанка. Пекићева жанровска хибридизација јесте оно што роман *Атлантида* карактерише, али и представља искорак и прелазак граница жанровских ограничења, својеврсно кретање ка постмодернистичкој поетици. Хибридност и поливалентност семантичког језгра Пекићевих романа јесу разлози за опрезност приликом покушаја да се значењске доминанте именују (Пијановић 1991: 299). Поливалентност усложњава значења, али их и дестабилизује, те читалац никада није сасвим сигуран да ли је унутар правога значењског поља, као ни то шта му оно заиста говори, те су, стога, читалачка рецепција и хоризонт очекивања знатно шири. Интеракција између читалаца и текста је жива, текст провоцира читаоца својом неравнотежом, а такође и иронијским дејством и пародијски обликованим поступцима. Но, иако значење измиче (ако у обзир узмемо иронију као битан чинилац Пекићеве поетике), оно што опстаје јесте пишчева запитаност над човековом судбином која се налази на прагу ере робота (Пијановић 1991: 299).

У Пекићевим романима (као и у драмама) уочавамо да се на почетку сваког поглавља јавља мото, било као део стварног цитата или као Пекићева референца на неког писца, филозофа, на *Библију* и слично. Мото заправо представља својеврстан дијалог са читаоцима, али и дијалог са традицијом, чији циљ није увек уско везан за ишчитавање, већ за другачије читање (Стојановић 2009: 419). Он даје специфично значење поглављу као основном тексту, припрема читаоца да пређашња разумевања прочитаног прошири и усложњи за још једну референцу. Жанровска прожимања и укрштања јесу преиспитивања граница до којих та прожимања могу досећи, али тако да текст остане књижевно вредан (Стојановић 2009: 420). Његово укрштање и експериментисање жанровима јесте текстуална другост, различитост која управо конституише уметничке и егзистенцијалне ставове – рефлексију и ауторефлексију. Свако укрштање јесте нови дијалог који се може отворити, док је то у трилогијама један алтернативни пут човечанства из чега проистиче чињеница да би се „различитости могле припитомити” и да би то била обнова везе са природом и успостављање везе са свемиром (Гјергел 2007: 184). Чини се да Пекић никако ове различитости није могао и желео припитомити, већ је настојао да представи Атлантиду као свет у свом нестајању, са људима који су пред истребљењем услед налета робота и роботизованог света који жели да са лица земље избрише пређашњу цивилизацију. Брисање цивилизације значило би уклонити меморију коју та цивилизација са собом носи. Својом изузетном слојевитошћу, меморија прожима све аспекте цивилизацијског живота, при чему Пијановић (1991: 302) наводи мит, усмена предања, биографије, аутобиографије, личне доживљаје, снове, фантазмагорије, писма, мемоаре, историју и књижевност, хронике, дневнике, историјске расправе и документе, новинске текстове, научну и филозофску литературу, књижевноисторијске и естетичке расправе, економске доктрине

и футуролошке списе. Пекићево дело сабира и окупља чињенице и промишљања о цивилизацији, почевши од митског прастања и историје, затим из историје у апокалиптичну будућност као својеврсни нови мит што обитава с ону страну цивилизације и времена које знамо и поимамо (Пирановић 1991: 302).

Атлантида нам је представљена као скуп, тј. свеукупност цивилизацијског живота пред нестајањем, али и као мит који се пред нама изнова испишује и смешта у различите просторно-временске конвенције. На тај начин се мит о Атлантиди измешта, помера и децентрира, баш као што је то случај и са осталим жанровима унутар романа. То ће бити случај и са детективским жанром, а управо оно што га децентрира јесте постојање три времена, затим постојање двојништва, подвојених и искривљених исказа и прича. Сва времена и простори повезани су, баш као и ликови, без обзира на просторно-временски јаз који нам је на почетку романа приказан. Повезани светови заправо имају функцију да омогуће комуникацију различитих нивоа стварности, те да ликове уведу у другу стварност, а исто тако и да уметну и удвоје различите нивое стварности и метастварности (Пирановић 1991: 265). Када сагледавамо детективски жанр и истражни дискурс унутар Пекићевог романа, морамо имати у виду и просторне и временске хронотопе, јер је роман *Айлантинга* роман-истрага на оба нивоа. Простор и време су вишесложни и испреплетени, нису линеарни, брзо се смењују, самим тим је и истрага знатно сложенија, јер читаоци прате три основне временске равни романа и два јунака – јунака (и његовог двојника) и антијунака. Нашу пажњу приликом читања све време ометају различите временске димензије, као и сам феномен двојништва све до тренутка док не будемо уверени да двојник заиста постоји. Пекић нам приликом истраге (јер је и улога читалаца, између осталог, такође детективска) скреће пажњу на конкретне године, догађаје и људе (роботе) и на тај начин увезује сва времена романа. Уметањем једног времена у друго чини истрагу још сложенијом и знатно је отежава. Дисконтинуитет у просторно-временском хронотопу заправо представља главни деконструкционистички поступак детективског жанра унутар Пекићевог романа. Просторно-временске координате расуте су по читавом роману и умногоме отежавају читаоцима да прате време и радњу. Истражни дискурс унутар детективског жанра треба да расветли следеће: да разоткрије убицу (култ Терафим и њихов обред), затим да одговори на питање ко је робот и како га препознати и треба да објави истрагу као циклично понављање које захвата сва три времена подједнако.

Цитати са почетка романа могу нам открити нешто јако битно – да је у питању роман у коме је централна прича истрага и реконструкција пропасти Атлантиде и њено измештање из центра моћи, и губитка те моћи, док је друга прича негативно понављање – негативна цикличност брише све пређашње као да није ни постојало, да би циклус стварања могао изнова да отпочне. Тежња ка циклизацији присутна је у бројним Пекићевим делима

и сматра се централном за митолошки поглед на свет, али је исто тако повезан и са пекићевским песимистичким погледом на историју (ТАТАРЕНКО 2013: 73). Овом цикличношћу се роман и завршава – да би читав један свет отпочео морају се покренути машине. Заборав пређашњег проузрокује и губитак свести о другим могућим путевима цивилизације и историје, а своју духовну природу угушио је цивилизацијским и догматичним културним стегама, те је зато човек осуђен на погрешке, без могућности да их исправи и да има било какву будућност (РАДУЛОВИЋ 1995: 173).

2. АТЛАНТИДА И ДЕТЕКТИВСКИ ЖАНР

Говорећи о фантастици као жанру, тј. дајући дефиницију фантастике у *Злајном руну*, Пекић (1989: 622) напомиње да је изложена границама између маште и реалности, машта залази у реалност, један део садржаја се губи, док је други у настанку као оно што треба изнова усвојити или одбаци. Фантастика је израз – потреба за другим и другачијим, то је жеља да се постојећи свет измести и да се један свет замени другим (НУМЕ 1984: 20). Стављајући жанр фантастике у граничну позицију, постиже се преиспитивање, тј. деконструкција жанра, али се исто тако сам жанр отвара за нове могућности. Зато је важно говорити о хибридизацији жанрова код Пекића, јер жанрови код њега коегзистирају, постоје један због другог, али и један упркос другоме. Због тога, када говоримо о једном жанру, конкретно детективском, морамо узети у обзир и жанрове са којима он коегзистира као што су историја, митологија, антропологија, научна фантастика и многи други. Коегзистенција жанрова омогућава да један жанр шири своје семантичко и литерарно поље на рачун других жанрова и да укаже на своје бесконачне могућности које сежу изван жанровских ограничења. Коегзистенција жанрова омогућава и њихово измештање и игру у деридијанском смислу, при чему један жанр помоћу других може преиспитивати своје могућности (и границе). Овај догађај преиспитивања Дерида (1988: 289, 291) је назвао преломом или удвајањем, што се са жанровима и догађа, зато што он почиње да промишља о себи самом, постаје предмет сопственог размишљања.

Постојање жанра у књижевности довољно је само по себи, може унутар себе објединити све своје пређашње и будуће облике и варијације колике год разлике између њих биле, јер игра унутар дискурса омогућава постојање и свеукупност постојања са свим својим специфичностима и одступањима. Дерида у свом тексту „Закон жанра” (*The Law of Genre*) говори о закону жанра, али и о одступањима. Заузимајући постструктуралистички став, Дерида (1980: 227) сматра да се један жанр не може гледати самостално, већ помоћу генеративистичког принципа треба гледати смерове, почетке, нове почетке и могуће путеве којима се жанр може кретати. „Сваки текст учествује у једном или неколико жанрова, не постоји текст без жанровског одређења; увек постоји жанр или жанрови, свако учествовање у грађењу жанра јесте

продукт припадања том жанру” (DERIDA 1980: 212). Пекићеви романи, а посебно *Айланџига*, јесу пример учествовања и постојања различитих живота једног жанра унутар других жанрова.

Почетак романа представља повест о пловидби и животу људи на мору као и њиховој идеологији. Међутим, унутар те повести наговештава се преплитање времена, као и смена Старог времена и света Новим. Овде је смештена и антрополошка прича о два човека – Џону Олдену и Џону Карверу (који је својим највећим делом Џон Хауланд, тј. живи живот свог двојника), али су уочљиви и елементи биографског и дневничког записа због смештања у тачно време, 1620. година, на простору Атлантског океана. Но, сви ови жанрови прожети су и митском причом о Атлантиди и Атлантиђанима као људима који су пред истребљењем, а овој причи придружује се и детективски жанр који треба да разоткрије низ чудних околности и убиства људи. Пекић је, користећи се жанровским метаморфозама, желео да заведе читаоце, али и да створи посебан однос између њих и Атлантиде и њега (Јовић 2009: 489).

Роман *Айланџига* Пекић уврштава у *ејџос*, при чему се у свом основном значењу подразумева величање јунака, високи стил, описивање догађаја, али се то унутар романа не догађа, већ се пародира еп као класични књижевни жанр (КАЛЕЗИЋ 2019: 241, 242). Сакривши се под жанровском одредницом епоса, Пекић је поставио замку читаоцима који би очекивали да роман садржи приповедање о догађајима, јунацима и историји Атлантиде, што подразумева присуство „високог стила”. Међутим, посредни је нешто посве другачије – помоћу „ниског стила” писац се посвећује причама које су испреплетене и све оне треба да проговоре о темама човечанства, о људском опстанку. „Ниска књижевност” управо има за циљ да разоткрије и проговори о темама пред којима је „висока књижевност” окретала главу (Владушић 2007: 143). Како нам Владушић (2007: 143, 144) скреће пажњу, „висока књижевност” обрађује теме прошлости и сва у прошлости обитава, постаје нам разумљивије зашто Пекић свој роман дефинише као епос. Али, с друге стране, треба у обзир узети бројне жанрове и оно што се „ниском књижевношћу” отвара и сагледава. Тако и детективска прича, иако као жанр измештена и деконструисана због дисконтинуитета који се тичу времена и простора, треба да разоткрије да је људска цивилизација пред истребљењем, али да поред ове опасности прети и сама модерност, која чини да Атлантиђани све мање буду људи, а све више роботи.

Роман *Айланџига* садржи елементе криминалистичког романа, јер сама прича поседује композиционе блокове: припрему злочина-истрагу-откриће-потеру и казну (ЛАСИЋ 1973: 65), који нису у потпуности спроведени јер поједини елементи недостају, као што је на крају романа дуго ишчекивана казна и катарзично дејство које она треба да има (ПИЛАНОВИЋ 1991: 268, 269). Сваки од два дела романа има своју мистерију и свог детектива који треба да је разреши, те је на тај начин омогућено преплитање детективске и антрополошке приче као доминантних тема романа.

Главно жанровско померање које је Пекић извршио тиче се времена које није стриктно линеарно, већ он чини кораке напред-назад и на тај начин увезује два времена, паралелно градећи два загонетна језгра прича које ко-егзистирају, постоје синхронизовано, све до тренутка када се Олденова загонетка присилно разрешава и отклања, а остаје само антрополошка прича која постаје главно и доминантно језгро до краја романа. Два дела приче, као и два нивоа на којима је остварена прича, откривају да је *Айланџида* грађена употребом спиралне или линеарно-повратне наратије (Ласић 1973: 58, 59). Оваква форма, па и сами нивои прича, назначени су у првом поглављу романа као и синхронизитет два времена, док је цикличност назначена у много наврата унутар самог романа, при чему ћемо као пример издвојити разговор Хауланда са Луаном:

- „– *Пишао сам како. Нисам добио одговор.*
 – *Добио си. Рекла сам ти, друкчији као James или ја.*
 – *То није одговор! То је крућ!*
 – *Све је крућ, Johnne, крућ је одговор.*” (Пекић 2011: 262).

У цикличности треба пронаћи одговор, али и излаз. Запажа се да је то Пекић управо и учинио, зато што је крај романа заправо почетак једног новог времена – оног у коме су машине искључене, али је зато и људска аутентичност престала да постоји.

На самом почетку је, дакле, наговештено жанровско померање и деконструкција жанра, те можемо очекивати да се кроз читав роман одигравају жанровска померања различитим приповедним средствима. Ако се фантастици приступи са становишта њене мотивацијске природе, долази се до закључка да је фантастика једна од најсложенијих антрополошких форми духовне културе, при чему је кључно истаћи њен спознајни карактер који подразумева улазак у човеков универзум који је скуп његових имажинација, испуњен садржајима који су искључиво људски (SWINFEN 1984: 230). Пекићев роман функционише по законима научнофантастичне литературе – приказан је живот људи и робота, технолошки напредак хуманоида и андроида, побуна робота и истребљивачки рат против људи, а све ово треба да увери читаоце у то да савремена цивилизација отуђује људе, али и човека од себе самог (КАЛЕЗИЋ 2019: 242). Међутим, одређеним приповедним поступцима један жанр лако може превазићи своје границе.

Што се детективског жанра тиче, једна од главних прича тиче се убиства и истраге и у својој основи поштује жанровска одређења: постоји детектив, полиција, врши се истрага, прате се трагови и чине погрешке, али Пекић свакако користи прилику да читаоце одведе на погрешан траг или да их пак обрише, што даље отежава истрагу или одвлачи пажњу. Џон Олден је први детектив који истражује необичне околности и убиства из 1620. године, али и друге успутне догађаје који су му такође нелогични и неразумљиви. Један од примера таквих догађаја јесте одбијање потписивања докумената деве-

торо људи који на тај начин не прихватају наметнуту идеологију. Истрага бива покренута од тренутка када Олден схвати свој задатак и наилази на први траг – ћуп из кога лије вода помоћу кога ће се касније разоткрити много тога битног за самог Олдена. Тако ће он научити да прати трагове, да распознаје знаке и да их тумачи. „Научио је да трага за чињеницама, макар и немале смисла. Ако човек располаже са довољно непорецивих чињеница и времена да се озбиљно њима позабави, ма како необјашњива њихова природа, неки ће се смисао пре или касније успоставити” (Пекић 2011: 31).

Детективска прича представља једну од основних и кључних нити романа и јесте много комплекснија. Наиме, није реч само о истрази убиства, већ треба разрешити и мистерију хуманитета, чему ће Пекић више пажње посветити у другом делу романа, а који је најављен у првом помоћу антополошког разматрања о цивилизацијама. Џон Олден јесте детектив чију истрагу пратимо у првом делу романа. Он жели да разоткрије ко убија и оставља обезглављене жртве, али је исто тако вођен личним разлозима, онима из прошлости, јер жели да дозна како је његов предак из 1620. године умро. Информације до којих Олден долази и трагове које следи јесу ти који треба да разоткрију обред култа Терафим, учеснике у обреду и сврху извођења. Разоткривањем култа и извршилаца обреда Олден би стао на пут људима који обезглављују роботе, но, то се ипак не догађа. Детектив из првог дела романа, како нам га је Пекић таквим представио, јесте разоткривен и означен као негативац који је на почетку романа дошао у сукоб са другим детективом Карвером (тј. са убицом и вођом култа Терафим Хауландом). Писац нам сукоб открива тек касније, односно читаву логику догађаја на палуби и чудо у коме је Хауланд преживео. Сусрет јунака и антијунака и сукоб ће се из 1620. преместити у 1988. годину, где ће се и разрешити, а све ово Пекић је у првом поглављу свог романа и наговестио:

„Склоност једног младог човека златних очију усамљености и савест другог чије су очи посуте гвозденом рђом учиниле су да ова прича почне 16. јуна 1988, на жаловима Pleasant Baya, између Chathmana и Orleansa, тамо где се Природа и Цивилизација, спремне на пресудан обрачун, додирују али не разумеју, подносе али не маре” (Пекић 2011: 36, 37).

Други детектив на кога такође треба указати јесте Карвер који је по занимању антрополог, што између осталог подразумева познавање цивилизација, култура, општељудске историје, те њему Пекић није случајно поверио задатак да спасе човечанство од пропасти и да стане на пут роботима који полако али сигурно уништавају Атлантиђане. Пuteви два детектива ће се укрштати, зато што потрага за култом Терафим подразумева пратити трагове убице, наилазити на погрешне трагове и чинити погрешке, док други пут подразумева промишљати о цивилизацијама, њиховом животу и уништењу, како би човек поучен искуствима и погрешкама претходних цивилизација пронашао решење за време у коме живи и тако успео да спасе

човечанство. Са ликом Карвера – антрополога, уткани су и бројни Пекићеви ставови и промишљања о човечанству и његовој пропасти.

„Цивилизације су пропадале зато што никад успешно нису решиле загонетку елиминисања својих отпадака. Духовне су отпатке депоновале у обичаје, нарави, подсвест потомства; умне у историју; физичке су сахрањивале под земљу. Умирале су у властитом ђубрету, уместо да, као природа, од њега живе. Човек се изузео из општег поретка, одустао од сврхе њиме одређене” (Пекић 2011: 48).

Самим тим, уочавамо да је у детективску причу дубоко уткана и антрополошка прича која измешта детективску из свог примарног жанровског оквира, дајући јој нове оквире који се тичу читавог човечанства. Као антрополог, Карвер се не бави само видљивим делом историје, већ се његова истрага својим највећим делом и заснива на том невидљивом делу који је недоступан људима. Исто тако, Карвер треба да научи како да разазна стварност и да је одвоји од халуцинација које отежавају перцепцију и саму спознају, као и истрагу коју треба да изврши. Али, докле год се свет скрива иза халуцинација, он је безбедан и роботи могу да спроводе планове планског уништавања људи. Од тренутка када се људи пробуде, свет ће увелико бити захваћен кризом виђења и халуцинација које више не могу да одложе осветљење људи. Проблем погледа јесте назначен управо овде, где треба распознати виртуелно и одвојити га од историјског. Пекић у својој *Айџланџи* жели да обелодани сва она виђења пред којима се поглед скреће и да разоткрије проблем модерности тог погледа, као и проблематику коју поглед и модерност са собом носе. Детективска прича, поред свог уобичајеног виђења и поимања у роману и уопште, указује и на проблем виђења као врсту спознаје коју Џон Карвер треба да доживи. Овај јунак свој поглед треба да изоштри и спозна шта је стварно у оном виртуелном (Владушић 2007: 155). Наиме, Карвер у роману постепено открива свој задатак, као нешто што му је при рођењу дато, дакле, са добијањем имена.

Поводом пређашњег проговора о повезаним световима, у *Айџланџи* ће се манифестовати, између осталог, и мешање виртуелне-телевизијске стварности са стварношћу људи, при чему читаоци више не могу бити сигурни када која стварност преовладава. Наиме, у стварни свет уметнута је изванстварност, али је њен значај у томе што се повезује са криминалистичким жанром, јер се на тај начин одиграва убиство Надин Хатавеј. Пијановић (1991: 266) нам указује на то како се у свет књижевности умеће изванстварност која представља повезивање двеју стварности. Представљајући нам ову слику из романа, отвара се једна посве друкчија проблематика детективног жанра, а то је проблем у коме се услед мешања двеју стварности може извршити виртуелно убиство.

„Војник се није мицао. Није га, несрећник, видео, мислила је, тонући у сан. Учини јој се да је Индијанац мимоишао стражара. Да се успра-

вио и постао већи. Није више био го, нож му није био у зубима. Држао га је у руци. Али то није био нож. Био је то томахавк, индијанска ратна секира. Мора бити да је то други дивљак, мислила је.

Mascalero Apache је сишао с екрана и пошао право према њој.

Насмешила се и окренула се на бок.

Није видела како је подигао секиру” (Пекић 2011: 146).

Уколико пажљиво посматрамо Олдена и сагледамо га као детектива, ми наилазимо на место злочина и на починиоце, при чему је злочин део ритуала атлантиђанског уништења робота. Ми као читаоци пратимо детектива, ФБИ агента који у пратњи полиције врши саслушања осумњичених или оних који су на неки начин повезани са личностима осумњичених и/или самом истрагом. Пекић ће овде искористити прилику да пародира криминалистички жанр, чиме ће га додатно дестабилизovati – поред тога што је посредством лажних визија створио лажна документа, затим халуцинацијама којима се права историја прикрива, стварањем привида о Атлантиди, а све наведено додатно отежава истрагу. Чак ни сами јунаци нису сигурни у свој идентитет, те се ток истраге битно мења и у зависности од тога у ком је степену загонетка идентитета разрешена. Када је реч о пародији као де-конструкционистичком поступку, писац истиче незаинтересованост полиције за истрагу и сам случај, а исто тако и инспекторе који не познају закон и непоуздани су очевици.

„– Ухватили сте га? – Био је несрећан. Толике године рада на случају који је завршио неко ко о њему до сада није имао појма.

– Мислим да јесмо.

– Како *мисли*те?

– Јесте ли или нисте ухапсили човека?

– Ухватили смо га, али га још нисмо ухапсили.

...

Само да нађем цедуљицу. Увек заборавим ту јебену формулу.

Извукао је из џепа цедуљицу и монотоним гласом, у прописаној форми, Aldenu ставио до знања да је ухапшен и да све што од овог тренутка каже може бити уперено против њега” (Пекић 2011: 162).

Несигурност детектива поводом тога ко је убица само још више дестабилизује криминалистички жанр и подстиче читаоце да преиспитају смисао истраге, као и њену аутентичност и стварност. Али, Пекић ће искористити да у неколико наврата додатно допринесе пародирању истраге и укаже на конкретно дело – на *Мишоловку* Агате Кристи, уз коментар да инспектор који ради на случају такође не подноси ФБИ. Но, поред пародије, то за нас може значити и нешто сасвим друго, и да ми, на месту када се жанр детективског пародира, сада преузимамо улогу детектива и схватамо да ће Олден бити ухваћен у замку (означену мишоловком), али да ће се слично збити и са нама.

- „– То је глупо. Ја сам радио на случају.
 – И инспектор у *Мицоловци* Agathe Christie радио је на случају – рекао је Schryver. Није трпео ФБИ.
 – Ако сам ја то учинио, зашто нисам побегао, зашто сам нађен без свести два спрата испод стана Nathawayeve?
 – Откад патите од падавице, Aldene?
 – Какве падавице? Убица ме је сачекао и ударио по глави” (Пекић 2011: 162, 163).

Као што можемо запазити, истражни дискурс је и те како присутан у роману, такође се запажа и елемент потраге за убицом, док хапшење и казна изостају као крајњи исходи истраге. Треба додатно запазити и да се ФБИ агент Олден претвара у жртву, тј. очевица кога ће инспектор саслушати, што представља још један вид пародијског изокретања саме приче и детективског жанра. Али, убрзо ћемо схватити да то није баш тако – детектив није детектив већ негативац, док су они које је он сматрао негативцима заправо људи и то Атлантиђани. Овим преокретом Пекић нам сугерише да ништа није онако како се чини, те ни Атлантида није онаква каквом ју је представио, а оно што смо видели јесте њен привид, халуцинација. Од тренутка када се све разоткрива, наступа освешћење, отклањање халуцинација и Пекић тада осликава право стање ствари. Тек када се све ово догоди, читаоци су спремни да закораче у свет Атлантиде, да им се она као таква разоткрије и отвори са свим својим стварним проблемима који су прећутно одлагани.

Пекић нам, најпре, представља једну перспективу, омогућивши нам да сагледамо свет и догађаје Олденовим очима (човека са „гвозденим очима”), да поимамо да њему сами догађаји нису чудни и у њему не буде осећање зачуђујућег. Након тога, ми гледамо свет Карверовим очима (човека са „златним очима”), при чему следи преокрет у виду освешћења и схватамо да су претходне перспективе само део привида и то оног који нам је Пекић најавио онда када је говорио о „Хроници Вилијама Бредфорда”, путника на једрењаку.

„Опет је, дакле, његова халуцинација, инспирисана историјском грађом, златооко Howlandovo привиђење, још мокро и полузадавлено, пренела у ритове National Seashorea, до којих, чак и да духови постоје, у својим загробним лутањима никад не би само доспело. Ако је то нека његова халуцинација, ако ипак није налиције историје које се обраћа лицу да му нешто каже?” (Пекић 2011: 52).

Привид је, запажамо, зашао чак и у хронике, те она не може бити објективна и поуздана, већ подстакнута нечијим увидима, писана под утицајем или самим утиском који је догађај произвео на онога ко је догађај забележио. Поступак јесте деконструкција хронике као жанра, али је истовремено и деконструкција детективског романа, зато што непоузданост документа

умногоме утиче на отежано прикупљање доказа и трагова на које Олден наилази.

Тренутак Карверовог освешћења јесте тренутак када научи да распозна праву од лажне историје и када успе да рашчита оно што је названо „невидљивом историјом”. Тада увиђа да је једини интерес робота да униште Атлантиђане који су преостали, чак и ако то захтева жртвовати понеког робота (Владушић 2007: 158). Али жеља за истребљењем је тотална, она захвата подједнако и људе и роботе, те се тако разлике између њих бришу, зато што жеља за систематским уништењем укида људскост и емпатију као једину разлику два сукобљена света. Жеља за истребљењем представља жељу за уништењем оног другог које се сагледава као страно тело, али, исто тако, жеља за истребљењем са собом повлачи и жељу за успостављањем система. То би значило да чланове система треба уредити према том систему, уклонити и искључити сваку различитост и научити препознавати понашање које би од прописаног одступало (Владушић 2007: 150).

Међутим, сама детективска прича је много сложенија, и по неким својим елементима одступа од детективског жанра посебно зато што истражни дискурс унутар овог жанра покреће и питање истраге и потраге за сопственим идентитетом. Наиме, Џон Карвер јесте личност која се поистовећује са Џоном Хауландом – убицом Олденових предака обезглављених пре више векова. Ово је такође начин измештања детективског жанра из његових оквира. Да би Џон Карвер постао прави детектив и преузео свој задатак, он мора да уклони халуцинације и забалуде у вези са сопственим идентитетом, како би могао начинити следећи корак – распознавати стварни део историје и разликовати га од виртуелног света. Џон Карвер јесте Џон Хауланд највећим делом романа, све док не растера своје халуцинантне визије. Први део романа представља разрешење дела загонетки, али читаоци поимају да је Олден ухваћен у замку и да се истрага налази у истрази, при чему се ове две детективске приче укрштају. Завршетак једног детективског дела приче заправо је почетак и наставак друге, што указује на истинитост тврдње о линеарно-повратној наративи (Пијановић 1991: 272).

Сваки од детектива врши свој задатак и води свој део истраге, које су, најпре, различитог смера, донекле и супротстављене, све док се њихови путеви не укрсте и Џон Олден не буде близу разрешења чиме је његова истрага насилним путем окончана. Он без тог кључног дела више није детектив, већ постаје помагач другом детективу, Џону Карверу, и сада Карверов циљ да разреши загонетке човечанства постаје заједнички. И Карверова као и Олденова истрага су комплексне јер се одвијају на два нивоа стварности, зато што је унутар њега и друга личност, те он кроз двоструку визуру пропушта и свет као и саму истрагу. Ту је укључена и логика „оностраног”, што логику саме истраге чини непримереном детективском жанру и поезији криминалистичког романа (Пијановић 1991: 271). Логика „оностраног” подразумева и комуникацију са својим двојником – Џон Карвер треба да открије ко је његов двојник у ствари, а када то разоткрије, покушаће да

утврди разлоге за обезглављење људи који заправо нису људи већ роботи. Тај разлог наговештен је поглављем „Хауланде, где је брат твој?” при чему је назначена читава једна атлантиђанска идеологија због које је Џејмс морао бити жртвован и смештен у душевну болницу (АХМЕТАГИЋ 2006: 130). Трагајући за својим двојником и његовим пореклом, Карвер открива да је усвојен, а да је његово породично презиме заправо Хауланд. Овим сазнањем разоткрива узрок својих халуцинација и разлог своје подвојености, али то умногоме и мења његов пређашњи лик – он добија задатак да буде вођа култа Терафим који лоботомијом настоје да разоткрију будућност и тако победе неизвесност. Победити неизвесност значило би уклонити је као разликовно својство Атлантиђана и робота, што је заправо корак ка самоуништењу читаве људске цивилизације. Још једна кључна ствар која се разоткрива са задатком вође јесте да је он сам саучесник у стварању лажне историје и да су чланови култа ти који су његови саучесници у злочину. Свештенство је као део култа стварало роботе у жељи за бесмртношћу, а Карвера су поучавали о Атлантиди, постепено га водећи ка њеној пропасти (ПИЛАНОВИЋ 1991: 273).

Урбани човек не успева да помоћу чињеница и науке пружи доказе који би ишли у прилог *високе хуманистичке свесћи* (ЦВИЈЕТИЋ 2009: 519). Висока хуманистичка свест готово да не постоји, зато што човек вођен страхом и нагоном за опстанком постаје животиња спремна да убије зарад сопственог опстанка. Пређашњи статус хуманитета и идентитета самог као и односа људи према роботима, битно је измењен услед страха људи који је поништио разлику између људи и робота. Оно што остаје као отворен крај и уједно и питање јесте какав то свет са искљученим роботима и поништеном разликом остаје, као и то хоће ли се поништена разлика икада изнова моћи успоставити. Посреди је необичан крај у коме се јунак и антијунак сукобљавају, где јунак губи и мења место са антијунаком. Антијунак се занима за неизвесност због које ће повући полугу, на тај начин ће се супротставити роботској логици и биће човечији од самог јунака који се пред неизвесношћу повукао (МОЦНА 2009: 508). У тренутку када Олден преузима кључну људску особину – неизвесност, одиграва се губитак те особине код људи, зато што имитирајући роботе и сами постају роботи, губе духовна својства Атлантиђана, док Олден који је робот на крају доживљава преображај.

3. ЗАКЉУЧАК

У истраживању смо приказали начине на које је померање детективског жанра извршено, али смо такође настојали да објаснимо и жанровска померања и укрштања у глобалу. Поред тога, циљ рада био је означити Пекићев однос према жанру и указати на жанровску хибридизацију као најважнији поступак и одлику његове поетике. Као једна од доминантнијих нити романа, детективски жанр је изузетно присутан и укршта се са антрополошким и филозофским пекићевским промишљањима поводом битних

питања човечанства. Разматрањима поводом детективског жанра, указали смо на два смера истраге које се у роману воде и умногоме разилазе, да би се у другом делу романа различити путеви сусрели и стопили у истрагу која се тиче читавог човечанства. Унутар романа сегменти које детективски жанр поседује својим највећим делом су присутни, с тим што казна битно изостаје и катарзични тренутак у роману изостаје, јер је човечанство које је пред апокалипсом изгубило и последње одлике човечности, те више не би успело да препозна казну као такву. Самим тим, долазимо до закључка о комплексности саме истраге као дела детективског жанра, али и бројних начина дестабилизације жанра. Вршећи истрагу на више нивоа, са више аспеката, посредством јунака и антијунака, Пекић нам уједно говори и подстиче нас да се истражујемо текст који је пред нама, да препознајемо његове ставове и да промишљамо о проблемима које у роману отвара. Ушавши у улогу детектива, ми као читаоци и сами доживљавамо пекићевске проблеме као личне, јер питање човечанства и хуманитета јесте питање које се дубоко и истински тиче свих нас. На основу свих пређашње изложених запажања и разматрања, долазимо до закључка да су детективски жанр и истражни дискурс присутни на свим нивоима унутар читавог романа, те да представљају и покрећу човекову запитаност над егзистенцијом, која се за човека отвара тек онда када започне истрагу и када је преиспитује, јер је на тај начин изнова реактуелизује.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА:

- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. *Анђиројојеја: библијски ѿодѿексѿи у Пекићевој ѿрози*. Београд: Драслар партнер, 2006.
- Владушић, Слободан. *Порѿпреѿ херменеуѿичара у ѿранзицији*. Нови Сад: Дневник, 2007.
- Илишевић, М. Драмско и приповедно у контексту жанровске хибридизације. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Београд: Службени гласник, 2009, 417–429.
- Јовић, Бојан. О неким изворима Пекићевих роботских антропоеја. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 485–497.
- Милутиновић, Дејан. Жанр – појам, историја, теорија. *Philologia Mediana* 1/1 (2009): 11–39.
- Моћна, Ирена. Архетипски сижеи, мотиви и ликови у антиутопијској трилогији Борислава Пекића. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поеѿика Борислава Пекића: ѿреѿлиѿање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 505–515.

- Орлић, Милан. *Андрић, Црњански, Пекић: њиховедне стилистичке српској (јосић)-модернистичкој романа: деконструкција њиховедној субјекта и реконструкција фигура приповедача*. Панчево: Мали Немо, 2017.
- ПЕКИЋ, Борислав. Фантастика и псеудо-фантастика 'Златног руна' са становишта аутора. Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика: најприродно и несавремено у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 621–631.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета: Досије; Горњи Милановац: Дечје новине; Титоград: Октоих, 1991.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Поетика форме у прози српској јосићмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- ЦИВЈЕТИЋ, Маја. Слика мегалополиса у антиутопијским романима Борислава Пекића, Симаковом роману 'Град' и Орвеловој антиутопији. Петар Пијановић, Александар Јерков (ур.). *Поетика Борислава Пекића: његово поимање жанрова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Службени гласник, 2009, 515–523.
- DERIDA, Žak. Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka. Ričard Meksi, Eudenio Donato (прir.). *Структуралистичка контроверза: језици критике и науке о човеку*. Београд: Просвета, 1988, 289–315.
- DERIDA, Žak. The Law of Genre. *Critical Inquiry*, *Glyph* 7/1 (1980): 202–232.
- GJERGJEL, Sabina. Problem Drugog/ Različitosti u prozi Borislava Pekića. *Analiza Borislava Pekića* 4 (2007): 178–184.
- HUME, Kathryn. *Fantasy and mimesis: responses to reality in Western literature*. New York: Methuen, 1984.
- KALEZIĆ, Sofija. Pekićeva naučnofantastična distopija. *Matica crnogorska* 78 (2019): 225–252.
- LASIĆ, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Izdavačko-knjižarsko preduzeće Zagreb, LIBER Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1973.
- PEKIĆ, Borislav. *Vreme reči*. Београд: Београдско издавачко-графички завод SKZ, 1993.
- PEKIĆ, Borislav. *Atlantida*. Београд: Laguna, 2011.
- POPOVIĆ, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos Art, 2007.
- RADULOVIĆ, Milan. *Istorijska svest estetske utopije: krimički eseji o savremenim piscima*. Београд: Истраживачко-издавачки центар SSO Србије, 1985.
- SWINFEN, Ann. *In defence of fantasy: A Study of Genre in English and American Literature since 1945*. Routledge library editions: modern fiction, 1984.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Postmoderna*. Београд: Народна knjiga, 1995.

Msr Milica A. Kandić

THE DETECTIVE GENRE IN BORISLAV PEKIĆ'S
NOVEL *ATLANTIDA*

Summary

In this paper, we initially highlighted genre hybridization as a crucial aspect of Pekić's poetics. In doing so, we drew attention to the intertwining and coexistence of genres, deeming this essential for interpreting and analyzing Pekić's novel *Atlantida*. In the subsequent sections, we examined the techniques Pekić employs to deconstruct genres and explored the shifts and deviations he introduces in relation to the genre conventions of detective fiction. By tracing the novel's plot, we demonstrated the complexity of the investigations within the detective genre and showed how they unfold on multiple levels, from the investigation of a murder to the survival of humanity itself.

Keywords: B. Pekić, novel, *Atlantida*, detective genre, anthropology.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
Истраживач-сарадник
milica.kandic@filum.kg.ac.rs