



UDK 821.163.4.09-313.2

*Maja Sekulović*

Filološki fakultet, Univerzitet Crne Gore

maja.kultura@gmail.com

## POETIKA PEKIĆEVOG ŽANR-ROMANA BESNILO

U ovom radu autorka se bavi poetičkim zakonitostima u gradnji Pekićevog žanr-romana. Tumače se osnovni elementi narativne strukture: pripovjedačka situacija, prostor, vrijeme, kompozicija, likovi, te postupci intertekstualnosti i dokumentarnosti, kao i žanrovsko određenje samog teksta. Tumačeći navedene elemente, osvjetljavamo poetičke postulate Pekićevog pripovjedačkog postupka.

**Ključne riječi:** pripovjedačka situacija, prostor, vrijeme, intertekstualnost, žanrovsko određenje

This article deals with Borislav Pekić's poetic principles in the development of his genre novel *Rabies*. It interprets the basic elements of narrative structure: narrative situation, space, time, composition, characters, techniques of intertextuality and documentarism, and text categorization in terms of genre. An analysis of these elements helps shed light on the poetic conventions that are characteristic of Pekić's narrative technique.

**Keywords:** narrative situation, space, time, intertextuality, genre categorization

### 0 Uvod

Borislav Pekić, jedan od najznačajnijih autora XX vijeka u južnoslovenskoj semi-osferi, započinje svoj književni rad zbirkom pripovijedaka – *Vreme čuda*, objavljenom 1965. godine. Godine, u koje zajedno sa Kišom i Kovačem, ulazi na velika vrata književnosti, posebno su interesantne s aspekta poetičkih previranja i definisanja. Milena Stojanović smatra da rane šezdesete usmjeravaju prozu u dva pravca, i to prvi – koji se odvija na tragu obnovljenog modernizma, čiji su predstavnici Pekić, Kiš i Kovač, i drugi, tzv. stvarnosnu prozu, čiji je predstavnik Dragoslav Mihailović (Stojanović 2004: 16). Za Aleksandra Jerkova, 1965. je godina preloma, kada se objavljivanjem tekstova trojice autora – *Vreme čuda*, *Bašta*, *pepeo* i *Moja sestra Elida*, otvara novo poglavlje u književnosti, koje on naziva postmodernom (Jerkov 1992: 16-17). Petar Pijanović, trojicu autora, vidi kao predstavnike modernog, ali, po njegovim riječima, ne onog modernog koje bismo mogli dovesti u vezu sa poznatim periodom u umjetnosti XX vijeka, već sa modernim »koje treba razumeti kao otklon od konvencionalne, tipizirane narativnosti, nezavisno od vremena nastanka književnog dela« (Pijanović 2005: 9). Na kraju, Ala Tatarenko govori o protopostmodernizmu, kada je riječ o istaknutim autorima. Ona bilježi sljedeće:

Za prvu fazu (šezdesete i sedamdesete godine XX veka) predlažemo odrednicu protopostmodernizam. Najznačajnijim predstavnicima prve generacije postmodernista smatraju se Danilo Kiš (1935–1989) i Borislav Pekić (1930–1992). U njihovim delima iz šezdesetih i sedamdesetih godina možemo da pratimo formiranje paradigme koja je osamdesetih godina postala dominantna u srpskoj književnosti. Stvaralaštvo ovih pisaca svedoči o rađanju postmodernističke poetike u nedrima poetike posleratnog modernizma. (Tatarenko 2013: 26–27)

Kao izraziti predstavnik »nove tekstualnosti«, Pekić gradi prepoznatljivu poetiku pomoću koje oblikuje svoje tekstove. Ključni postulati te poetike jesu: »poetički pripovjedač«, intertekstualnost, dokumentarnost, razbijanje hronologije u pripovijedanju, preispitivanje »istorijskih istina«, hibridizacija žanrova, fantastika, parodija, građenje prostornih struktura u vidu simbola, modelovanje vremena fantastičnih razmjera, i tome sl.

Roman *Besnilo* objavljen je 1983. godine, i prvi je u nizu od tri romana, pored *Atlantida* i *1999*, koji čine antiutopijsku trilogiju.

## 1 Žanrovska ne/određenost

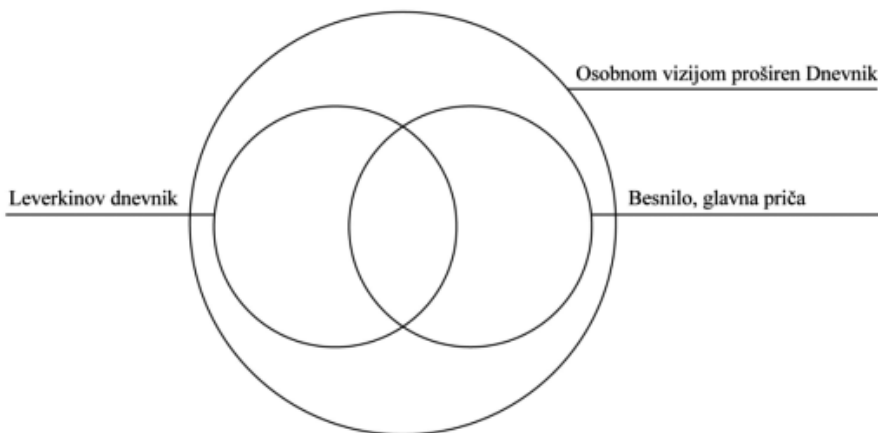
Hibridizacija žanra često je pravilo tekstova moderne književnosti, pa nailazimo na strukture koje su po prirodi izuzetno disperzivne, i sadrže u sebi mnoštvo različitih tipoloških odrednica. Pekić, u svojim autopoetičkim istupima, ide korak dalje, i daje žanrovska određenja svakom svom tekstu, pa se kao jedna od najinteresantnijih crta njegove poetike izdvaja funkcionalnost podnaslova. Razgranati pripovjedački opus ovog autora izuzetno je polivalentan, i on se trudi da svakom svom tekstu da bližu žanrovsku odrednicu, koja će istovremeno nositi ključ za njegovo iščitavanje. Već se na prvi pogled uočava da nijedno od romanesknih ostvarenja nema konvencionalnu oznaku (roman), i da je Pekić vrlo precizan prilikom tipološkog određivanja svojih djela. U skladu sa tim, slijede žanrovska određenja koja daje sam autor: *Vreme čuda* je hronika/povest, *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana* i *Odbrana i poslednji dani* – novele, *Hodočašće Arsenija Njegovana* je autoportret, *Kako upokojiti vampira* – so-tija, *Zlatno runo* – fantazmagorija, *Besnilo* – žanr-roman, *1999* – antropološka povest, *Atlantida* – epos.

Žanrovske oznake koje daje sami autor predstavljaju vrstu početnog signala ili impulsa čijim tragom recipijent treba da ide. Pekić pravi hibridne strukture koje u sebi sadrže elemente različitih tipova romana ili pak drugih žanrovskih podvrsta. U trilogijskom kontekstu, autor je *Besnilo* odredio kao žanr-roman. Riječ je o višestruko kodiranom romanu, kojeg možemo tumačiti iz različitih uglova, i to kao: žanr-roman (s elementima trilera i krimi romana), antiutopijski since fiction, roman apokaliptičnog karaktera, roman tragičnih karaktera i sudbina. *Besnilo* bismo takođe mogli odrediti i kao svojevrsan roman zbivanja (roman koji problematizuje događanja na aerodromu nakon izbijanja epidemije), naročito ako se u obzir uzme trilogijski kontekst, i *Atlantidu* odredimo kao roman mjesta (potraga za Atlantidom kao Rajem), a *1999* kao roman koji u prvom planu tretira vrijeme.

## 2 Pripovjedačka situacija

Osnovni element narativne strukture – pripovjedačka situacija – u tekstovima Borislava Pekića znatno je izmijenjena. Najčešće je karakteriše višestrukost u pripovijedanju, kao i pojava pripovjedača u svojstvu interpretatora ili priređivača tuđih tekstova.

Pripovjedačka instanca u *Besnilu* veoma je usložnjena, a razlikujemo nekoliko nivoa pripovijedanja. Milena Stojanović primjećuje da se u *Besnilu* mogu razlikovati čak tri paralelne priče: »Pomenute paralelne fabule u romanu *Besnilo* granaju se u tri potpuno različite priče koje se prepliću: »besnilo« koje se dešava na aerodromu Heathrow čiji je svedok Daniel Leverkin, »besnilo« kao priča za koju Leverkin prikuplja podatke u svom dnevniku i »besnilo« – Pekićeva priča, napisana na osnovu Leverkinovog dnevnika« (Stojanović 2004: 97). Napetost triju priča stvara netradicionalan tekst, u kojem čitalac intenzivno proživljava svaku od ovih romaneskni stvarnosti. U *glavnom* tekstu *Besnila* razlikujemo dva nivoa – nivo osnovne priče i nivo Leverkinovog dnevnika, a analogno tome i dvije stvarnosti koje se pretapaju i nadopunjavaju. *Dnevnik* je od ostatka teksta i grafički odvojen kurzivom, čime se dodatno skreće pažnja na njegovu semantiku. On nadopunjava glavnu priču, a ostavlja utisak svjedočenja, dokumenta, koji bi uticao na stvaranje utiska vjerodostojnosti i istinitosti. Ove dvije stvarnosti čine priču koju zaokružuje i objedinjuje stvarni tvorac završnog teksta, priređivač koji se javlja na samom kraju.



Slika 1.

U skladu sa istaknutim, razlikujemo tri pripovjedačke instance, i to: fokalizovanog heterodijegetičkog, fokalizovanog homodijegetičkog pripovjedača<sup>1</sup> i priređivača rukopisa.

<sup>1</sup> Tipologija Žerara Ženeta.

Nivo osnovne priče obilježava prisustvo jedne nadređene pripovjedačke instance – fokalizovanog heterodijegetičkog pripovjedača, koji pripovijeda u 3. licu, uz dosljedno praćenje tačke gledišta jednog ili više likova. U ovom romanu veliki je broj likova, te stalno smjenjivanje planova i različitih perspektiva. Kao čitaoci bivamo uvučeni u svijet junaka, gdje nam se otvaraju različite perspektive. Ovakav pripovjedač je privilegovan, jer može ući u sve perspektive i otvoriti čitaocu različite svjetove junaka.

Leverkinova funkcija u tekstu je od posebnog značaja i dodatno sematički obojena. On se u *Dnevniku* ostvaruje kao fokalizovani homodijegetički pripovjedač, koji pripovijeda u 1. licu. Iz njegove perspektive se predočava slika *Dnevnika*, koji služi kao »sirova građa« za *Besnilo* kao završenu cjelinu. Leverkin se ostvaruje kao samostalna pripovjedačka instanca, a posebno je značajano što mu autor dodjeljuje ulogu pisca, hroničara jednog vremena, zapisničara koji bi trebalo da što objektivnije naslika i predoči romanesknu stvarnost. Nije ljekar, nije, kako sam kaže, aktivni učesnik u bjesnilu, već je neko ko svjedoči, lik s funkcijom bilježnika istorijskih zbivanja na aerodromu. On sam naglašava: »Ovde sam da gledam, slušam, pamtim, ne da učestvujem. Da se brinu o stvarnosti, pozvani su drugi. Moja je dužnost da je ovekovečim. Da je pretvorim u fikciju pristupačnu i onima koji je nisu doživeli« (Pekić 2002: 248).

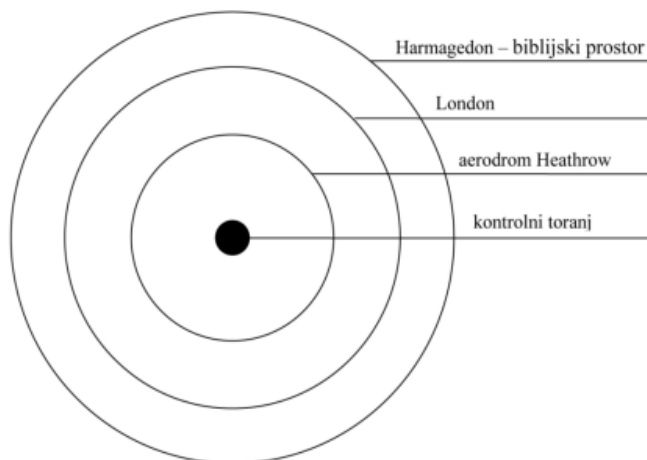
Priredivač ili stvarni tvorac završnog teksta *Besnila* ostvaruje svoju ulogu na kraju, u nekoj vrsti postskriptuma, pružajući »pogled unazad«, bacajući novo svjetlo na sami tekst. Na kraju doznajemo da je *Besnilo* osobnom vizijom Leverkinovog prijatelja prošireni *Dnevnik*, što daje novi kvalitet djelu, i utiče na diferenciranje više različitih pripovjedačkih instanci. »Tehnika pronađenog rukopisa koja razdvaja pripovedačev i priredivačev glas u romanu, a koja je obeležila Pekićev opus, obično se uzima kao nagoveštaj uvišestručenih ili teško odredivih pripovednih glasova koji se javljaju u postmodernističkim tekstovima« (Ahmetagić 2001: 109).

### 3 Prostorne strukture

Posebno mjesto u tekstu pripada prostornim strukturama, njihovoj organizaciji i realizaciji. U *Besnilu* razlikujemo nekoliko prostornih ravni koje svojom semantikom zauzimaju istaknute pozicije, i to: aerodrom Heathrow, kontrolni toranj, London i biblijski prostor – Harmagedon.

Svaka od ovih prostornih struktura nosi posebno značenje i simboliku, a naročito kada dođe do komparacija među njima. Kao centar svih zbivanja, s velikom semantičkom nosivošću, izdvaja se aerodrom Heathrow. Pekić, nimalo slučajno, bira ovaj prostor za odvijanje radnje, upravo iz razloga što na njega dolazi i po njemu se kreće veliki broj ljudi sa različitih krajeva svijeta. U simboličkom smislu, aerodrom predstavlja sliku svijeta u malom, simbol modernog doba. »Aerodrom je simbol modernog doba i njegovih privilegija. Aerodrom je ponos savremenog doba i njegovih zabluda. Aerodrom je samouverena demonstracija vere u progres, od koje moderno doba, Hirošimi i Aušvicu uprkos, ne odustaje. Aerodrom je oličenje najluksuznijeg

načina putovanja i strasti prema svim hijerarhijama koje on podrazumeva« (Rosić 2009: 500). Na takvom mjestu zatičemo karaktere različitih političkih uvjerenja, potencijalne supružnike, policijske nadzornike, ljekare, pisce... »Šaroliki« milje utiče na zanimljivost budućih zbivanja, koja će dovesti do pretapanja i sudara različitih sudbina, odnosno svjetova.



Slika 2.

Šira prostorna odrednica jeste London i on se u odnosu na Heathrow modeluje kao svijet živih, koji je »tamo«, svoj, dobar. Heathrow, pak, postaje svijet mrtvih, tuđ, »ovdje«, na njemu je zlo. Do diferencije može doći u prostoru samog Heathrowa, jer se i na njemu dijele ljudi na žive i mrtve, bolesne i zdrave, slobodne i one u karantinu. Postavlja se granica, koja podrazumijeva dvostruko razdvajanje – unutar aerodroma, ali i u odnosu između aerodroma i Londona.

Aerodrom je prikazan kao kružna prostorna struktura, koja nosi dopunska značenja, a jedno od njih je i nemogućnost izlaska iz kruga. Osim toga, putnici kruže u prazno, a simbolična je i slika kruženja kofera na traci koje nema više ko da podigne. Izdvojen kao krug, Heathrow biva odvojen od ostatka svijeta, upravo na principu »drugog«. Aerodrom je »drugi« svijet, tuđi svijet u odnosu na sve što ga okružuje. Irina Mocna primjećuje sljedeće: »Na taj način on postaje dvostruk simbol. Sa jedne strane, on podrazumeva značenje koje ima mitologema kruga, sa druge, oblik Davidove zvezde pojačava skriveni apokaliptički i biblijski smisao romana, vezan za Drugi dolazak Mesije. A nedostajući krak, koji ističe nestvarnost Davidove zvezde, može da simbolizuje i to da je Mesija koji je došao ujedno bio lažan« (Mocna 2009: 512).

Aerodrom se poredi sa Davidovom zvijezdom kojoj je jedan krak oštećen. Simbolika Zvijezde implicira da je riječ o sukobu dvije strane – svjetlosti i tame, dobra i zla, neba i zemlje. Međutim, harmonija biva narušena oštećenim krakom, što simboliše i

buduća zbivanja. Krug oko Zvijezde je zapravo krug oko aerodroma iz kojeg neće biti moguće živ izaći. Zlo će pobijediti Dobro.

Posebna tačka, sa velikom simbolikom, jeste kontrolni toranj. On se odvaja od ostatka aerodroma kao sveti, zaštićeni prostor. Na osi »gore«-»dolje« on je gore, uzdignut, uzvišen, kao mjesto koje bi trebalo da donese Spasenje. Dolje su bolesni, pravi se distanca u odnosu na njih, čime donji prostor biva negativno vrednovan.<sup>2</sup> Toranj se modeluje kao izdvojeni, zaštićeni prostor, kao tvrđava u kojoj se nalaze odabrani.

#### 4 Vremenske strukture

Organizaciju prostornih struktura nužno prate i vremenske koje zajedno čine jednu kompaktnu cjelinu – hronotop.<sup>3</sup> Vrijeme se u *Besnilu* usložnjava, gradi se kao višeslojno i višeznačno. Specifična pripovjedačka situacija je uslovlila modelovanje vremena na više planova i ravni, što sami narativni tekst čini posebno zanimljivim i dinamičnim.

Već se na početku, u uvodnom dijelu, mjestu sa posebnim semantičkim opterećenjem, uspostavlja biblijski hronotop, što implicira i biblijski prizvuk i kontekst u samom tumačenju.

Bio je prvi Sabbath u suvom, vrelom tamuzu (julu) jedne godine od Stvaranja sveta, po jevrejskom kalendaru, neke druge po Hedžiri ili muslimanskom računanju, sasvim treće za hrišćane, ko zna koje od Satanilovog pada za sve što u boga ne veruje, a nijedne za srećnike za koje vreme više nije postojalo. Mesto se nalazilo u Ezdraelonskoj ravnici, ova u biblijskoj Samariji, a ona u današnjem Izraelu. Senčilo ga je brdo Har-Carmel, mimoilazila reka Quishron. Zvalo se Tell el-Metusallim, na jeziku domorodaca Harmagedon, ali su ga znali pod drevnim imenom – Meggido. (Pekić 2002: 17)

Biranjem ovakvog hronosa i toposa upućuje se na apokaliptični karakter teksta, a i samog razvijanja događaja. Dosjetljivi čitalac iščitavanjem simboličkog početka može da nasluti kraj priče o bjesnilu.

Nakon biblijskog hronotopa, spuštamo se u hitroovski hronotop, vraćamo se u realno vrijeme i prostor, u hronotop koji će zaokupiti sva dalja zbivanja u romanu. Uvođenje u okvire priče nimalo slučajno pripada Leverkinu, iz čije se perspektive upoznajemo s prvim prostornim i vremenskim strukturama u glavnom tekstu.

Objektivno vrijeme u romanu dato je u trajanju od nekoliko dana, koliko i traje nevolja s virusom bjesnila. Kada je riječ o istorijskom vremenu, autor nikada precizno i tačno ne govori koja je to godina u kojoj se bjesnilo dešava. Vrijeme rekonstruišemo

---

<sup>2</sup> Stvara se jasan model organizovanosti sveta, koji je usmeren ka vertikalni. U nizu slučajeva »gore« se poistovećuje sa »širinom«, a »dole« sa »skućenošću« ili pak »dole« sa »materijalnim«, a »gore« sa »duhovnim« (Lotman 1979: 289).

<sup>3</sup> Hronotop – suštinska uzajamna veza vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti. (Bahtin 1989: 193)

na osnovu signala razasutih u tekstu, i to u vidu odlomaka, citata iz novina... Na plakatu o bjesnilu, npr., naznačen je London i godina 1976. Leverkin doznaje putem radija da se iransko-irački rat nastavlja. Na osnovu ovih signala omogućeno nam je rekonstruisanje vremenskih okvira u koje Pekić smješta svoju radnju. Možda se izbjegavanjem konkretne vremenske odrednice duž teksta želi postići efekat univerzalizovanja priče, kako bi ona poprimila šire okvire od postavljenih, kako bi stekla svevremenost, kao priča o apokalipsi, uništenju svijeta u malom. Na kraju teksta se, u postskriptumu, »tekstu izvan teksta«, izdvaja hronotopska odrednica – »London, 1981«, koja je izvan svijeta glavne priče u romanu, a nosi izvjesnu simboliku. Kako primjećuje Bošković:

Većina tumača ovog Pekićevog dela ga svrstava u kategoriju futurističkih romana (Pijanović, 247; Vladošić, 141–42), verovatno imajući na umu celokupnu trilogiju. Međutim, pažljivom čitaocu neće promaći datiranje na samom kraju romana – »London, 1981« zabeleženu od strane priređivača rukopisa. Upravo tu se otkriva fantastična koprena koja prekriva tkivo ovog romana: besnilo nije budućnost čovečanstva, ono je njegova sadašnjost. Velika Senka neće doći – ona je već tu. Virus neće mutirati, on već hara ljudskim rodom. (Bošković 2014: 6)

Subjektivno vrijeme se modeluje u odnosu na perspektive junaka čiji nam se svjetovi otvaraju. Veliki broj junaka uslovio je i veliki broj perspektiva koje se smjenjuju na narativnoj traci ostavljajući za sobom poseban pečat. U tom pogledu se širi vremenska dimenzija, vrijeme se usložnjava i rasteže, pa tako radnja koja traje svega nekoliko dana biva rastegnuta na iznimno veliki broj strana. Zadržavanje trenutaka koji povlače za sobom i veliki broj asocijacija utiče na to da se i radnja usložni, odnosno da se podigne na nekoliko nivoa.

## 5 Kompozicioni principi u uređenju teksta

Kompoziciono ustrojstvo teksta podrazumijeva praćenje i gradnju njegovih spoljašnjih i unutrašnjih elemenata. Spoljašnja kompozicija *Besnila* sačinjena je od čvrstih i kompaktnih cjelina, kao što su: okviri teksta (*Prolog – Rhabdovirus* (prije *Prologa* i nekoliko uvodnih segmenata) i *Epilog – Inkubacija*), pet većih cjelina (poglavlja s potcijelinama), kao pet etapa u razvoju bolesti, širenju virusa. Svaku od navedenih cjelina karakteriše i prisustvo mota, koji ima upućivačku, često i proročku funkciju – javlja se prije svakog od poglavlja da na indirektan način najavi suštinu onoga što predstoji u razvoju priče. Najčešće postupkom regresivne simbolizacije – »vraćanjem unazad« – doznajemo smisao i simboliku istaknutog mota. Tako će *Besnilo* otvoriti moto iz Nostrodamusovog proročanstva – »Velika zaraza doći će s velikim metkom, Pomoć je blizu, ali lek vrlo daleko« (Pekić 2002: 5).

Već se ovim citatom, što doznajemo regresivnim putem, vraćanjem na pročitane stranice, proriče i nagovještava suština same romaneskne stvarnosti – a to je pojava virusa bjesnila, dolazak pomoći u vidu Spasitelja Libermana, ali i nemogućnosti izlječenja i spasenja, jer je lijek daleko, izlaska iz kruga nema.

Kao dupli, udvojeni, proročki moto, izdvaja se i moto iz *Prologa*, koji se javlja u vidu odlomka i učenja Lažnog Mesije, prof. Libermana, o virusu, a koji poseban

akcenat stavlja na inteligentni virus, o kojem će upravo u *Besnilu* biti riječi.

Okviri teksta su mjesta u kompozicionoj strukturi sa jakim semantičkim opterećenjem, jer omeđavaju jedan prostor, prostor književnog djela, i od velikog je značaja način na koji će ih autor urediti, i šta će se na njima naći. Posebnost okvira za kompoziciju teksta vidi i Uspenski, koji naglašava da »pred nama iskrsava izvestan osoben svet, sa svojim prostorom i vremenom, sa svojim sistemom vrednosti, sa svojim normama ponašanja, – svet prema kome zauzimamo (u svakom slučaju, bar u početku percipiranja) poziciju koja je nužno spoljna, to jest poziciju stranog posmarača [...] Pri tome izvanredno veliku važnost dobija proces prelaska od realnog sveta na prikazani svet, to jest problem naročite organizacije »okvira« umetničkog prikazivanja« (Uspenski 1979: 193–94). Pekić takođe veliki značaj pridaje okvirima, koji su posebno nabijeni semantikom i gustom mrežom simbola.

Kada je riječ o prološkoj granici u *Besnilu*, ističe se specifičan postupak udvajanja, dupliranja. Nakon dva mota, izdvajamo i dvije prološke granice. Da bi se odškrinuo svijet *Besnila*, neophodno je razgrnuti nekoliko slojeva već na početku. Prološka granica, kao jedan od semantičkih centara, posebno je naglašena dupliranjem, čime joj se pridaje veći značaj i važnost. Prvi okvir početnog okvira (prologa) insistira na naglašavanju da su događaji u knjizi fiktivni; da je izbor londonskog aerodroma Heathrow slučajan; da su likovi, namještenici aerodroma samo funkcije. Poseban akcenat je stavljen na Priču: »Izvesna fakta prilagođena su zahtevima Priče, a Priča, opet, tradicionalnim »Pravilima igre« ovog paraliterarnog žanra« (Pekić 2002: 7). Ovakav poetički uvod nameće određena »pravila igre« po kojima će se odvijati priča koja predstoji. Pominjanje pravila igre postaje lajtmotivsko, jer se sve radnje duž teksta po njima odvijaju.

Drugi prolog, dvostruko naglašen (s dva mota), donosi kratak osvrt na priču o bjesnilu, stavljaajući virus u prvi plan, zauzimajući istaknutu poziciju u tekstu, ističući semantičku nosivost i opterećenost. Ovaj prolog je apokaliptična najava, a nagovještava se i govori o virusu mutantu, kojeg je nemoguće uništiti, a umrijeće tek onda kada ne bude više smrti od koje bi mogao živjeti. Ako prenesemo na plan priče, umrijeće onda kada pomori sve, kada dovede do potpunog uništenja svega. Slika virusa na prologu data je u hiperboličnom slikanju i naglašavanju, s krajnjim ciljem stvaranja strašne i intenzivne slike, a brojke su tu da pojačaju i potcrtaju jačinu i naglašenost. Na ovaj način se želi uticati na čitaoca, na njegovu psihološku tačku gledišta, jer se daje jedna posebno naglašena slika predstojećih događanja.

»Zato je mirno krenuo da ispuni sudbinu – da mori i umre« (Pekić 2002: 14). Ovom rečenicom se anticipiraju buduća zbivanja. Kao čitaoci ostajemo zatečeni nad pročitanim, a vratićemo se početku još jedanput kada pročitamo cio tekst, ne bi li se otvorila preglednija slika na sve pročitano. U novoj projekciji sagledanog, shvatamo zbog čega je prolog višeznačan.



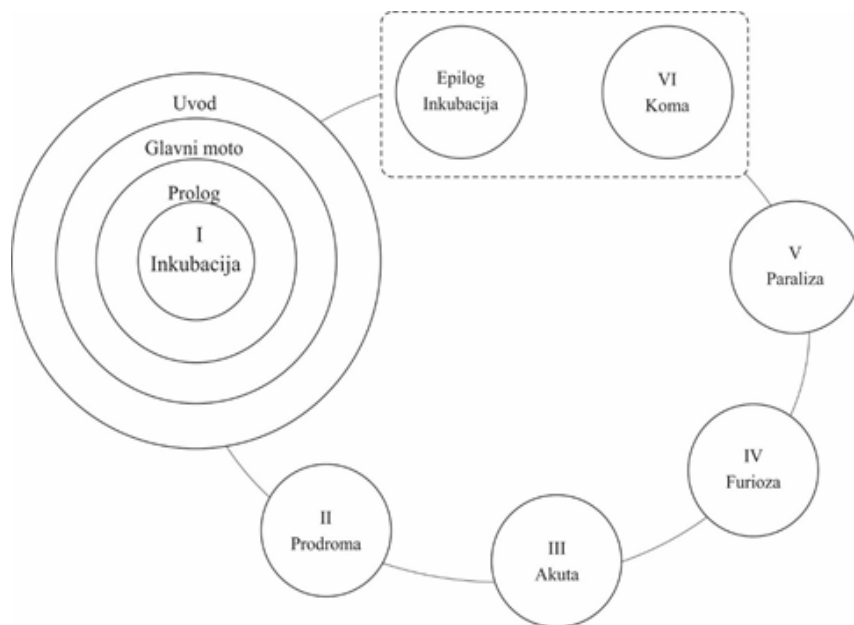
Nakon svega navedenog, zaključujemo da se kao vrsta uvoda u priču javljaju: napomena priređivača-pisca, glavni moto, *Prolog* i *Stadijum I* – koji čine jednu tematsku i kompozicionu cjelinu. *Stadijum I* naslovljen je kao *Inkubacija*, a tako će biti naslovljen i *Epilog* romana, što ukazuje na jednu kružnu putanju u kompozicionoj gradnji. U vezi sa okvirima teksta, Pijanović bilježi:

Sažetak velikog scenarija omogućuje gledaocu (čitaocu) da se sa tokovima te igre upozna i pre početka predstave. U tome se ogleda modelativna funkcija početka, odnosno *Prologa*. Ovo znači da su pomenuti »rubnik« tekstovi uključeni u semantičko obilje *Besnila*, odnosno uvodne beleške otvaraju priču i naznačuju njene moguće ishodišne tačke, dok će, nakon što je zatvorena unutarnjim tekstom, završno poglavlje (*Epilog* – inkubacija) biti osobiti rezime ili poetički komentar *Besnila*. (Pijanović 1989: 238)

Završni dio, završni okvir ili epilog takođe je udvojen. Prva epiloška granica se diferencira u svijetu bjesnila na aerodromu, dok je drugi epilog dat kao neka vrsta postskriptuma. Prva epiloška granica nosi priču o spaljivanju aerodroma, u kojoj se kao dominanta izdvaja pas Šeron, a po tekstu zaključujemo da je ona tek sada spremna za novi lov i početak. Stiče se utisak da autor ostavlja otvoren kraj, kako prvim, tako i drugim epilogom, jer je u prvom Šeron spremna na novi početak, da uđe u grad, čime se mogu naslutiti posljedice takvog postupka, dok drugi kraj, takođe otvoren, tretira bacil kuge, jednak virusu bjesnila, koji nikad ne spava, i koji bi kad tad, ukoliko se pokrene, mogao izazvati katastrofu apokaliptičnih razmjera.

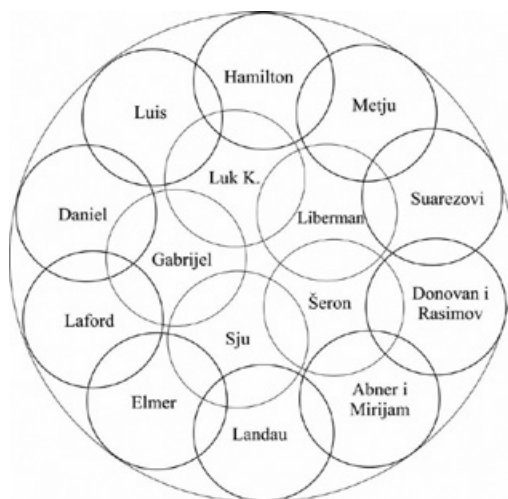
Oba kraja ostavljaju otvorenost za novi početak, nude nastavak zbivanja, ali i tragičnu sliku svijeta. Važnost kraja Lotman vidi u sljedećem: »Time se obelodanjuje dvojaka priroda umetničkoga modela: odražavajući pojedini događaj, on istovremeno odražava i celu sliku sveta; pripovedajući o tragičnoj sudbini junakinje, on pripoveda o tragičnosti sveta u celini. Zato je za nas toliko značajan dobar ili loš kraj: on ne svedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji sveta u celini« (Lotman 1976: 286).

Drugi epilog nudi »pogled unazad«, pomoću kojeg dočitavamo tekst. On daje završnu riječ, završni osvrt na sve što se zbilo, i otkriva nam tajnu, odnosno stvarnog autora romana, pa doznajemo sljedeće: »Knjiga koju čitalac ima u rukama nije dokumentarna rekonstrukcija besnila na aerodromu Heathrow, premda se na faktima zasniva. Ona je osobnom vizijom prošireni dnevnik očevica i žrtve tragedije, mog prijatelja Daniela Leverquina, pisca« (Pekić 2002: 531). Pored istaknute činjenice koja baca svjetlo na stvarnog autora romana, epilog otkriva i detalje u vezi sa jedinim preživjelim, Gabrijelom, koji se ničeg ne sjeća, sva zbivanja mu ostaju obavijena tamom. Slučaj Gabrijel ostaje zatamnjen do kraja. Leverkin ga posmatra kao anđela čuvara, kojeg je Bog ostavio da čuva ljude od Satane (ovom slučaju psa, Zveri). U ovom drugom epilogu, jer je prvi onaj koji zatvara svijet bjesnila na aerodromu, kao u postskriptumu, doznajemo detalje u vezi sa sudbinom samog aerodroma.



Slika 3

Unutrašnja struktura romana je prilično koherentna i čvrsta, sastavljena od šest cjelina, u kojima priča teče hronološki, s čestim retrospektivnim elementima. Početno poglavlje priče koja se dešava na aerodromu otvara se iz perspektive Daniela Leverkina, što i ne treba da čudi ako se u obzir uzme činjenica da *Besnilo* izrasta iz *Dnevnika*. Unutrašnja struktura teksta građena je na principu mozaika, jer se sadržina romana veže za različite perspektive, planove, tj. sudbine junaka, koje su najčešće u vezi jedne s drugima, isprepletene nevidljivim nitima. »Forma *Besnila* zasniva se na paralelnoj konstrukciji sižea koji se račva u čak petnaest narativnih tokova (svaki je vezan za jedan lik ili grupu likova). Konstrukcija zapleta zasniva se na vrlo kratkim narativnim sekvencama, naglim rezovima i prebacivanjima pripovjedačkog fokusa od jednog narativnog toka u drugi te povremenim ukrštanjem i preplitanjem tih tokova« (Visković 1985: 896). Veliki je broj planova i priča koje se smjenjuju u strukturi, pa su tako svoje mjesto našle i priče o: ubistvu u parkiralištu; naredniku Elmeru (njegovom traganju za »idealnim« slučajem); priča o ljubavi – dvoje mladih koji se zaljubljuju na aerodromu – Abner i Miriam; o Leverkiniu i Luis; o Wolfender House i Libermanu; o Rusima – Donovanu i Rasimovu (kao prijateljima); priča o politici (Rusija i Amerika); Metju Laverik i supruga; revolucionari Marangos i drugovi; Gabrijel i Sju (Tezej i Arijadna); Suarezovi (rađanje života osuđenog na smrt), Luk Komarovski, narednik Laford, Džon Hamilton...



Slika 4.

Kako bi uspješno povezoao sve priče iz narativnog mozaika i stvorio utisak sinhronosti, da se sve navedeno zbiva »sada« i »ovdje«, Pekić se služi i različitim tehnikama sklapanja narativnog teksta, a jedan od njih je i montaža.<sup>4</sup> Pripovjedač nas uspješno vodi od jednog do drugog plana, gdje montira kadrove na način da često kraj jednog pasusa ili poglavlja označava početak drugog, ili može biti svojevrsan impuls za drugi. Ovakav postupak u tkanju narativnog teksta ogleda se i u tome da je kraj svakog poglavlja nabijen značenjem, predviđanjem, predosjećanjem. Na taj način se stvara izvjesna dinamika i tenzija kod čitalaca, jer se postavlja pitanje u kojem pravcu će se odvijati priča. Uspostavlja se intenziviran odnos između recipijenta i teksta, a čitalac biva uvučen u mrežu pripovijedanja.

Kraj jednog poglavlja često je početak novog – autor montira poglavlja jedno za drugim, tako što jedan motiv s kraja zatičemo na početku narednog (asocijativno vezivanje). Tim postupkom se želi postići jedinstvo, sticanje iluzije da se sve dešava u isto vrijeme, na više različitih lokacija na aerodromu. Tako je, npr., kraj 8. poglavlja povezan asocijativno s početkom 9.

»Za ime boga, Komarowsky, šta se događa?«, viknuo je najzad i dr Pheapson.

»Besnilo, dr Pheapson. Besnilo se događa.«, rekao je dr Luke Komarowsky. »Imamo pseće besnilo na Heathrowu«.

»Besnilo? To je nemoguće. Ne mislite ozbiljno!«

Na kraju ad hoc konferencije lekara u Medicinskom centru, i pored dramatičnog raporta dr Hamiltona, izdašno poduprtom Lukeovim intervencijama, dr Pheapson nije bio ubeden. Činilo mu se da se srednjovekovne svinjarije u civilizovanoj zemlji jednostavno ne događaju. (Pekić 2002: 140–41)

<sup>4</sup> Montaža – povezivanje parčadi filmske trake, odnosno različitih kadrova u logičan i kontinuiran ritmički tok (odgovara kompoziciji u književnom djelu).

## 6 Intertekstualnost

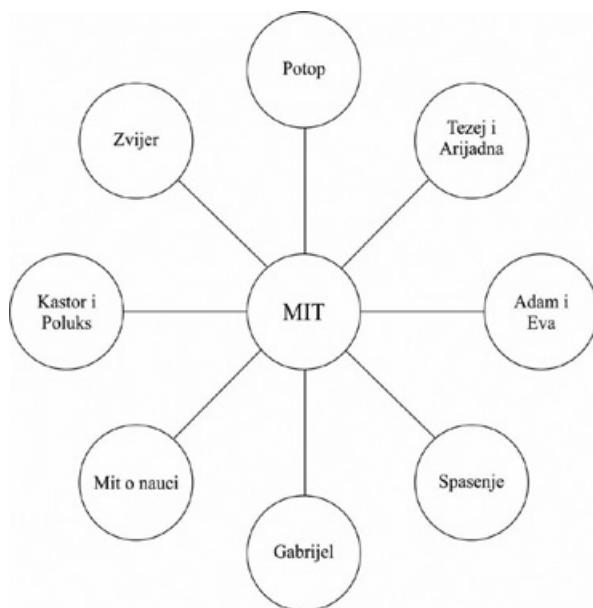
Posebnu odliku Pekićevog pripovjedačkog opusa čini intertekstualnost ili citatnost.<sup>5</sup> Razmatrajući problem intertekstualnosti, Milena Stojanović zapaža:

Da bi citatnost mogla da se ostvari, neophodno je postojanje tri činioca.

- Sopstvenog teksta koji citira, tj. u koji se unosi citat,
- Tuđeg citiranog teksta ili inteksta i
- Tuđeg teksta iz koga je preuzet citat i koji se zove podtekst ili prototekst.
- Podtekst (prototekst) – intekst (citat) – vlastiti tekst. (2004: 41)

Sva tri činioca koji tvore intertekstualnost kao postupak zastupljeni su u Pekićevom romanu, i lako određivi, a kao posebno se otvara pitanje odnosa vlastitog teksta prema prototekstu. Pekićev odnos prema mitu, koji se najčešće javlja prototekstom, krajnje je razgrađivački. Na fonu navedenog, Jasmina Ahmetagić primjećuje da:

Borislav Pekić uklapa mitove u vlastiti kontekst tako što ih saobražava smislu svoje priče. To podrazumeva njihovo preoblikovanje, transformaciju koja je ponekad neznatna, a manifestuje se kao tendenciozni odabir pojedinih fragmenata i redukovanje smisla celine preuzetog mita u pravcu koji izabrani odlomci omogućavaju, a često i kao poigravanje smislom mitske priče, naročito tumačenje na kome se i zasniva značenje novog Pekićevog teksta. (Ahmetagić 2001: 53)



Slika 5.

<sup>5</sup> Odnos(i) kakve imamo između nekog teksta ili drugih tekstova koje prvi citira, nanovo ispisuje, apsorbuje, produžava ili, uopšte uzev, transformiše i posredstvom kojih postaje razumljiv. (Prins 2011: 76)

Više je mitova koji se izdvajaju u strukturi teksta, i koji na nov način bivaju reinterpetirani. Dijelimo ih u dvije veće grupe koje čine biblijski i antički mitovi, a njima se pripaja kao zaseban mit o nauci, tj. svemoći medicine, koji takođe biva razoren.

Kao biblijski mitovi, posebnu ulogu imaju: mit o spasenju (Spasitelju), o potopu (Nojev kovčeg), Adamu i Evi, o arhanđelu Gavrilu, o Velikoj zveri apokalipse; grčki: mit o Tezeju i Arijadni i Kastoru i Poluksu; a kao zaseban se izdvaja mit o nauci.

U žiži Pekićevog interesovanja nalazi se postupak razaranja i reinterpetiranja navedenih mitova. *Biblija* se još jedanput javlja kao centralni tekst iz kojeg se crpe motivi, likovi, situacije pogodni i u velikoj mjeri inspirativni za oblikovanje Pekićeve priče. Svaki od navedenih mitova biva na nov način reinterpetiran, a gotovo svi junaci ostvaruju se kao lažni dvojnici (Ahmetagić 2001: 112).

Kao parovi (pravi i lažni) javljaju se:

Mit	Besnilo
Spasitelj	Liberman
Adam i Eva	Džon Hamilton i Coro D.
Arhanđel Gavriilo	Gabrijel
Velika zver apok.	Pas Šeron
Nojev kovčeg	Kontrolni toranj
Tezej i Arijadna	Gabrijel i Sju
Kastor i Poluks	Daniel i njegov junak u priči

Ahmetagić zaključuje da u Pekićevoj prozi treba razlikovati poigravanje smislom preuzetih antičkih mitova od njihove upotrebe u parodične svrhe »kada se ne problematizuju mitovi, već stvarnost, tako što se između prikazane stvarnosti i prizvanih mitoloških situacija uspostavljaju paralelizmi po suprotnosti. (Pravi primer je *Besnilo*, u kome se na podlozi prizvanih antičkih mitova ističe banalnost našeg doba: junaci romana su karikature svojih mitoloških dvojnika)« (2001: 53).

Mit o spasenju ili Spasitelju jedan je od centralnih u romanu. Do spasenja, kao što nam je poznato, ne dolazi, jer se u ulozu spasitelja ostvaruje profesor Liberman, lažni Mesija. Liberman dolazi na aerodrom, ali ne da donese lijek i spasenje, već da dovrši započeto – eksperiment, pomoću kojeg bi stvorio Natčovjeka. »Za nas je pojava profesora Liebermana ili Lohmana, kako se trenutno zove – Drugi dolazak. On je naš Spasitelj, naš Mesija. Uostalom, tako su ga i zvali dok je u apostolskoj pratnji Johna Hamiltona, Lukea Komarowskog, Mark Coro Deveroux i Mathew Lavericka propovedao jevanđelje genetičke vere i prorokovao njenog – Natčoveka. Mesija i njegovi »jevanđelisti« opet su zajedno« (Pekić 2002: 347). Hitrou bjesnilo je »njegovu«.

Pekić u ironičnom ključu gradi ovog junaka, jer se kao paradoksalna nameće njegova spasiteljska uloga – kao spasitelj se izdvaja onaj koji je već toliko života ugasio,

i koji zapravo sve vrijeme radi na eksperimentu, gdje se do rezultata dolazi ubijanjem. Kao »odabrani«, jevanđelisti, izdvajaju se: Luk (Luka), John (Džon), Koro (Marko) i Metju (Matija), koji zajedno s Libermanom rade na spasavanju svijeta u malom (aerodroma). Međutim, postepeno izlaze iz igre, ali i priče, odlaze jedan po jedan, sve dok ne ostanu jedan muškarac (Džon) i jedna žena (Koro), koji predstavljaju mitske dvojnike Adama i Eve, kao »privremeno« posljednje preživjele, ili makar one koji ostaju do kraja, u pokušaju da spasu svijet. Njih dvoje bi trebalo da budu i prvi, spaseni, da označe početak novog, ali do toga ne dolazi. Kroz priču o Spasitelju i njegovom spasonosnom serumu plete se i mit o prvim ljudima, pa je simbolična slika Adama i Eve na krovu aerodroma, kao u Raju, gdje se odvija borba za opstanak. Simbolično, takođe, njih dvoje se sjedinjavaju, ali do produžetka vrste ne dolazi, sve će se tu skončati. Stojanović bilježi:

Iako čovečanstvo nastaje tek posle greha prvih ljudi, Pekić izlazak iz Raja čita u ključu smaka sveta i propasti čovečanstva i u svom tekstu predstavlja ga kao grotesknu situaciju. U *Besnilu* doktori Džon Hamilton i Koro Devero, Adam i Eva novog čovečanstva, prvi Nad-ljudi, vode ljubav na krovu upravne zgrade aerodroma [...] Nakon ovog sjedinjavanja, nastupiće kataklizma, smrt, koja ističe apsurdnost ljubavnog čina, simbola produžetka Vrste, koje više neće biti. (Stojanović 2004: 81)

Još jedan od vezivnih elemenata između Libermana i Mesije jeste činjenica da svi na aerodromu misle da je Liberman mrtav, a njegov povratak se doživljava kao vaskrsenje. Njegovo vaskrsenje događa se na londonskom aerodromu. Drugi dolazak Mesije će, za razliku od biblijskog, umjesto spasenja ljudima donijeti smrt (Stojanović 2004: 100).

I upravo u toj činjenici leži poruka o razaranju mita, izlaza nema, smrt je neminovnost. Liberman je i nosilac savremenog mita o nauci, koji takođe biva razoren. Prirodno postaje nadmoćno nad vještačkim, i ne dozvoljava da ga pobijedi. Kroz mit o nauci prelama se i mit o budućnosti, koja je takođe neizvjesna, gotovo da je i nema. »Povređena priroda se brani i u toj odbrani strada čovek koji ju je i povredio« (Stojanović 2004: 101). Priroda ne dozvoljava ljudskom da je nadjača i pobijedi. Medicina je takođe nemoćna da spase svijet, da izmisli i napravi lijek koji bi spasao čovječanstvo. U borbi prirode i čovjeka, priroda odnosi pobjedu, dolazi do uništenja civilizacije.

Kroz biblijsku priču o spasenju, prelama se i biblijski mit o potopu i uništenju svijeta. Aerodrom, kao svijet u malom, biva uništen, poslije njegovog spaljivanja ostaje samo prazan prostor šljake, i stvara se slika kao da ga nikad nije ni bilo, od njega ne ostaje ništa. Poseban je čin sakupljanja »odabranih« za kontrolni toranj, koji oslikava mitski prostor, parnjak, Nojevom kovčegu. U tornju se mogu naći samo odabrani, a ulogu onoga koji bira, Svevišnjeg, autor pripisuje majoru Lafordu. On je taj koji u jednom trenutku upravlja cijelim aerodromom, zbivanjima na njemu. On je odgovoran za živote svih, a najčešće za smrti, jer više neće biti vremena da se razaznaju bolesni od zdravih, pucaće se na sve. Na spisku za toranj se mora naći i »lični zapisivač istorije« – Daniel Leverkin. Da se mit o potopu i Nojevom kovčegu u potpunosti izvrće, dokazuje nam i to što će aerodrom biti »potopljen« (uništen), a za razliku od Noja,

koji doživljava spasenje, na aerodromu neće ostati živih, niko neće preživjeti osim Gabrijela i psa Šeron.

Gabrijel je lik s posebnom funkcijom u tekstu, i možemo reći da se njegova uloga dvostruko kodira. U modelovanju njegovog lika prelama se antički mit o Tezeju, ali i biblijski mit o arhanđelu Gavrilu, čuvaru čovječanstva.

Mit o Tezeju i Arijadni (Gabrijelu i djevojčici Sju) od početka djeluje zagonetno. Pekić destruiira i ovaj mit, a za dvojnike uzima starca i djevojčicu, čime se erotski odnos ovog mitskog para u Pekićevom romanu onemogućava, uvođenjem potpuno aseksualnih likova koji su se preimenovanjem našli u njihovoj ulozi. Tek okolina, pogrešno tumačeći starčevo prisustvo kraj djevojčice, daje tom odnosu perverznan ton (Ahmetagić 2001: 111). Gabrijel, kao Tezej, treba da nađe savremenog Minotaura, psa Šeron, a u tome mu pomaže nevidljiva nit koju mu Sju-Arijadna daje, koja će ga odvesti do psa. Kao u mitskoj priči, Tezej ide kroz lavirint, u ovom slučaju kanalizacije, u kojem se susreće sa Senkom. Završetak mitske priče umnogome je drugačiji od savremenog. U mitu, Tezej ubija Minotaura, dok u *Besnilu* pakao aerodromskog bjesnila preživljavaju Gabrijel i Šeron, mitski minotaur, koji ne biva pobijeđen. Borba se nastavlja i nakon okončanja zvaničnog dijela priče.

Nakon antičkih aluzija, o Gabrijelu se može govoriti i podvlačenjem paralele sa biblijskim arhanđelom Gavrilom, koji je, prema predanju, kao živa sila bestelesna i jedan od sedmorice serafima najbližih božjem prestolu, učestvovao u nastanku sveta i u borbi protiv palih anđela, predstavnika zlih sila predvođenih Satanailom (Kolo srpskih sestara 2012: 1). Pekićev Gavril-Gabrijel ne učestvuje u nastanku svijeta već suprotno – u njegovom razaranju, rušenju, uništenju. On je svjedok uništenja čovječanstva, i jedini preživjeli. Naravno, postavlja se pitanje zbog čega je baš on jedini preživjeli – »On jedini nije ljudski besan, da bi pseće mogao pobesneti. On je jedini apsolutno dobar čovek. Svet sačinjen od takvih ljudi bio bi, razume se, smrt literature koja kao parazit živi na umu« (Pekić 1993: 155).

Posebno značajan za Danielovu priču i njegov dnevnik jeste mit o Kastoru i Poluksu, takozvanim Dioskurima, Zevovim sinovima. Leverkin sebe poistovjećuje, ne bez posebne simbolike, s likom Poluksa koji je, prema mitu, besmrtnan. On bira za sebe tog junaka, dok je Kastor junak iz njegove priče. Danielova fizička smrtnost će se pokazati, dok će mu besmrtnost obezbijediti njegov *Dnevnik* koji će poslužiti autoru kao polazišna osnova za građenje samog romana.

## 7 Zaključak

Borislav Pekić je »graditelj« izuzetno kompleksnog i razgranatog književnog djela. Njegov opus je žanrovski raznolik, a čine ga: novele, pripovijetke, romani i jedan roman-more. Na primjeru njegovog žanr-romana *Besnilo* pokušali smo da osvijetlimo osnovne poetičke postulate pomoću kojih gradi svoje tekstove. Tako smo o *Besnilu* govorili kao o do kraja žanrovski neodređenom tekstu, u kojem razlikujemo

više pripovjedačkih instanci. Analogno nivoima u naraciji, i u organizaciji prostornih i vremenskih struktura razdvojili smo određene nivoe, pa su za prostor, pored aerodroma, kao centralne prostorne strukture, koji simboliše svijet u malom, karakteristične i druge lokacije na kojima se odvija radnja. Vrijeme dijelimo na subjektivno i objektivno, ali takođe možemo govoriti i o kodu fantastike koji prožima uređenje vremenskih odnosa, budući da se vrijeme u nekim trenucima »briše«, stiče se utisak kao i da ne postoji na aerodromu. Kompozicija je, pak, uređena na principu kruga, gdje se početak stapa s krajem, čak su i naslovi poglavlja isti, što simboliše ponavljanje. Intertekstualnost je posebno izražena, a svi mitovi su reinterpetirani, mitski junaci su dobili svoje »lažne dvojnike«. Dokumentarnost je, još jedanput, pogotovo u obliku *Dnevnika*, iskorištena kao postupak kojim se želi naglasiti vjerodostojnost i istinitost ispriповijedanog. U radu smo pokušali da osvijetlimo osnovne poetičke postulate, pružajući ključ za neka dalja detaljnija istraživanja.

#### IZVORI I LITERATURA

- Jasmina AHMETAGIĆ, 2001: *Antički mit u prozi Borislava Pekića*. Beograd: Književna reč.
- , 2006: *Antropopeja (Biblijski podtekst Pekićeve proze)*. Beograd: Draslar partner.
- Mihail BAHITIN, 1989: *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Radomir BATURAN, 1989: *Romani Borislava Pekića*. Nikšić: NIO »Univerzitetska riječ« Beograd.
- Dragana BOŠKOVIĆ, 2014: *Fantastika u romanu Besnilo Borislava Pekića*. Kulturni Heroj. Pogledano 25. feb. 2017.
- Aleksandar JERKOV, 1992: *Nova tekstualnost*. Podgorica, Nikšić, Beograd: Unireks, Prosveta, Oktoih. 16–17.
- Kolo srpskih sestara, 2012. Pogledano 26. feb. 2017.
- Jurij LOTMAN, 1979: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Adrijana MARČETIĆ, 2003: *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Irina MOCNA, 2009: *Arhetipski sižei, motivi i likovi u antiutopijskoj trilogiji Borislava Pekića*: Beograd: Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost. 505–14.
- Borislav PEKIĆ, 1983: Moje viđenje književnosti: *Književna kritika XIV*. 18.
- , 1993: *Vreme reči*. Beogradski izdavačko-grafički zavod SKZ.
- , 2002: *Besnilo*. Novi Sad: Solaris.
- Petar PIJANOVIĆ, 1992: *Majstori proznih veština (Kiš, Pekić, Kovač)*. Beograd: Književnost, 1–2.
- , 1989: *Poetika romana Borislava Pekića*. Beograd: Prosveta.
- [Gerald PRINCE] Džerald PRINS, 2011: *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik.
- Tatjana ROSIĆ, 2009: Ponovno pronađeno stanje: *Besnilo Borislava Pekića i motivi apokalipse u savremenoj srpskoj prozi. Poetika Borislava Pekića: Preplitanje žanrova*. Beograd: Službeni glasnik, Institut za književnost i umetnost.
- Milena STOJANOVIĆ, 2004: *Književni vrt Borislava Pekića*. Beograd/Pančevo: Institut za književnost i umetnost, Mali Nemo.



Ala TATARENKO, 2013: *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*. Beograd: Službeni glasnik.

Boris USPENSKI, 1979: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit.

## POVZETEK

Borisav Pekić je »graditelj« izjemno kompleksnega in raznovrstnega književnega dela. Na primeru žanrskega romana *Steklina* poskušamo osvetliti osnovne poetične postulate, s pomočjo katerih gradi svoja besedila. *Steklina* se izkaže za žanrsko neopredeljiv tekst, v katerem razločimo več pripovednih ravni. Podobno velja za prostorske in časovne strukture; poleg letališča kot osrednje prostorske strukre, ki simbolizira svet v malem, so značilne tudi druge lokacije dogajanja. Čas delimo na subjektivni in objektivni, lahko pa tudi govorimo o kodu fantastike, ki prežema ureditev časovnih odnosov. Čas se v bodočnosti namreč lahko »briše«, ostaja pa vtis, kot da ne bi obstajal na letališču. Kompozicija je urejena po načelu kroga, kjer se začetek združi s koncem. Intertekstualnost je posebej izražena in vsi miti so reinterpretirani, mitski junaki pa so dobili svoje »ponarejene dvojnike«. Dokumentarnost je še enkrat in posebej v obliki *Dnevnika* uporabljena kot postopek, s katerim je poudarjena avtentičnost oz. resničnost pripovedovanega. Ponujamo tudi ključ za nadaljna raziskovanja.

