

821.163.41.08-31 Пекић Б.  
811.163.41'373:811.111  
<https://doi.org/10.18485/sj.2017.22.1.38>

**МАРИЈА В. ЛОЈАНИЦА\***  
**ЈАСМИНА А. ТЕОДОРОВИЋ**  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 25.09. 2016.  
Прихваћен: 15. 12. 2016.

### ЈЕЗИК *БЕСНИЛА*\*\*

Применом методе деконструктивистичке интерпретације језичких особености Пекићевог литерарног израза, рад се превасходно бави тумачењем међузависности језичко-формалне и тематско-идејне димензије романа *Беснило*. Основна хипотеза коју смо настојали да докажемо јесте следећа: пишући овај роман, Пекић је, између осталог, био преокупиран питањем утицаја језика као система симбола на конституисање идентитета како литерарног текста, тако и хуманог субјекта. У том смислу, особита пажња је посвећена анализи Пекићевог језичког израза заснованог на нимало суптилним продорима структура енглеског језика у српски језички систем. Поменута интерференција енглеског језика испитује се на ортографском, лексичком, синтаксичком и идиоматском плану текста. Консеквентно, један од закључака овакве анализе јесте и: Пекићево инсистирање на артифицијелности и стерилности симболичке комуникације која је карактеристична за савремено људско друштво, читаоца ставља у позицију перманентне запитаности не само над значењем текста, већ и кохерентности сопствене идентитетске структуре.

**Кључне речи:** Пекић, *Беснило*, лингвистичка интерференција, артифицијелност језичког израза, значење текста

---

\* myalojanica@gmail.com

\*\* Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Објављивање романа *Беснило* Борислава Пекића књижевна јавност Социјалистичке федеративне републике Југославије доживела је као неочекивану, изненађујућу, па чак и шокантну појаву. О овоме сведочи и следећи навод из Пекићевог дневника<sup>1</sup>, датиран: *петак, 19. август 1983. године*:

„Прва критика Беснила. („Вјесник“)

Из свега реченог мислим да је видљиво да је Борислав Пекић написао роман каквог у нашим југословенским књижевностима нисмо имали. Такве смо романе до сада читали само на страним језицима или у преводу. 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 досада 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 књижевног дјеловања. *Беснило* истина јесте у складу са настојањима неких млађих писаца Капор, Махдак, Павличић, Трибусон, који се труде да у нашој култури афирмирају презрене литерарне жанрове, а заједно са њима и писање као занатску вјештину, али је ипак нешто сасвим посебно. Пекић је *Беснилом* показао да вешт, аутентичан писац, врхунски занатлија, може написати све што публика од њега тражи. Ако читалац жели читати жанровски роман, он ће му га дати без грижње савјести да је то нож у леђа такозваној високој литератури. Борислав Пекић је очито тип писца који до поделе на тзв. 'високу' и тзв. 'ниску' литературу уопће не држи. С легитимацијом аутора бројних тзв. 'озбиљних' књижевних дјела, (...)',

а затим аутор цитира моје романе и моје драме.

„Он се с много озбиљности и страсти бацио на писање романа којем је главни циљ да буде забаван. Свака част Пекићу. (...)"

Писац завршава са неколико биографских података, а његово име је Јосип Павичић. Морам признати да сам ретко када био на неку критику тако поносан као на ову прву критику *Беснила*.”

Иако је читалачка публика прихватила *Беснило* као освежавајућу појаву у југословенском литерарном и културном простору, те иако је роман убрзо стекао статус бестселера, критика је, неодричући квалитетет прозног израза, пожурила да на роман залепи етикету ниске, тривијалне књижевности, а одлука естаблираног, у канон српске књижевности прихваћеног писца да се окрене жанровској литератури доимала се несхватљивом тадашњем књижевном естаблишменту. Објављивањем овог романа Пекић је, условно речено, започео нову фазу свог литерарног стваралаштва која у сваком смислу, како жанровском тако и тематском, представља радикални отклон од његовог пређашњег опуса. Но, иако ово дело одступа од правила игре/приче која су у датом тренутку актуелна у контексту институционално прихваћене југословенске књижевности, роман *Беснило* ипак савршено репрезентује тенденције тадашње западноевропске и северноамеричке литературе, која се током осамдесетих година двадесетог века увелико ослања на постмодернистичку културну и постструктуралистичку теоријску матрицу. Говорећи о *Антрополошкој трилогији*, сам Пекић

<sup>1</sup> Преузето са: <http://www.borislavpekic.com/2009/06/besnilo.html>, 05.04.2015.

наводи да је његово трокњиже заправо: „покушај да се на жанровским темама, посредством све уметничкијег рукописа, постигне јединство пара и чисте литературе, другим речима, да се уз поштовање Правила игре, паракњижевност пише формалним средствима праве, па тако и постане права” (Пекић 1993а: 213), и додаје да: „ако живимо лажним животим логично је да њега најскладније изражава паралитература” (Пекић 1993а: 207). Јасно је, дакле, да је Пекићево литерарно деловање инспирисано покушајем да се одговори на новонастале специфичности света у којем живи читалац његових дела. Међутим, поменути наводи више мистификују Пекићев стваралачки процес и његов доживљај књижевности него што тумачу његових *паралитерарних* романа откривају. Пре свега: шта је „све уметничкији рукопис”? Да ли је то стил који одликује повећани степен артифицијелности израза те је самим тим дело настало применом оваквих уметничких поступака теоријско-литерарни конструкт апсолутно лишен дубљих значења схваћених у универзалистичком, модернистичком кључу? И: која су то *Правила* игре? Која је *игра* по среди? Правила жанровске литературе или правила књижевности саме? Можда правила које је наметнула институција? И, кључно: шта је паралитература? Ако је контрастирана чистој или правој литератури, значи ли то да је паралитература *нечиста* или *неправа*? У том смислу, ако још и може да се протумачи појам нечисте литературе (производ „монгрелизације” високе и популарне, то јест тривијалне књижевности, хибридизација жанровских проседеа, на пример), како разумети *неправу* књижевност? У контексту овог рада, који је, преваходно, својеврсни покушај деконструктивистичке интерпретације стилистичке, али и лингвистичке димензије романа *Беснило*, наведени Пекићеве цитати указују на присуство пукотине која се отвара већ на првим страницама овог прозног текста. Како, дакле, разумети роман *Беснило* уколико га читамо кроз наметнуту нам призму паралитертуре? Као експонент свеопштег дијалектичког антагонизма, иманентног западном културном простору, који диктира да ново мора да стоји у идејној и формалној опозицији према старом? Или је овај роман, заједно с романима *Атлантида* и 1999 који сачињавају *Антрополошку трилогију*, следећи корак еволуције овог прозног облика као суштински пластичне и несталне форме, следећа фаза еволуције књижевности: Пекићеве, српске или европске? Или је, можда, паралитерарност *Трилогије* намерна, исконструисана и у текст преточена погрешка или заблуда која треба да нам укаже на напуклину у систему? Али у ком? Систему литературе, теорије или друштвено-политичке стварности? Многа су питања отворена и још је већи број потенцијалних одговора на њих, што се може доимати још једном у низу потврда тезе да је Пекићев позни опус не епистемолошки, већ онтолошки усмерен, што између осталог имлицира и нераскидиву спрегу, или прецизније међузависност језичко-формалног и тематско-идејног слоја романа.

У светлу горе изнете хипотезе која се тиче нужности тумачења идејне, тематске али идеолошке димензије романа кроз призму формалних, односно лингвистичких и стилистичких карактеристика прозног текста, важно је приметити да се већ на првој страници романа *Беснило* отвара, деридијанском терминологијом речено пукотина која остаје отворена до његовог самог краја – читајући роман, читалац престаје да буде сигуран у то *чију* причу заправо чита. Чије је *Беснило* пред нама? Пекићево? Daniela Leverquina<sup>2</sup>? Наше колективно, људско? Међутим, ова пукотина, иако једна од централних, није иницијална. Од следећег се питања, ипак, мора почети: на ком је језику изворно написана књига коју читамо? Већ уводна напомена, готово неприметно, илуструје неке од метода којима ће се Борислав Пекић служити како би генерисао „све уметничкији рукопис“:

„Догађаји у књизи су фиктивни. Реална је само њихова могућност. Избор лондонског аеродрома Heathrow је случајан. Да је авион с мајком Терезом, настојницом манастира 'Исусово срце' у Лагосу у Нигерији, слетео на чикашки O'Hare IA, John F. Kennedy у New Yorku, IA Charles de Gaulle крај Париза, московско Шерметјево или београдски Сурчин, прича би се одвијала тамо.“ (Пекић 2002: 7)

За почетак, овај навод из романа демонстрира Пекићеву намеру да не приступи транскрибовању властитих именица, што је стандардизована ортографска конвенција српскога језика. Хитроу остаје Heathrow, Међународни аеродром Шарл де Гол – IA Charles de Gaulle, док је оступање од овакве праксе евидентно једино у случају руског аеродрома чији изворни назив није задржан већ је транскрибован на српски језик. Оваква недоследност, између осталог, указује на Пекићеву намеру да на хоризонту реципијента пробуди и следеће питање: да ли је роман *Беснило* оригинални уменички текст или превод документа изворно написаног на енглеском језику. Пекић доследно руши чак и правила употребе интерпункције: „Исусово срце“, а не „Исусово срце“, а овакав ортографски „прекршај“ присутан је и у остатку текста: „интелигенције природе“ (Пекић 2002: 111), уместо „интелигенције природе“. Наиме, у намери да даље проблематизује питање ауторства романа, Пекић дословно преузима чак и ортографске конвенције енглеског језика. 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. Некада је интерференција толико изражена да је читаоцу који не говори енглески језик тешко да протумачи значење израза или реченице. Навешћемо тек неколико примера:

- „Вама припадају моје симпатије (...)“ (Пекић 2002: 127): контекст, наиме, не диктира изражавање допадања, већ саучешћа погођенима

<sup>2</sup> Поштујући Пекићева „Правила приче“ у овом раду задржана је изворна графолошка и ортографска форма личних имена, топонима и тако даље, сем у случајевима када је преузет навод из неке научне студије или рада.

епидемијом, али се уместо тога Пекић служи дословно преведеним изразом *You have my sympathy*;

- „Lukea је сметао Johnov гробарски цинизам” (Пекић 2002: 130): дословни превод пасивне реченичне конструкције *Luke was bothered by...*, природне и изразито фреквентне у енглеском језику, која, међутим, овако, буквално преведена на српски, задобија артифицијелни призвук;
- „Земља слободна од беснила” (Пекић 2002: 141) – овако „преведена”, конструкција је страна српском језику, али природна у енглеском: *Rabbies-free country*;
- „Ухватио је проклету ствар” (Пекић 2002: 373) – поново дословни превод идиома *Catch an illness* (заразити се);
- *Holy shit!* јесте типична енглеска псовка, али израз који Пекић употребљава није типичан за српски језик – „Свето говно!” (Пекић 2002: 180).

Па тако, читајући текст романа *Беснило*, читалац који енглески говори, стиче утисак да по среди није намерно преузимање синтаксичких структура или лексичких одредница како би се тексту дао површни призвук савремености, већ да је књига коју има пред собом превод и то прилично неуспешан. Намеће се закључак да оваквом употребом језика, односно конструисањем артифицијелног, „све уметничкијег рукописа”, Пекић у читаоцу настоји да пробуди питање поузданости ауторства, то јест да додатно потврди следећу тематско-идејну премису свог литерарног конструкта: *Беснило* је заправо рукопис настао на аеродрому, као хроника епидемије, те да је он, или неко други (и ова пукотина остаје отворена), тек приређивач текста за српску читалачку публику.

Специфичности језичког израза се огледају и на многим другим плановима. Па тако, у роману је доследна употреба прецизних, готово техничких, конотативно необојених еуфемизама који се најчешће користе наместо конструкција које су уобичајене, али чија би употреба реципијенту указала на праву, односно застрашујућу ситуацију на аеродрому. У просторијама медицинског центра аеродрома Heathrow смрт се обележава еуфемистичим термином „административно закључивање терминалног случаја” (Пекић 2002: 71). Наиме, „терминална болест” је медицински израз који се данас, у доба свеопште владавине политички коректних еуфемизама, користи за описивање болести која се не може излечити или адекватно третирати те за коју се очекује да ће резултирати смрћу пацијента у кратком временском периоду. Израз „смртоносна болест” све ређе се среће како у медицинском тако и у журналистичком дискурсу. У последњим поглављима романа, када светски моћници почну да

расправљају о могућим решењима за „ситуацију на Heathrow”, а самим тим и када дође до заоштравања деликатне хладноратовске равнотеже односа снага, могућа анихилација Земље атомским бомбама означава се изразом: „нуклеарна рекомбинација планете” (Пекић 2002: 510). Стиче се утисак да Пекић тенденциозно примењује исту праксу која је превалентна у савременом дискурсу масмедија: брутална истина се може саопштити јавности једино симболичким средствима која неће у рецепијенту израза пробудити емотивну реакцију.

У светлу горе изнетих примера и хипотеза, важно је размотрити и мотив који ћемо, служећи се Пекићевом терминологијом, назвати СТА. Наиме, један од кључних топоса интернационалног транзитног аеродрома Heathrow, кључне тачке приступа Острву (било оног који егзистира у фикцији или факцији), јесте свакако његов централни терминал, Central Terminal Area (СТА), који у Пекићевој литерарној реинтерпретацији престаје да буде тек чворна тачка ваздушне луке и поприма много сабласније карактеристике. Читалац СТА први пут види очима Габријела, „лудог” међу побеснелима, човека којег је сан/визија/мисија на аеродром довела и ће који, како ће се испоставити, бити једини који ће апокалипсу Rhabdovirusa преживети.

„Из птичје перспективе, поглед на Central Terminal Area (...) био је импресиван и застрашујући. Прљавосиви терен, премрежен стреластим армиранобетонским пистама за рулање, слетање и узлетање, образовао је крајњим параметром, у додиру с металним гусеницама хангара, стоваришта и радионица, хексагоналну кристалну форму, налик дијаманту избрушеном у облику Давидове звезде, чији је шести рог оштећен. По ивицама и осама аеродрома, као низ булеваре зачараног мегалополиса, мировали су или стењући милели блиставобели челични инсекти, пре него што сасвим замру или се урличући подигну у небо, у сусрет сунцу и другим опнокрилцима што су се зујећи са свих страна спуштали према земљи. С висине гледан, био је то дивовски механички осинак, чију организацију, као ни ону кошнице, неупућени посматрач не разуме, премда зна да мора постојати, да под њеним командама, кроз бучни хаос, по утврђеним обрасцима, функционишу ситни инсекти сервисних возила, и они још ситнији, у чијем је безобличним радним оклопима тек доглед откривао људе.” (Пекић 2002: 34)

Већ овај опис аеродромског простора открива основну осу по којој ће се Пекић кретати у роману *Беснила*. Наиме, Борислав Пекић је у саму жижу свог дела поставио разматрање бинарне опозиције природа-цивилизација. Међутим, као што овај навод илуструје, у савременом просторвремену преплитање наизглед иманентно супростављених принципа увелико је на делу будући да човек своју актуелну идентитетску манифестацију дугује колико једном толико и другом чиниоцу поменуте опозиције: уколико му је природа у завештање оставила нагонске, телесне и еволутивне прерогативе, цивилизација, као врхунац његовог симболичког деловања, временом је постала кључни фактор генерисања његове свести о себи и свету, то јест постала је творац концепта његовог идентитета. У том смислу, отвара се питање да ли је човек према моделу природе конципирао свој цивилизацијско-технолошки свет (авиони су „инсекти”, „опнокрилци”, аеродромске зграде „гусенице”) или је природу

процесом техничког по-стављања рекомбиновао и претворио у „механички осиањак”, што се, у крајњој линији, догодило и са њим самим. Међутим, оно што овом попришту борбе човека и вируса или човека против самога себе, даје још злослутнију димензију јесте његов техничко-прецизни и емотивно необојени назив. Сходно стилу којим се служио пишући овај роман, Пекић синтагму *Central Terminal Area* доследно употребљава у изворном облику. Но, када је први пут на српски преведе, и преводни еквивалент смести међу заграде, а у том тренутку епидемија улази у трећи, акутни стадијум, Пекић, доима се тенденциозно, чини кардиналну грешку преводилачке праксе: употребљава методу дословног превођења. Па тако СТА не постаје *зона централног терминала*, што би био адекватни преводни еквивалент, већ „(Централна терминална зона)”, чиме Пекић нимало суптилно гради дискурзивну паралелу између аеродромског терминала и „терминалне” судбине оних који су се на њему нашли. Истовремено, пратећи Правила и Захтеве приче, односно *паралитерарног* жанра, читаоцима детективског, научнофантастичног хорор или трилер романа писац оставља трагове у виду дискурзивних загонетки чије разрешавање може да доведе не само до разјашњења даљег тока догађаја на *Heathrow*, већ и да укаже на основне идејне поставке литерарног текста.

У том смислу, интересантан је и Пекићев однос према употреби псовки и опсцених речи у овом делу. Наиме, у ситуацијама када се његови литерарни субјекти отргну од онога што Џејмсон назива „слабљењем афеката”, а Пекић „свеопштом анестезираношћу”, било да осете страх, изненађење или бес, они, готово без изузетка, почињу да псују. Међутим, псовке, схваћене као вербална експресија истинске емотивне реакције, сингуларне су појаве. Штавише, и пре него што преко разгласа одјекне метални, безизражајни глас који преноси обавештења о формирању карантина и „организацији живота на аеродрому”, језичка комуникација је лишена сваколике живости и емотивности. Еклатантни пример за наведену тезу јесте ситуација која се одвија у контролном торњу у тренутку када Archie Roberts, радио-оператер, свом пријатељу и будућем куму Christianu Jakobsonu, пилоту авиона 727 Royal Air Maroc у којем почиње фуриозна прогресија епидемије Rhabdovirusa, треба да саопшти како су његови путници, међу којима је и Jakobsonova вереница, осуђени на смрт. Roberts постаје свестан да је „језик којим се служио, закржљао аеронаутички језик из кога су прагматичном дестилацијом профилирани сви нормални изрази, а остала само шљака кодова с неколико мртвих успомена на људске речи” (Пекић 2002: 232). Када Roberts почне да „уместо формула емитује осећања” (Пекић 2002: 233), и када изговори: „Не отварај јебена врата! Не отварај јебена врата!” (Пекић 2002: 233), остали контролори су га „силом ишчупали из столице”, а одашиљање стерилних кодова и формула се наставља.

Једини литерарни субјект који не учествује у оваквој језичкој пракси је Габријел – индикативно, једино је име овог литерарног субјекта романа

Беснило транскрибовано: „Габријел”, а не Gabriel, „човек сиве косе”, лик којег читалац може доживети као лудака, пророка или путника кроз време – средњевековног флагеланта. Наиме, доима се да је увођење овакавог литерарног субјекта у ткиво романа отварање још једне пукотине будући да сам текст својом структуром или идејним склопом ни на који начин не искључује нити једну од поменутих интерпретација лика старца Габријела<sup>3</sup>. У зависности од сопственог искуства, имагинације, система вредности или веровања, да парафразирамо Аботову дефиницију литерарне пукотине, читалац ће премостити овај наративни процеп и, самим тим, конституисати сопствено значење текста. Габријела је на Heathrow довео сан, односно визија, коју он беспоговорно прати иако не разуме ни њен садржај ни њен смисао. Иако ће читалац тек на самом крају романа „поуздано” сазнати да је он одбегли штићеник менталне институције, остали литерарни субјекти који ступе у контакт с Габријелом за њега мисле да је луд, или, да употребимо реч за којом Пекић и сам често посеже: јуродив<sup>4</sup>. Он говори архаичним језиком, средњоенглеским који је, како ћемо од Daniela Leverquina дознати, употребљаван за време епидемије куге у 14. веку, и управо је тај језик онај који Габријела више раздваја од осталих људи који се крећу аеродромским коридорима и терминалима него његово „необично” понашање. Уколико се дискурс сагледа у фукоовском маниру, као суверени владар савремене логоцентричне и антропоцентричне цивилизације, нужно долазимо до закључка да човек, уколико има намеру да икако делује у његовом царству, мора користити симболичке репрезентативне праксе које не побуђују сумњу оних инстанци које чувају поредак таквог система. Други, не-дискурзивни или пара-дискурзивни начини изражавања и комуникације нису забрањени: они, једноставно, не постоје или је сећање на њих потиснуто. Такође, овакво атипично дискурзивно понашање нужно се доживљава као бунтовништво јер приватни, дисконтинуирани, борбени хаос нарушава униформну полифонију свеопштог жамора. Глас бунтовника чуће се као дисонантно фалширање, а зарад очувања поретка дискурса, односно стабилности система, оваква *сингуларна, непослушна форма* биће или принудно

<sup>3</sup> Један од доказа који иду у прилог тези да је лик Габријела изузетно отворен за најразличитије интерпретације је и следећи навод који се у роману *Беснило* појављује као Leverquinova дневничка забелешка: „У реду, Габријел је луд. Али шта је лудило? Одступање од нормалног. У реду, само шта је – нормално?...” (Пекић 2002: 336). Уколико се узме у обзир да је поменути навод преузет из четвртог дела романа, дакле у тренутку када су и епидемија и текст ушли у фуриозни стадијум, односно када су сви параметри „нормалног” понашања укинута, заиста се може поставити питање: према ком еталону „нормалности” можемо Габријелове поступке и речи окарактерисати лудима?

<sup>4</sup> *Лексикон страних речи и израза* Милана Вујаклије лексему руског порекла „јуродив” овако дефинише: „будала Христа ради”, назив апостола Павла и осталих апостола. Руси сматрају да се на оваквим јуродивима, лудацима од рођења, испољила воља божија, због чега их називају „божијим људима” и верују да имају моћ прорицања; у 5. веку: они који су се излагали руглу и исмевању сматрајући то моралним савршенством.



асимилована или подвргнута процесу ексклузије, која је најпре симболичка. Када спрега моћ/знање некога одреди одредницом „луд” или, да употребимо еуфемизам „ментално нестабилан или оболео”, она аутоматски дискредитује све што „лудак” изговори. У том смислу, може се рећи да је дискурс лудила парадискурзивни покушај побуне против естаблишмента симболичког поретка, а у циљу спознаје реалног. Можда баш из тог разлога, Daniel Leverquin, у тренутку када схвати да из карантина излаза ипак нема, бревијар, хронику епидемије, своје Беснило поверава Габријелу. Имплицитно, литерарни мотив поверавања дневника/хронике/књиге јуродивом Габријелу указује на Пекићево иманентно модернистичку веру у снагу писане речи, односно уметности као најпоузданијег „депоа меморије”.

Горе наведено недвосмислено указује на чињеницу да је Пекић пишући *Беснило* био, између осталог, преокупиран питањем утицаја језика као система симбола на конституисање идентитета како литерарног текста, тако и хуманог субјекта. Он особиту пажњу посвећује и артифицијелности, то јест стерилности симболичке комуникације која је карактеристична за савремено људско друштво, а читаоца ставља у позицију перманентне запитаности не само над значењем текста, већ и кохерентности сопствене идентитетске структуре. Па тако, хибридноост овог Пекићевог романа евидентна је на више равни. Пре свега, као што је у раду већ изнето, књижевно-теоријска мисао овај текст интерпретира као производ мешања елемената тривијалне и „озбиљне” књижевности. Преплитање најразноврснијих жанровских конвенција такође је присутно. Потом, дијалоска, или можда прецизније полифона димензија текста реализује се инкорпорацијом ванкњижевних „докумената” у прозно ткиво романа – дневничке забелешке, хронике епидемије, саопштења постају интегрални део текста, с тим да је често тешко разлучити ко је њихов аутор. Инкорпорација ванкњижевне грађе у структуру литерарног текста јесте један од доминантних уметничких поступака којима се Борислав Пекић служи. При анализи Пекићеве „монтаже докумената”, како Петар Пијановић овај поступак назива, тумачи прозног текста суочавају се како с проблемом начина инкорпорације конкретного документа у структуру литерарног дела, тако и са питањем „у ком се облику, изворном или измењеном, симбиоза документа и прозног ткива врши” (Пекић 1984: 255). Пекић идентификује следећа три модела инкорпорирања документа у прозни текст: екстерни – ванкњижевна грађа се уноси у „роман тако да је *веза са извором јасно видљива*” (Пекић 1984: 255), екстерно-интерни модел: грађа се на први поглед „не препознаје као документарна и прима се као *оригинална*, али је *веза са извором на неки начин* још увек очувана” (Пекић 1984: 257) и интерни тип односа – „*веза са извором сасвим се изгубила*, односно за читаоца постала *невидљива*” (Пекић 1984: 258). Међутим, како Пекић истиче, интеракција разнородних дискурзивних структура је изразито комплексне природе пошто је поље међусобне

интерференције факта историје и факта уметничке имагинације „практично бесконачно” (Пекић 1984: 259). Кроз ову призму може се анализирати и следећи вид хибридизације наизглед разнородних текстуалних пракси који, за разлику од претходно поменутих модалитета, није очигледно предочен читаоцу: пишући *Беснило* Пекић је створио својеврсни „све уметничкији рукопис“ чија артифицијелност почива на нимало суптилној интерференцији двају језичких система – српског и енглеског. Консеквентно, разумевање овакве хибридизације факата и фикције, ванлитерарне грађе и ткива прозног текста, али и српског и енглеског језика јесте кључно у процесу конституисања могућих значења књижевног текста. Креирањем специфичног језичког израза, Борислав Пекић проблематизује и своју позицију – читаоци су суочени с питањем: ко је Пекић? Аутор, приређивач или преводилац текста означеног насловом *Беснило*? Те, самим тим: да ли је беснило о којем читамо тек централни тематски мотив овог књижевног дела, или патолошко стање савременог језика, литературе или човечанства?

#### ЛИТЕРАТУРА

- Пекић 1984:** Б. Пекић, *Тамо где лозе плачу*, Београд: Партизанска књига.
- Пекић 1993а:** Б. Пекић, *Време речи*, приредио Божо Копривица, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга.
- Пекић 2002:** Б. Пекић, *Беснило: жанр-роман*, Нови Сад: Соларис.
- Пијановић 2001:** П. Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд, Титоград, Горњи Милановац: Просвета, Дечје новине, Октоих, Досије.
- Поетика Борислава Пекића, преплитање жанрова* 2009: зборник радова, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник.

---

## THE LANGUAGE OF *RABIES*

### Summary

Relying on deconstructive interpretation of linguistic characteristics of Pekić's literary style, the paper primarily focuses on analyzing the interdependence between formal and thematic dimensions of the novel *Rabies*. The basic hypothesis we intended to prove is the following: when writing the mentioned novel, Pekić was, among other things, preoccupied by the influence that language, as a system of symbols, had on both the identity of literary text and that of human subject. Hence, particular attention has been paid to the analysis of Pekić's language expression which is heavily reliant on less than subtle intrusion of English language structures into Serbian linguistic system. Such interference has been examined on orthographic, lexical, syntactic, and idiomatic strata of the text. Consequently, one of the conclusions put forth is that, by insisting on artificiality and sterility of symbolic communication characteristic of contemporary society, Pekić is forcing his readers to permanently question not only the meaning of the text but also the coherence of their own identity structure.

*Key words:* Pekić, *Rabies*, linguistic interference, artificiality of language expression, the meaning of text

*Marija V. Lojanica  
Jasmina A. Teodorović*