

RADOMAN KORDIĆ

POLIMORFNO ČITANJE

## SADRŽAJ

EPISTEMOLOŠKI NAGON I ČITANJE.....	3
FANTAZAM O RODOSKVRNUĆU U POEZIJI LAZE KOSTIĆA.....	15
EGZISTENCIJALIZAM M. CRNJANSKOG ( <i>SEOBE</i> ).....	33
ZAREZ MILOŠA CRNJANSKOG ( <i>SEOBE DRUGE</i> ).....	52
PRIPOVEDANJE <i>TAEDIUM VITAE</i> .....	60
SLOVO, POVEST, STVARNOST (PAVLOVIĆ, MIODRAG, <i>KNJIGA STAROSLOVNA</i> ).....	79
ESEJ O ČOVEKU (PESNIČKO MIŠLJENJE MIODRAGA PAVLOVIĆA.....)	95
KAKO I ŠTA ŽIVOJINA PAVLOVIĆA.....	112
PORNOGRAF NA MAGRACU.....	133
POSTOJI SAMO SZTVARNOST PRIČE (BRATIĆ, RADOSLAV, <i>STRAH OD ZVONA</i> ).....	146
TRAGOM PREMEŠTANJA OZNAČITELJA ( <i>OBRETENJE</i> , JOVANA ZIVLAKA).....	160
DEDA I ŠEHEREZADA (JOSIĆ VIŠNJIĆ, MIROSLAV, <i>ODBRANA I PROPASTBODROGA U SEDAM BURNIH GODIŠNJIH DOBA</i> ).....	172
PRIČA KOJE NEMA (PETKOVIĆ, RADOSLAV, <i>SUDBINE I KOMENTARI</i> ).....	185
PARADOKSIJE POSTMODERNISTIČKE ESTETIKE.....	206

## EPISTEMOFILŠKI NAGON I ČITANJE\*

Nema nevinog i neutralnog čitanja, nema čitanja koje nije sporno. Nema ni čitanja koje ne zahteva izvesnu merodavnost, lingvističku, semantičku, drugim rečima, nikad čitanje nije apsolutni lični čin. Ne postoji ni čitalac kao takav. Ne postoji ni apsolutni tekst. To bi mogao biti zaključak kritike čitalačkog odgovora (na izazov pisma, teksta, čitanja), izrični ili samo pretpostavljeni zaključak, u svakom slučaju očekivan, nimalo nov, bez obzira na to što nikada u tom vidu nije formulisan. Ipak, zbog takvog ili sličnog zaključka Platon je proterao poeziju iz svoje filofske, racionalne države, Aristotel je bio prinuđen da pojmom katarze ozakoni i zaštiti sumnjivu situaciju primaoca tragičke umetnosti – i svakog čitača, Sofokle je obznanio tragediju želje za saznanjem (pred-stavio je rizik, opasnost čitanja, čitanja istine, rizik raskida sa sigurnošću koju nudi totalizujući um, tako bi se reklo u postmodernizmu; totalizujući um je oduvek znao za opasnost čitanja, scene čitanja, i svagda nastojao da je smiri, neutralizuje, strateškim projektima ili banalnim zabranama). Sofokle je tragediju želje za saznanjem, dramatičnost saznavanja, željenja, otkrivenja istine i dramatičnost same istine, logično, spojio s dramatičnošću nemogućnosti incesta i s tragedijom oceubistva, s dvema presudnim, ontološkim odrednicama saznanja i čoveka uopšte, sa onim odrednicama koje će totalizujući um zaturati kao ontološke evidencije, navodno zato što kartezijskom čoveku ne kazuju ništa s čim on već nije izašao na kraj, no koje zato što su ishodište i tog čoveka, nisu prestajale da govore, bučno čak, koje su govorile u skrivenoj poročnosti (kartezijskog) čitanja recimo, u uživanju u čitanju i koje govore, sofisticirano, u postmodernističkom pitanju o čitanju.<sup>1</sup>

---

\* Svi tekstovi koji su uvršteni u ovu knjigu objavljeni su u različitim časopisima i svi su delimično prerađeni za ovu knjigu. Dakle, ovde se prvi put pojavljuju u obliku u kojem su bili pripremljeni 1995. za štampu.

<sup>1</sup> Teško da je bilo moguće efektnije pokazati dramatičnost upisivanja saznanja u dušu i telo subjekta, što će reći, dramatičnost nerazdvojjivosti želje za saznanjem i performativnosti saznavanja (zašto ne i čitanja; samorazumljivu razliku ne treba ni pominjati), no što je to učinjeno u mitu o Edipu, no što je to učinio Sofokle u tragediji "Kralj Edip". Edip je, i u mitu i u Sofoklovoj tragediji, junak epistemofilskog nagona i junak, u savremenim teorijama čitanja bi se reklo, transaktivne kritike. Ništa me ne sprečava da ga tako shvatim, pogotovu ne s gledišta koje u istoriji vidi samo priču. U tom je smislu Sofoklov "Kralj Edip" priča o tragičnosti ličnih asocijacija subjekta saznanja, čitaoca.

Zašto, onda, čitanje nije odmah shvaćeno kao edipovska scena (ako, odista, nije bilo shvaćeno; neki elementi koje ta scena podrazumeva: ambivalentnost, uživanje, zebnja, destruktivnost, laž kao uslov istine, uvek su bili prisutni u razumevanju čitanja, ako ni zbog čega drugog ono zato što su njegovi ključni sastojci; čovek ih je nesvesno znao, nije mogao da ih ne zna i zato što nije mogao da ne čita), zašto nije shvaćena edipalnost čitanja, iako je očigledno da je svaki čitalac, da je čovek (tragični) junak želje za saznanjem, te Edip, drugim rečima, da je čovek, upravo kao čitač, stvaralac prisutnosti kao takve? Zašto to nije shvaćeno izvan psihoanalize, u mišljenju koje je prepoznalo nesvesne implikacije čitanja, recimo, fantazmatičnost nagrade i kazne čitanja, zadovoljstva i uživanja u tekstu (zabranjenog, destruktivnog uživanja)?<sup>2</sup>

Postmodernizam bi odgovor mogao da potraži u "nepopravljivoj neprozirnosti samog jezika",<sup>3</sup> koju bi on trebalo da otkloni, ili barem raskrije. Dakako, postmodernizam je to i pokušao: eklekticismom, kloniranjem formi i značenja, arhaizacijom, tj. obraćanjem folkloru, što su, uostalom, činili i modernistički pravci i sa sličnim ciljem. No postmodernizam je odgovor na ćutanje o prirodi čitanja mogao da traži u determinizmu moderne i njenoj odanosti istoričnosti, iza koje (odanosti) stoji shvatanje (fantazmatizacija) istorije kao istorije spasenja, kao istorije priča o grehu, molitvi i spasenju. Edipovsko stvaranje prisutnosti kao takve istorizam ne može ni da utemelji ni da odobri. S postmodernističkom disolucijom istorije, s idejom o kraju istorije, stvaranje prisutnosti kao takve, zapravo, kao negativnog diskursa, diskursnost stvarnosti, moralo se pokazati i u čitanju, utoliko pre što se već nije moglo prevideti ni u saznanju. To shvatanje

Edip je čitač enigme govora, ćutanja, življenja, čitač znakova postojanja, kombinacije znakova ontološke prirode čoveka i njegovog govora o toj prirodi, Edip je onaj čitač koji nijedan čitalac ne može biti no koji svaki čitalac, Lakana ili kriminalnih romana, svejedno je, jeste.

<sup>2</sup> Lakan je često upoređivao psihoanalitičku i edipovsku scenu. Psihoanaliza inscenira, ili da kažem kao Frojd, ponavlja edipovsku situaciju. Svaki pacijent je Edip, "što će reći da se cela analiza suštinski odvija na planu saznanja sebe (a ne u 'pokretanju' strasti ili afektivne komunikacije)" (Borch-Jacobsen, Mikkel: *Lacan, le maître absolu*, Flammarion, Paris, 1990, p. 103). No treba imati u vidu da analizand ne saznaje, ne prepoznaje ono što je dato, što je tu, što jednostavno može da uzme. "Imenujući je, subjekt stvara, čini da se pojavi, nova prisutnost u svetu", veli Lakan (Lacan, Jacques: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1978, p. 267). Subjekt uvodi prisutnost kao takvu i dubi odsutnost kao takvu, doslovno ono što je učinio i zbog čega je stradao Edip, zbog čega su mu oči ispale kao kamičci, reći će negde Lakan.

<sup>3</sup> Lyotard, Jean-François: *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Galilée, Paris, 1984, p. 84. Lakan će tu tražiti odgovore na ključna pitanja čoveka i njegovog življenja.

muti ideja o sumraku umetnosti, koja se, izgleda, javljala u mišljenju čije je ishodište u negativitetu i koja je, sasvim sigurno, efekat dijalektike nagona smrti što strukturira to mišljenje. Postmodernizam je priču o smrti umetnosti nasledio, preuzeo od nove umetničke prakse, iako ona, u tom vidu, suštinski, pripada modernizmu.<sup>4</sup> Pripada i negativnoj teologiji, mišljenju (lakanizam, dekonstrukcija) koje, ako uopšte nešto razumeva, razumeva na način na koji je negativna teologija dospela do neznanja.

Psihoanaliza je precizno artikulisala scenu saznanja, treba dodati, onoliko koliko je to uopšte moguće. Može se reći: psihoanaliza je artikulisala scenu saznanja na koju sama izlazi i na koju izvodi Edipa, subjekt koji govori zato što hoće da sazna istinu svojega govora. Razume se, on tu istinu pro-izvodi, sa njom i zahtev za prepoznavanjem upućen subjektu za koga se pretpostavlja da zna. Po tome se psihoanalitički ritual (odista je reč o ritualu) bitno razlikuje od rituala čitanja, bez obzira na to što su građeni po istoj shemi, što su im neki učinci zajednički, pre svega, mistifikacija teksta, jezika, transcencije. U ritualu čitanja mistifikacija je izvor magijske moći prvosveštenika pisma, samog pisma, pisanja i čitanja. (Nije se magičnosti lišila ni psihoanaliza.) Veza između pisanja i čitanja nikad nije bila potpuno i neopozivo prekinuta. Nije je ni moguće prekinuti. Znak traži da bude pročitano, shvaćeno. Po tome i jeste znak. Uvek je, međutim, veza pisanja i čitanja bila element mistifikacija. Psihoanaliza je u tom zapletu prepoznala i oglasila scenu istine, potrebu da se istina pojavi. Edip hoće da je prepozna i drugi, tj. Edip hoće da ga drugi prepozna kao istinu.<sup>5</sup> Želja za prepoznavanjem je i želja

---

<sup>4</sup> Ideja o smrti umetnosti neposredno proizilazi iz logike istorizma. Nije stoga neobično što ju je formulisao Hegel, filosof koji pretpostavlja postojanje nagona perfektibiliteta, filosof čije mišljenje sledi apsolutni istorizam. Postmodernizam je, očito, smrt, sumrak umetnosti razumeo, rekao bih, modernistički, po logici novuma, koju (logiku), pri tome, ne priznaje. Nije ni u postmodernizmu, dovoljno shvaćeno "da smrt umetnosti ima dva značenja: u jakom i utopijskom smislu, kraj umetnosti kao specifična činjenica, odvojena od ostalog iskustva u iskupljenoj i reintegriranoj egzistenciji; u slabom ili realnom smislu, estetizacija kao širenje prevlasti *mas-medija*" (Vatimo, Đani: *Kraj moderne*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991, str. 58). Nije shvaćeno da je estetizacija svakidašnjice, širenje prevlasti *mas-medija* efekat strukturnog preloma, nepojmljenog negativiteta, dakako, nije shvaćeno da može biti i folklor strukturnog preloma. No treba reći da je postmodernizam pokušao da to, svoje nerazumevanje, teorijski opravda.

<sup>5</sup>To hoće želja. Čovekova "želja nalazi svoj smisao u želji drugoga, ne toliko što drugi drži ključeve željenog objekta, koliko stoga što je njegov primarni cilj da bude priznat od strane drugog", veli Lakan (Lakan, Žak: Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 50).

istine. Tako je kod Hegela i tako je u psihoanalizi, makar u teorijskoj psihoanalizi. Edip saznaje javno, čak i ono o čemu se ne može govoriti i o čemu bi zato trebalo ćutati. Razumljivo, njegova istina je i istina drugog, i on je saznaje kao istinu drugog. I čitanje je, u biti, javno. Ali, performativ čitanja je svagda bio predmet tajnih, misterijskih kultova. Postoji za to više razloga. Mene ovde zanima onaj koji je čitanju svojstven, koji ono istura ispred sebe i tako krije. Čitanje je, naime, moguće shvatiti i kao čitačevu odbranu od edipovske sudbine, kao subjektov pokušaj ovladavanja vlastitom sudbinom u drugom, kao odbranu od destrukcije želje, istine, i istine čitanja. Taj eros čitanja postać razlog, cilj i objekt svakog pedagoškog, utopijskog mišljenja, postać i pedagoški cilj svake estetike, i one, Ingardenove na primer, koja pokušava da se sasvim utemelji u čitanju, što će reći, koja pretpostavlja, to i kaže, da čitanje sledi tekst u njegovom tumačenju sebe, koja bi trebalo da zna da želja čitaoca (i želja estetičara), uprkos svim ograničenjima, iskrivljuje tekst, iskrivljuje i njegovo tumačenje sebe. Eros čitanja, čitanja znakova u najširem smislu, zbog svega toga, postać i objekt manipulacije, oslonac proizvodnje simulakruma, klonova. Ova će proizvodnja obeležiti naše vreme. Original se više ne pojavljuje, dakako, ako se ikada i pojavljivao. Nema za njim ni potrebe "budući da su stvari odmah koncipirane u funkciji njihove neograničene reprodukcije".<sup>6</sup>

Postmoderniste, takođe, opčinjava eros čitanja. Naizgled, to i kažu, mami ih – i omamljuje – njegova tvoračka sloboda, u kojoj, u njegovoj autonomiji, ne prepoznaju i mamac za proizvodnju esteticističkih i ideoloških simulakruma. Mnogi postmoderni klonovi jesu samo to. Zbog zavodljivosti erosa čitanja, ili s nekog drugog razloga, zbog bliskosti fascinacije i apofatičkog mišljenja, postmodernizam, čini se, i nema svest o pravoj prirodi tog erosa, o dimenziji nagona smrti u njegovim manifestacijama, o tome da on radi za nagon smrti. Postmodernizam, prosto, ne misli konsekvantno, niti na to,

---

Lakan upotrebljava glagol *reconnaître* (...*d'être reconnu par l'autre*) (Lacan, Jacques: *Fonction et champ de la parole et du langage, Ecrits*, Seuil, Paris, 1969, p. 268), koji pre svega znači prepoznati, te (ras)poznati, uvideti, a onda priznati, itd. Sigurno je da je to značenje prvo i u navedenoj Lakanovoj tvrdnji. Konačno, drugi ne može priznati bilo koga ni bilo šta pre no što toga ili to ne prepozna. To je i antropološka činjenica. Samo prepoznavanje, opet, jeste i priznanje, i to ono priznanje kojim se svaki Edip zadovoljava, koje je podesno i za različite manipulacije.

<sup>6</sup> Bodrijar, Žan: *Simulakrum i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 103. Za gubitak originala, aure originala, krivi su mas-mediji, misli Bodrijar. I to je tačno, ili bi moglo biti tačno, da mas-mediji nisu izgubili ono što je već izgubljeno u samom pojmu originala kao originala nečega, originala kopija, beskrajnog niza kopija. Pravljenje replika u postmodernizmu, ako odista ima smisla, trebalo bi da to ras-krije – i da original vrati originalu.

kao postmodernizam, ima prava. Povrh toga, čitalačka kompetencija, u koju se postmodernizam uzda, slab je okvir za razumevanje i usvajanje slobode erosa čitanja. A tvoračka merodavnost čitaoca jedino je ograničenje koje postmodernizam može da suprotstavi destrukciji što ide za ovakvim erosom, ili s njim. No nije sigurno ni da postmodernizam i ima nameru da se suprotstavlja destrukciji. (Uostalom, nema erosa koji nije i eros tanatosa.)

Čitanje mogu da shvatim, u fenomenološkom smislu, i kao izraz i sredstvo nagona ovladavanja. Implikovana je takva mogućnost i u postmodernističkoj dramatisaciji čitanja i čitaoca. Čini se, i prema frejdrovskoj psihoanalizi, da čitanje najpre tako i treba shvatiti, pogotovu, ako se odista čita samo ono što je odsutno, što je na neki način precrtano, cenzurisano.<sup>7</sup> No nagonu ovladavanja je tek delimično svojstvena odbrambena uloga, koja je u ovako shvaćenom čitanju pretpostavljena. Nije ni sigurno da ona preovlađuje u nagonu ovladavanja, nije sigurno da u njemu preovlađuje erotski princip. Štaviše, Freud izričito povezuje ovladavanje i agresivnost, surovost čak.<sup>8</sup> Nagon

---

<sup>7</sup> Tako misli Pol-Loran Asun (Assoun, Paul-Laurent: *Éléments d'une métapsychologie du "lire"*, "Nouvelle revue de psychanalyse", no. 37, 1988, p. 146, Gallimard, Paris). Cenzura, veli Asun, ne samo što ne ometa i ne sprečava čitanje, ona ga opunomoćuje, ona ga poziva, pokazuje šta i gde treba pročitati. Cenzura, čak, priprema modele u kojima treba pročitati ono što je zabranjeno – jedinu stvar koju i treba pročitati.

<sup>8</sup> Freud tek nekoliko puta pominje nagon ovladavanja (*Bemächtigungstrieb*; na francuskom *pulsion d'emprise*). Najpre ga, po shemi Ja nagoni – seksualni nagoni, suprotstavlja seksualnim nagonima, što bi značilo da nagon ovladavanja pripada ja-nagonima. Nikada Freud nije precizno rekao šta znači nagon ovladavanja. Psihoanalitičari su ga zato zanemarili, ili prihvatili kao razvalinu Freudove misli. U stvari, jedva da ga je iko, donedavno, i pominjao. Istina, Laplanš i Pontalis su ga uneli u svoj Rečnik psihoanalize (Laplanche, J, Pontalis, J.-B: *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1968). A onda su "Nova revija za psihoanalizu" 1981. i "Francuska revija za psihoanalizu" 1992. godine posvetile po jedan broj ovom zaboravljenom konceptu.

Je li to dovoljno da se ovaj nagon vrati u psihoanalizu teško je reći, između ostalog i zato, što je koncept nagona ovladavanja gotovo nemoguće razlučiti od Adlerove volje za moć, a i stoga što je Freud njegovu ulogu dodelio drugim nagonima. Izgleda da je Freud, i sam ničeanac, napustio ideju o nagonu ovladavanja upravo zbog tog Adlerovog koncepta, zbog Adlerovog nastojanja da sve, i ono što je Freud rezervisao za seksualne nagone, objasni voljom za moći.

Nagon ovladavanja ja ovde pominjem zato što ga Freud u "Tri rasprave o seksualnoj teoriji" (Freud, Sigmund: *O seksualnoj teoriji, Totem i tabu*, Matica srpska, Novi Sad, 1969) vezuje za zadovoljstvo gledanja, za intelektualnu delatnost, ali i za surovost, za dva sastojka koje je u spoznaji prepoznao i

ovladavanja podrazumeva (nesvesni) odnos između dva subjekta, te između dve bilo koje subjekatske instance, nagon ovladavanja podrazumeva uzajamnost prepoznavanja i spoznavanja, priznavanja i poricanja. Analitičari su skloni da ga u tom vidu prihvate i da tako ostanu verni Frojdu/ocu. Za razumevanje prirode čitanja ta dimenzija nagona ovladavanja i jeste važna. Svejedno je, barem za tu dimenziju, da li je reč o nagonu ili o "savršeno specifičnom načinu odnosa između dva subjekta".<sup>9</sup>

Odnos između dva subjekta, između subjekta pisanja i subjekta čitanja, ili, opšti-je, između subjekta i drugog (na mesto subjekta i drugog može se, uglavnom proizvoljno, stavljati subjekt pisanja ili subjekt čitanja, koje ne treba posve poistovetiti s piscem i čitaocem), odnos između subjekata čitanja i pisanja može postati jasan i za razumevanje prirode čitanja značajan, tek kad se uzme u obzir da Frojd izrično povezuje nagon saznanja i nagon ovladavanja, ako se ne smetne s uma da Frojd intelektualni rad izvodi neposredno iz izvora dečje seksualnosti, iz seksualnih nagona, te, na kraju, Frojd to nije ni morao pomenuti, iz nagona smrti. Razumevanje odnosa subjekata čitanja i pisanja važno je zato što (ono) raskriva ontološku prirodu epistemološke sheme, što u toj shemi prepoznaje strukturnu postojanost, po kojoj svaka projekcija čitanja i pisanja postaje razumljiva i mogućna kao čitanje i pisanje. To je ujedno i put razumevanja epistemofilskog nagona, koncepta iz kojeg se organizuje i jamči kakva-takva objektivnost čitanja, tj. objektivnost teksta. Bez takvog koncepta, objektivnost teksta zbilja može biti "opasna iluzija".<sup>10</sup>

Epistemofilski nagon, sledstveno onome što o njemu kaže psihoanaliza, može da jamči samo opoziciju konceptata čitaoca i teksta, želje i objekta, projekcije stvari i stvarnosti stvari. U tom bi se smislu moglo reći da ne postoje ni stvarni tekst ni stvarni čitalac, odnosno, u dualizmu čitanje – pisanje ne dominiraju ni pisac ni čitalac, dominira sama opozicija, opozicionost ako tako mogu reći, dominira shema odnosa ovladavanja između dva subjekta. Je li to dovoljno za objektivno postojanje teksta – i za postojanje

folklor. Frojd će ovladavanje povezati "istovremeno sa seksualnošću, agresivnošću i pregenitalnom oralnom seksualnom organizacijom (ili, kaže on, 'ako hoćete kanibalskom')" (Denis, Paul: *Emprise et théorie des pulsion*, "Revue française de psychanalyse", specijalni broj, t. 56, 1992, p. 1301, PUF, Paris).

<sup>9</sup> Dorey, Roger: *Le désir d'emprise*, "Revue française de psychanalyse", p. 1423-1424. Svejedno je ukoliko taj "savršeno specifičan" odnos između dva subjekta ne isključuje shemu subjekatskih odnosa, onu shemu iz koje se takav odnos uopšte i može spoznati, iz koje za njega mogu znati i ti subjekti.

<sup>10</sup> Fiš, Stenli: *Književnost u čitaocu: afektivna stilistika*, "Književna kritika", br. 3, 1989, str. 42, Beograd.



obaveštenog čitaoca, koga se ne odriče nijedan teoretičar čitanja, ma na koju stranu da okrene, ma šta da od čitanja očekuje i traži?

Niko se ne odriče fantoma objektivnosti. Nije bez njega mogao ni postmodernizam, iako je odbacio sve pretpostavke objektivnosti – pa i objektivnost subjektivnosti. Doduše, situacija subjekta u postmodernizmu nije sasvim jasna. Moglo bi se reći zato što ništa u postmodernizmu i ne može biti sasvim jasno. Pokoji teoretičar postmodernizma problem subjekta i mogućnost subjektivnosti svodi čak na trenutnu saglasnost subjekta i objekta. (Ta saglasnost je uslov klasične filosofije.) Tako bi trebalo da se podrži destrukcija subjekta koju je poststrukturalizam već sproveo. No u tom istom poststrukturalizmu, u teorijskoj psihoanalizi naime, subjekt je ponovo nađen i za postmodernizam. Iz te perspektive valja reći da je destrukcija subjekta u postmodernizmu zamena za odbacivanje, za destrukciju moderne, njenog racionalizma, njenog istorijskog reda.

Epistemofilski nagon, u kojemu neki analitičari prepoznaju princip života, koji svode na princip života, trebalo bi, po tvrđenju istih analitičara, da zasniva, strukturiše i usmerava čitanje. Pisanje nadzire nagon ovladavanja.<sup>11</sup> Razlika između čitanja i pisanja

---

<sup>11</sup> Tako misli An Klansie (Clancier, Anne: *Pulsion épistemologique, pulsion d'emprise et écriteure*, "Revue française de psychanalyse", p. 1460-1461). Ona, istodobno, govori o ovladavanju života i ovladavanju smrti. Ipak, želju za saznanjem, čovekovu želju da nauči da čita, ona isključivo vezuje za epistemofilski nagon. Praktično, to znači da bi čitanje moralo biti neprotivurečno. S obzirom na to da je "želja za pisanjem u velikoj meri zasnovana na nagonu ovladavanja" (Clancier, Anne: navedeni tekst), pisanju preostaje protivurečje, dimenzija smrti i, naravno, sa njom dimenzija simboličkog. Nije jasno kako to protivurečje uopšte može biti pročitano, ako epistemofilski nagon ne prepoznaje otiske nagona ovladavanja, ako sam epistemofilski nagon nije protivurečan, ako, kad sam naučio da čitam, nisam naučio da čitam ono što ne čitam, što nije upisano, što nije znak, što nije upisano drugačije sem tako što nije upisano.

"No šta znači naučiti", pita Derida (Derrida, Jacques: *La main de Heidegger: Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 424). Deridino pitanje podrazumeva Hajdegerovo pitanja o učenju mišljenja. Pravo pitanje je, šta znači naučiti misliti, šta znači naučiti misliti s obzirom na to da još nismo naučili da mislimo. Deridina parafraza Hajdegerovog odgovora na ovo pitanje ovde me jedino zanima; ona je, zapravo odgovor na pitanje koje sam implicite postavio: šta znači naučiti čitati, ako, zbilja, još nismo naučiti da čitamo (ako nikad ne možemo naučiti da čitamo, ako ne znamo šta ćemo pročitati).

Naučiti, veli Derida, "to znači saopštiti ono što činimo u korespondenciji (*Entsprechung*) u nama sa suštinom (*wesenhaft*)" (p. 424-425). Naučiti čitati značilo bi saopštiti ono što činimo u korespondenciji

već zato mora biti velika, pa i neprevladljiva, ako je podela nadležnosti nagona tako stroga. U pisanju je, u tom slučaju, logično i nužno prisustvo dijalektike nagona smrti. Štaviše, pisanju je sve pri ruci, pod perom, i sve otvoreno, već i stoga što mu je otvoreno simboličko, zato što mu je otvoreno ono po čemu svet jeste, ono što stvar, stvarnost stvari postavlja u stvar. A pisanje simboličkom privodi, pred-stavlja dijalektika nagona smrti, ono što ne staje u pismo, odsutno. Svega toga je čitanje lišeno, ako uopšte ne ide tragom pisma, ukoliko se epistemofilski nagon odista svodi na princip života i ukoliko princip života poznaje princip smrti samo kao svoju suprotnost, kao ono što nije život, kao odsutnost života, tj. ako princip života nije i princip smrti. Mogućno je, doduše, i u tom slučaju, tvrditi da je sve to čitanju dostupno kao odsutno, na način na koji uopšte i može biti nešto dostupno, dakle, na način na koji se nešto može znati? No valja onda raskriti: kako se u čitanju, koje vodi i ograničava epistemofilski nagon, dakle, pragmatični princip života, zna da je nešto odsutno. Kako i zašto čitamo samo ono što je cenzurisano? Kako se cenzura upisuje u tekst? Konačno, o kojoj je i kakvoj cenzuri tu reč, onaj čiji se tragovi prepoznaju u tekstu, u belinama teksta, ili onaj koju čitalac upisuje u tekst?

Odsutno na koje čitača navodi epistemofilski nagon mora biti u tekstu (kao prisutnost, već i zato što je enkodirana) i mora biti efekat epistemofilskog nagona subjekta pisanja. Razume se, takvo je odsutno mogućno i pročitati. No u tekst je utisnuta i dijalektika nagona smrti, koja i sama računa s prisutnošću odsutnog. Epistemofilski nagon subjekta pisanja (koji je i čitalac, tuđeg i vlastitog teksta, i vlastitog teksta kao tuđeg), ako on, nagon, uopšte ima nekog smisla, ako čemu služi, morao bi da čitaoca suoči s tom dijalektikom. Čitanje bi jedino tada moglo biti odbrambeni mehanizam, uspešan koliko i bilo koji drugi mehanizam te vrste. Može se i izopačiti na način na koji se izopačuje bilo koji drugi odbrambeni mehanizam. No čitanje se nikako ne može svesti na princip života koji nema drugi cilj do da se opire nagonu smrti. Tu nemogućnost ono nužno otkriva kad je čitanje čitanja.<sup>12</sup> Doduše, pre no što to u sebi pročita, čitanje otkriva sve što u njemu može biti shvaćeno kao efekat principa života. No ovde je reč o različitim vremenima. Formalno, čitanje mora najpre naučiti da čita, mora znati da pročita znak da bi moglo sebe da pročita. Suštinski, da bi pročitalo bilo šta mora znati da je

---

u nama s logikom teksta, sa smislom teksta i, na kraju, ili pre svega s epistemofilskim nagonom, s njegovim vezama sa nagonom ovladavanja.

<sup>12</sup> A čitanje, na neki način, uvek sebe čita. Implikovano je to u svakoj teoriji čitanja, posebno u teoriji o obaveštenom čitaocu. Implikovano je to u čitanju znaka, u pismu dakle.

čitanje. Prema tome, čitanje je već u pisanju sebe pročitalo, čitanje je pisanje. Nije, međutim, sigurno da čitanje, zahvaljujući tom protivurečju prevladava ograničenja što mu ih nameće epistemofilski nagon shvaćen kao pragmatični princip života i u meri u kojoj jeste taj princip. Sem toga, moguće je da se život najbolje brani uz pomoć nagona smrti. Teoretičari čitanja, i oni čije je ishodište u psihoanalizi, koji poznaju disperzivnost čitanja, njegovih motiva, nisu zapazili da jednu iluziju zamenjuju drugom. Da bi čitanje izveo iz tog ćorsokaka, u stvari, da bi ga oslobodio od logike teksta, Norman Holand na primer, oslonio se na "transaktivnu kritiku", pod kojom podrazumeva "kritiku u kojoj kritičar radi na svojoj transakciji teksta".<sup>13</sup>

Holandova transaktivna kritika (i s gledišta te kritike) nije ništa drugo do alibi ličnih asocijacija (u Holandovom slučaju i ekshibicionizma), pokušaj ozakonjenja unošenja u tekst tuđeg teksta, spoljašnjih referenci čitanja, slučajnih ishodišta aktualizacije značenja, rečju, pokušaj zamene scene teksta scenom čitanja, čak scenografijom te scene. Sve to, ma koliko da je samo po sebi zanimljivo, te bez obzira na to što nema čitanja koje nije istorijski uslovljeno (jedna istorija čitanja bi, sasvim sigurno, pokazala i nužnost te referentnosti), bez obzira na to što nema čitanja koje ne ukrašava čitalački folklor, sve to dakle, cela ova šarena, pokretna scena čitanja, ako se odvoji od scene teksta, svodi tekst na puki podražaj slobodnih asocijacija, na jedan element, ne čak ni najvažniji, u romanu čitanja, koji tumači, kao što je Holand, pričaju, ispisuju, naizgled, bez romanesknog patosa, pa ipak patetično. "Sad se, radije nego da odbacimo to združivanje, zapitajmo šta će se dogoditi ako prihvatimo te spoljnje stvari i pokušamo da razumemo kombinaciju teksta i ličnih asocijacija?", pita se Norman Holand.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Holand, Norman: Ponovno otkrivanje "Ukradenog pisma": čitanje kao lična transakcija, "Književna kritika", str. 29. Naravno, svaki kritičar radi na svojoj transakciji teksta, znao to ili ne, uz pomoć teorije ili bez njene pomoći. Analitičari to znaju i taj postupak svesno konceptualizuju. No, može li njihov racionalizam (u osnovi kartezijanski racionalizam) biti dovoljan razlog za jednu nemoguću estetiku? Konačno, za ličnu transakciju je potreban tekst. To se, maltene, zaboravlja u zanosu s kojim se otkriva važnost čitanja.

Rad čitanja je, odista, važan. On (rad) proizilazi iz teksta na bilo koji način. Tekst koriguje ceo spoljašnji okvir čitanja, sve spoljašnje reference preuznačuje. "Iz prvotnih nagađanja čitatelja rađa se okvir odnosa i veza pomoću kojeg on tumači dalja zbivanja u djelu, a dalja zbivanja mogu, gledanjem unatrag, izmijeniti prvotne dojmove, pa neke elemente izbaciti u prvi plan a druge potisnuti u pozadinu". Tako veli Teri Iglton (Eagleton, Terry: *Književna teorija*, SNL, Zagreb, 1987, str. 91-92). Čitanje je dinamično po svojoj prirodi. Scena zbivanja je scena teksta.

<sup>14</sup> Holand, Norman: navedeni tekst, str. 30.

Ništa se neće dogoditi. Tekst će biti potisnut, može i nestati. Ili će biti krivotvoren, zavisno od nesvesnih ciljeva ličnih asocijacija, od toga šta one kriju i šta kazuju. U najboljem slučaju, tumač će ga prilagoditi vlastitom teorijskom konceptu. To nije mogao da spreči, ili s nekih razloga nije hteo, ni Norman Holand, bez obzira na teorijske garancije koje mu je psihoanaliza obezbeđivala.<sup>15</sup> Prosto, ni subjekt za koga se pretpostavlja da zna, analitičar dakle, ne može da nadzire razdvajanje "jesam" i "mislim", ni on

---

<sup>15</sup> Teoriju čitanja kao čin lične transakcije, te raspravu o Lakanovom i Deridinom tumačenju Poovog "Ukradenog pisma", koja bi (rasprava) trebalo da utemelji transaktivnu kritiku, Holand počinje jednim autobiografskim detaljem, koji je za Poa, možda i za Lakana i Deridu, potpuno nevažan i koji, stoga, ni na koji način ne bi mogao da opredeli ni teorijski koncept transaktivne kritike ni kritičku analizu Lakanovog tumačenja Poove priče i Deridinog tumačenja Lakanovog tumačenja Poa. (Uzgređeno rečeno, Deridin spor, ako se može nazvati sporom, s Lakanom nije ostao nezapažen. Teoretičari i tumači su ga, s različitim namerama, nastavili. No ceo taj problem ja ne mogu ovde obrazložiti. Uostalom, Deridinom dekonstrukcijom Lakanovog tumačenja Poove priče, Deridinim tumačenjem Poove priče i rasprom koja je odatle proizašla ja sam se bavio jednim drugim povodom u tekstu "Istina s Lakanom i Deridom", "Delo", br. 3-4, 1992, Beograd.)

Holand veli da je za njegov tekst o transaktivnoj kritici i raspravu o Lakanovom i Deridinom sporu glavna činjenica to što je Poovu priču, još kao dečak, čitao "u svesci br. 39, džepnog izdanja" (str. 29). Glavna je činjenica to što je to džepno izdanje Poa Holand otkrio kad je želeo da sakrije "nešto u vezi sa seksom" (str. 30). To nešto, eto, Holand priznaje, javno, besumnje, ne samo zato što bi tako trebalo da omogućiti istini da progovori, tj. što je to priznanje neophodno za utemeljenje teorije transaktivne kritike. To priznanje, naime, onoliko koliko raskriva toliko i krije, krije nešto drugo, logiku skrivanja i krivotvorenja, logiku grešaka. (Tako i omogućuje istini da progovori.) Sem toga, Holandovo priznanje traži pravo na logiku krivotvorenja, na grešku, na izvantekstualno kao tekst. Holand će to pravo i iskoristiti. Lakana će optužiti da nije razumeo Poovu reč *purloined*. Lakan, navodno, tu reč brka "sa rečima koje znače 'pored'" (str. 21), što, ako je precizan prevod Holandovog teksta (na koji sam se, prevod, oslonio), prosto nije tačno. Baveći se etimologijom te reči Lakan navodi i oblik (*au loing*) koji znači "daleko", kako to i hoće Holand. No odatle Lakan ne zaključuje, niti može zaključiti, da Poovu reč treba prevesti sintagmom "staviti daleko", kako to Holand predlaže. Lakan je izabrao francuski obrt *mettre de côté* (Lacan, Jacques: *Le séminaire sur "La lettre volée"*, *Écrits*, Seuil, Paris, 1969, p. 29), staviti na stranu, zaturiti, zabaciti, ali i staviti pored, ukoliko to pored znači tu negde. Holand je, očito, taj (Lakanov) obrt shvatio doslovno.

Priznanje masturbacije nije, dakle, Holanda dovelo do pravog značenja Poove priče. Nije sigurno ni da mu je pomoglo da ponovo otkrije "pismo ukradeno tako apstraktnim, intelektualnim čitanjem poput Lakanovog ili Deridinog" (str. 34). Moglo mu je pomoći da razume sistem projekcija čitanja i u čitanju, scenu čitanja, nesumnjivo, izuzetno dramatičnu. No ja se ovde ne mogu više baviti analizom Holandovog teksta ni implikacijama te analize.

ne misli tamo gde misli da misli. Holandov primer pokazuje da ni čitalac ni tumač nisu tamo gde misle da jesu, nisu u tekstu. Ali, ni jedan ni druge nije, recimo kao čitalac kriminalnog romana i subjekt za koga se pretpostavlja da zna, ni na nekom određenom mestu, nije nigde, sem kao element diskursa. Identitet subjekta za koga se pretpostavlja da zna, analitičara, na tome se i temelji. Iz perspektive koju sam otvorio i čitalac i analitičar su u želji Drugog izgubljeni objekti, objekt malo *a*.<sup>16</sup> Analitičar tu poziciju usvaja. Morala bi ona biti prisna i čitaocu. Ali, on je mora i konceptualizovati, onako kako je to učinio analitičar ili na neki drugi način. Scena čitanja ne bi trebalo da se razlikuje od scene analitičkog diskursa. (Aristotel je nešto tako predujmio, možda i naslutio, u svojoj definiciji tragedije.) U tom slučaju epistemofilski nagon, kao princip života, kao nagon života, odista bi mogao da vodi čitanje, tj. on bi dramu čitanja mogao da usmerava prema takozvanom pozitivnom ishodu.

Gubitak se pojavljuje i u ličnim asocijacijama, koje, ako ni zbog čega drugog ono stoga, nije moguće prenebreći pri razumevanju čitanja. Uostalom, one su glavni element i glavni rekvizit scene čitanja, lažna moneta smisla teksta na toj sceni. Lične asocijacije su, kao lažni tekst, uslov istinitog teksta, uslov istine teksta, one su čak znak i jamstvo razumevanja. Kao laž, one čuvaju dimenziju objektivnosti teksta, otkrivaju vezu označitelja i epistemofilskog nagona. Naravno, označitelj i epistemofilski nagon se vezuju i razvezuju u konkretnim situacijama, u istorijski različitim prilikama. U ličnim asocijacijama njihova veza se pojavljuje kao nepromenljiva, kao ishodište govora i tumačenja.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Iz ove perspektive džepno izdanje Poovih priča je označitelj skrivanja masturbacije, označitelj čija se istorijska pozicija menja onako kako se on premešta. Ne menja se njegov determinizam. Ni to Holand nije razabrao kod Lakana, iako nije mogao da previdi značaj premeštanja označitelja.

<sup>17</sup> An Klansie (Clancier, Anne: navedeni tekst, p. 1457) veli da je Sartrovu *Mučninu* čitala u dva maha. Prvi put, u vreme kad se pojavio ovaj roman. Njen "protutekst" na Sartrov roman se tada zasnivao na ideji zabrinjavajuće začudnosti (*l'inquiétante étrangeté*). Klansie kaže da je koncept protuteksta stvorila 1976. da bi naznačila, odredila svoje čitalačke reakcije, "ma kakve da su, na primer: osećanja, fantazmi, ideje, paradoksalne izreke, itd". Protutekst je odgovor čitaoca na tekst, na pitanja koja su, naizgled, u tekstu (i tekstu) postavljena i na koja tekst i treba da odgovori. Praktično, odgovor teksta se ne mora podudarati s odgovorom čitaoca.

Mного godina kasnije, kad je ponovo čitala Sartrov roman, ovog puta u svetlu psihoanalitičke prakse, Klansie je kaže "odmah povezala suštinsku problematiku knjige sa neurozom depersonalizacije i radovima Morisa Buvea". Štaviše, u to vreme je na analizi imala i slučajeve neuroze depersonalizacije. Ne bi stoga bilo nikakvo čudo da joj se depersonalizacija prividala i tamo gde je nije mogla očekivati. Klan-

Lične asocijacije, ovako shvaćene, imaju funkciju katalizatora asocijacija teksta, njegovog značenja, potom, ili najpre, funkciju šifre, matrice za razumevanje asocijacija, rada teksta, Vavilonske kule teksta, kako bi to dosledni postmodernista rekao. U Vavilonskoj kuli teksta lične asocijacije bi trebalo da imaju ulogu vlastitih imena, koja ne pripadaju na isti način sistemu jezika na koji mu pripadaju druge reči – ni lične asocijacije ne spadaju na isti način u tekst na koji spadaju enkodirane asocijacije. To je nesumnjivo. Sleduju mu, međutim, kao lozinke odsutnog smisla, rada koji tekst predujmljuje. Lična imena i lične asocijacije unose u jezik/tekst zbrku. Razumljivo, "čak i reč Vavilon: koja se istovremeno prevodi i ne prevodi, pripada, a da ne pripada, jeziku", veli Derrida.<sup>18</sup> Za lične asocijacije to je sasvim očigledno, one odista pripadaju i ne pripadaju tekstu. Pripadaju mu i ne pripadaju kao tvorevine epitemofilskog nagona, kao epitemofilске lozinke i ne pripadaju kao tuđi, nerazumljivi tekst, koji je uslov razumevanja teksta. U čitanju se ta dvojnost pojavljuje na različitim mestima i u različitim varijantama, uvek u dosluhu s epitemofilskim nagonom, kao njegov učinak, njegova tvorevina.

---

sie, međutim, veli da je kod svojih pacijenata našla, "kao Buve kod svojih, *opise slične Sartrovim*" (moj kurziv, R.K.). Dakle, An Klansie nije u *Mučnini* našla opise kao kod svojih pacijenata, nije našla neurozu depersonalizacije, što bi se moglo očekivati ako lične asocijacije odlučuju o kritičkom činu. Ona neurozu depersonalizacije razumeva u kontekstu književnih ideja.

Književni tekst je za An Klansie, bio je i za Frojda i ostao za sve analitičare frojdovske orijentacije, paradigmatički tekst za razumevanje psihičke i ontološke prirode čoveka, književni tekst je i zakon tumačenja. Otkuda onda tolika razlika u tumačenju Sartrovog romana? No da li se uopšte i radi o razlici u tumačenju značenja teksta? Nije li, možda, reč o razlici u značenju scene čitanja? Ovo drugo je očigledno. Ne treba ga ni dokazivati. Ne treba dokazivati ni razliku u obimu, pa, verovatno, i kvalitetu, obaveštenosti čitaoca, od koje, nesumnjivo, zavisi šta će čitalac naći u tekstu. Iza toga šta čitalac formalno nalazi u tekstu i šta artikuliše krije se njegova reakcija. U slučaju An Klansie to je jasno. Njena reakcija na Sartrov roman u glavnim tačkama se nije promenila. Imenovanje te reakcije se promenilo. Odrednicu neuroza depersonalizacije, koju pominje povodom kasnijeg čitanja, moguće je shvatiti kao prevashodno tehnički termin obaveštenog čitaoca. Doduše, taj termin, s obzirom na to da ne može biti apsolutni tehnički termin, čitaočevu reakciju, reakciju An Klansie (i onu iz prvog čitanja), približava pravom značenju teksta. Shematski reakcija se jednako prepoznaje u osećanju zabrinjavajuće začudnosti i u tehničkom znanju neuroze depersonalizacije.

<sup>18</sup>Derrida, Jacques: Des tours de Babel, *Psyché, Invention de l'autre*, p. 211. Razume se, reč Vavilon kao naziv (lično ime) pripada jeziku ne pripadajući mu. Valja ovde imati na umu da ta reč u Vavilonskoj kuli jezika zauzima povlašćeno mesto, mesto opšte imenice koja to nije.

## FANTAZAM O RODOSKVRNUĆU U POEZIJI LAZE KOSTIĆA

U mitskom i književnom diskursu o vili (o vili Zagorki) Laza Kostić pre no romantičarsko izvorište i ishodište svoga pevanja prepoznaje, raskriva i objavljuje fantazam o Velikoj Boginji Majci, čiji je on mitski zatočnik (i zatočenik), fantazmatski sin i suprug. On je zatočnik i zatočenik romantičarskog pevanja zato što je iskonski sin i suprug Boginje Majke. Taj obrat je Lazi Kostiću romantičarska poetika delimično mogla da dopusti; opravdati ga, kao iskušavanje samih ontoloških osnova, nije mogla nikako. Rekao bih da za svoj fantazam Laza Kostić i ne traži alibi u romantizmu, koji, doduše, teorijski, omogućuje oslobađanje govora nesvesnog, govora druge scene, što je Kostić sigurno znao. Ali, romantizam taj govor i socijalizuje – kao diskurs kulture. Romantizam oslobađa nesvesno koje je kultura očekivala, predujmila, oslobađa nesvesno kulture, nesvesno koje je on sam ozakonio, valja reći, nesvesno ozakonio. Laza Kostić, makar u nekim pesmama, u najboljim pesmama uglavnom, govori iz početka i govori s mesta s kojeg simbolički poredak, te sam smisao govora – i njegovog, govore drugo, ono što se Lazi Kostiću pokazivalo samo u snu, čemu su kulturni modeli i modeli romantičarskog pevanja mogli posuditi jedino formu, okvir prepoznavanja, ali i okvir koji je onemogućavao, ili otežavao to prepoznavanje. Kostićevo pevanje valja zato shvatiti kao mitski trenutak; ono se i ne odnosi na vlastiti predmet, "pošto se tiče odnosa subjekta i bića, a ne subjekta i sveta".<sup>19</sup>

Romantičarski sin vile, po logici književnog diskursa, u suštini, Laza Kostić je (tajni) sin Baube,<sup>20</sup> sin i zatočnik ženstva, drugog (u istom), ne-celosti (u jednom) i zato,

---

<sup>19</sup> Stvaranje simbola, veli Lakan (Lacan, Jacques: Réponse au commentaire de Jean Hypolite sur le "Verneinung" de Freud, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 382), valja shvatiti kao mitski trenutak. U Kostićevoj poeziji je taj trenutak prvotne simbolizacije razaznatljiv, posebno u onim pesmama koje me ovde zanimaju. Kostić i nastoji da ga nađe i pokaže.

<sup>20</sup> Bauba je personifikacija ženskog pola. (O tome vidi: Devereux, Georges: *Bauba mitska vulva*, August Cesarec, Zagreb, 1990.) Postmodernistička misao pokušava da u Baubi, kao simboličkoj artikulaciji ženskog pola, ženskog (ženskog načela), prepozna, opozit falusu, s moćima koje ima falus. Bauba bi trebalo da bude osnovni označitelj jednog poretka koji se suprotstavlja simboličkom poretku falusa i u

u jednom (falusnom) smislu, ne-plodan, u stvari, onaj koji sam ne rađa (za Kostića to znači da u simboličkom poretku romantizma izdaje romantizam, da traži druge mogućnosti simbolizacije, na mestima gde ih romantizam ne traži). Govor Baubinog sina mora zato biti transgresivan, čisti negativitet, i proizvod tog negativiteta iz perspektive simboličkog poretka koji obrazuje označitelj falus (i koji artikulišu pravila romantičarskog pevanja). Označitelj Bauba preokreće simbolički poredak, menja njegovo odredište, sa njim preuređuje realni svet i smisao govora o njemu. U stvari, označitelj Bauba uspostavlja novi poredak u starom, s efikasnošću falusnog simboličkog poretka, tačnije, omogućuje da se uspostavi taj poredak, da se pojavi označitelj koji će imati smisao novog označitelja, novi smisao, mogao bih reći, da se uopšte pojavi smisao. Laza Kostić je zato, i ako sam ne rađa, onaj koji rađanje omogućuje, kao Sokrat.<sup>21</sup>

Bauba je figura (fantazmatska) Jednog znanja koje se opire artikulaciji u falusnom simboličkom poretku, no figura koja taj poredak održava, ma koliko to bilo neočekivano, svojim falusnim karakterom, falusnim karakterom svoga prikazivanja. Zato se, valjda, ovo znanje i zna kao znanje znanja, kao nekakva fetalna episteme, koja se otvara, pokazuje u incestu, u istom, na početku bića. A on (početak) nužno je incestuozan (i dualizam je dualizam Jednog). Stoga se početak bića raskriva i saznaje s one strane lingvističkog poretka označitelja falus, ali i u realnom koje postoji u falusu i koje Lakan zove uživanje.<sup>22</sup> No, uz to uživanje postoji i uživanje koje je nedostupno falusu, tako

---

kojemu se artikuliše ono što je falusnom poretku nedostupno, čitav jedan svet. Postmodernizam, dosledan sebi, ne traži novi označitelj, niti misli da bi Bauba mogla da bude taj označitelj.

<sup>21</sup> Sokrat "je bio poslednji mamin sin starog tipa o kojem još ima pomena u zapadnoj idejnoj tradiciji" (Sloterdijk, Peter: Poetika rađanja, "Radio Sarajevo – Treći program", br. 66-67, 1990, str. 144). Kao mamin, Baubin sin, bio je ne-plodan, no zato uzrok rađanja, objekt a, – u Grčkoj su babice bile nero-tkinje. Sokrat je bio neka vrsta psihoanalitičara. Lakanu to nije moglo da promakne (Lacan, Jacques: *Le transfert*, Seuil, Paris, 1991.). Kao objekt a Sokrat je omogućavao govor, i time znanje. Valjalo bi doznati: je li on omogućavao govor kao Baubin sin, kao Baubon. Ima dosta razloga za takvu pretpostavku. Efekti njegovog posredovanja, babičenja, ponekad su, odista slični efektima koje izaziva (Baubino) pokazivanje vulve.

<sup>22</sup> Lacan, Jacques: RSI, Séminaire du 11 mars 1975, "Ornicar?", Navarin, Paris. Iz uživanja Lakan izvodi koncept falusa, koji (koncept), budući da u njemu ima nešto od "majmunisanja" (nešto što oponaša), omogućuje izjednačavanje vrednosti falusa i odsustva falusa. Odatle bi valjalo zaključiti da se negde, s one strane dometa simboličkog, vrednosti falusa i baube izjednačavaju, makar u nekim ravnima značenja.



makar izgleda, po Lakanu "dopunsko uživanje".<sup>23</sup> Ovde je važno istaći da je za to uživanje sposobna samo žena, te da ga, čini se, zahteva, pretpostavlja rodoskrvni odnos, ali i da ga implikuje svaki seksualni odnos – kao odsutno, zabranjeno, nemoguće. Valja li u toj crti seksualnosti tražiti jedan od razloga posebnih pravila, naglašanih rituala koji uređuju društveno prihvaćene incestuozne odnose, na primer, rodoskrvni brak.<sup>24</sup>

Incestuoznu želju u svetu koji uspostavlja falusni simbolički poredak, i po poetičkim pravilima romantizma, moguće je, i na neki način zakonito, saopštiti samo u snu, koji, kao obred, snevača, subjekt treba da zaštiti od istog, od pogubnosti uranjanja u Jedno; incestuoznu želju moguće je izreći u tekstu koji se organizuje s one strane i na granici simboličkog, s one strane i na granici prepoznavanja koje subjektu omogućuje diskurs. Sam tekst je od iskušenja Jednog zaštićen, kao apotropejon, formom, pravilima kulture, ideološkim mehanizmima, rečju, estetskim efektima. Želja u falusnom simboličkom poretku, krije ono što Bauba pokazuje kao spektakl u svoj njegovoj višesmislenosti i što na taj način ritualizuje, što znači otupljuje, socijalizuje. Bauba pokazuje, estetizuje (zahvaljujući humornosti svoga gesta) želju, raskriva da je želja oduvek već inhibirana. Doduše, u nekom smislu, cilj scenarija (nesvesnog) i želje u falusnom simboličkom poretku i Baube (kao mitske figure, kao figure svetskog spektakla) isti je, ili sličan: neutralizacija napetosti datog stanja, bilo kakvo da je ono, uspostavljanje ravnoteže koja ja postojala pre tog stanja, uspostavljanje forme, reda. No tu je i tako prevashodno istaknut intersubjekatski, socijalni položaj bića, koji, na ravni aktualizacije struktura čije se ishodište nalazi u automatizmu ponavljanja, nije presudan. Na toj ravni, Baubin gest, pre no na zadovoljenje, na aktuelnu stvarnost, koju, naoko, pretpostavlja, pokazuje na uživanje, na dvosmislenost uživanja. Razlika nije mala, već i stoga što su ciljane različita svojstva i stanja bića. Istorijsku ravan bića strukturirše nemoguća struktura prvotnog uživanja, dijalektika automatizma ponavljanja, ukratko – da upotrebim reč koja nedvojbeno otkriva tajno i strukturno jezgro Kostićve poezije, ali, na arheološkom dnu, i isto-

---

<sup>23</sup> Lacan, Jacques: *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 68.

<sup>24</sup> Devre (Devereux, Georges: *Komplementaristička etnopsihoanaliza*, August Cesarec, Zagreb, 1990, str. 280-283) upozorava da jedini brak koji kod Mohava prati poseban obred jeste brak "između bratučeda", dakle, brak u kojemu se dozvoljava ono što je zabranjeno, u kojemu se dozvoljava Jedno, drugim rečima, dozvoljava se mogućnost iščezavanja bića u onome u čemu je nastalo. (Devre je ovaj primer naveo kao dokaz svoje teorije o razmeni žena.).

rijske ravni bića (i društvene dimenzije romantizma) – nemogućnost incesta,<sup>25</sup> struktura bez središta, prazna struktura, no koja funkcioniše kao struktura struktura. Tu, između ostalog, pored poetičkih razloga (a i njihov estetski smisao – sem u, eventualno, čisto estetičnosti, koja može biti znak pervertiranosti estetskih efekata – treba ispitati i na drugom mestu, u nemogućem središtu strukture struktura), tu valja potražiti i istražiti (nesvesne) motive Laze Kostića za izbor forme, jezika, baroknosti jezika (sklonosti baroknosti uopšte), poetičkih formula i, najpre, formule sna kojom pokriva i zamagljuje sva iskušenja želje i, pre svega, fantazme o rodoskvrnuću, onako kako se to činilo u romantizmu, no i bez obzira na sva razjašnjenja koja romantizam može ponuditi i koja je Laza Kostić, sigurno, imao u vidu. Mene ovde zanima osobeno značenje (koje, koliko je meni poznato, do sada nije bilo predmet kritičkih analiza), čini mi se, prevratničko, Kostićeve poezije, nekih njegovih pesama, i način na koji se ono obrazuje, uz pomoć ili pokraj jezičke neobuzdanosti, koja nije mogla ostati nezapažena, zanima me smisao koji ispoljava sam jezik tih pesama. Ja ću, prema tome, u svojoj analizi Kostićeve poezije, formalno, u analizi samo dve Kostićeve pesme, izostaviti sve ono što se ne odnosi na to značenje, ma koliko to bilo značajno.

Snovi iz Kostićeve poezije, na primer, iz pesme "Među zvezdama"<sup>26</sup> (čiji podnaslov "Vilovanka", uz smisao vilovati podrazumeva, ili ga mi nesvesno učitavamo pri susretu s Kostićevom pesmom, i smisao reči vileniti, vilenjeti – vileniti zbog i poradi otkrića i izgleda sveta, izgleda i stvarnosti postojanja koje to otkriće nudi i, pre svega, zbog i poradi želje koju Kostić otkriva, zabranjene želje, ali i želje koja pomoću dijalektike istog otkriva, razastire drugačiju, neočekivanu i nemoguću viziju sveta), snovi iz Kostićeve pesme po mnogo čemu su srodni snovima iz njegovog takozvanog "Dnevnika".<sup>27</sup> U kontekstu tog "Dnevnika", njegovog značenja, pravila po kojima je ono oformljeno, značenja koje snovi iz "Dnevnika" artikulišu javno, da tako kažem, treba čitati

---

<sup>25</sup> Demetru, za čije ime se i vezuje mit o Baubi, siluje sin Zevs. To je "jedna od predaja o kojoj se vodi premalo računa u razmatranju eleuzinskih misterija", veli Devre (navedeno delo, str. 44), o kojoj se premalo vodi računa, ni sam Devre se u tom pogledu mnogo ne razlikuje, u promišljanju smisla mita o Baubi, smisla egzibicionizma ženskog pola (koji – egzibicionizam – poznaju mnogi narodi, u ovom ili onom obliku, uglavnom ritualizovan), u promišljanju onog viška smisla tog egzibicionizma, koji motiviše i sam egzibicionizam.

<sup>26</sup> Kostić, Laza: *Pesme, Sabrana dela*, Matica srpska, Novi Sad, 1989.

<sup>27</sup> O snovima u Kostićevom "Dnevniku" i Kostićevoju incestuoznoj želji koja se u njima objavljuje, ja sam pisao u tekstu: Torzo seksualnosti (Dnevnik Laze Kostića), "Polja", br. 361, 1989. Novi Sad.

ovu pesmu i sve Kostićeve pesme koje, na neki način, pripadaju tom tematskom krugu, koje se značenjski, formalno, oslanjaju na fantazam o rodoskvrnuću, koje taj fantazam, tačnije, incestuozna želja strukturiraju. Istina, Kostić u pesmama san (kao romantičarski predmet i kao obeležje romantizma) upotrebljava i da bi sakrio rodoskvrnu želju. Ovaj obrat, ova igra, manipulacija snovima (manipulacija poetskim sredstvima) u psihoanalizi su dobro poznati. Ne tako retko analizand, pričajući analitičaru snove, mnoštvo snova, ispoljava otpor analizi, otpor istini koju ne sme, ne može, ne želi da sazna, otpor istini bića. U kontekstu tog mogućeg smisla Kostićeve (romantičarske) upotrebe snova, te značenja koje psihoanalitičko čitanje raskriva u "Dnevniku" valjalo bi promisliti i Kostićevu upotrebu poetičkih formula kao znakove tajnog, skrivenog smisla, kao znakove, načina skrivanja posebnih dimenzija smisla koji je artikulisan u pesmi, ali, i najpre, kao znakove smisla pesničkog govora, enkodiranja odstupanja od standardnog govora, što je za poeziju Laze Kostića posebno važno, s obzirom na njegovu sklonost igri u jeziku, na njegovo oslobađanje apsolutne, izvorne figurativnosti, metaforičnosti jezika.<sup>28</sup>10 Ali, to je važno i s obzirom na odnos poezije i snova, njihov odnos prema simboličnosti, na smisao figurativnosti, metaforičnosti u poeziji koji taj odnos raskriva. San, rad sna, otkriva vezu latentnog i manifestnog smisla metaforičnosti, sadržanu u mehanizmu zgušnjavanja, koji metafora asimiluje. Poezija uvek figuraciji rada sna, tekstu sna dodaje simboličku intencionalnost. Može li ona onda da iskaže ono što nije simboličko i što se, Lakan bi rekao, pojavljuje u realnom? Kako bi poezija uopšte mogla da izrekne realno? Ono je s one strane jezika. Jeziku je dostupno ono što se potiskuje u realno. To poezija i kazuje.

---

<sup>28</sup> Spor o metaforičnosti jezika, praktično, vodi se otkako je počelo mišljenje jezika. Zanimljivo je da i pristalice teze, među kojima je, recimo, i Niče, da je ceo jezik metaforičan moraju pretpostaviti neku, makar implicitnu normu doslovnosti, po kojoj mogu znati da je nešto metaforično. Jer, ako nema doslovnog smisla, kako uopšte možemo znati i metaforu, kako možemo znati da nas instinkt gura u metaforičnost jezika. Ali, nema ni znanja bez metafore, upravo zato što je doslovnost mogućna. Zato što je doslovnost mogućna moguće je i tvrditi, kao što to čini Lakan (Lacan, Jacques: *A la mémoire d'Ernest Jones, Ecrits*, p. 724), da postoji samo simbolička misao. Zato što je mogućna doslovnost, ja mogu tvrditi da Lazu Kostića, odista, nagon navodi na jezičke igre, doduše, pod uslovom ako njegovu jezičku igru mogu dekonstruisati, služeći se, pri tom, i metaforom, drugom jezičkom igrom, no igrom koja pretpostavlja normu (normu igre). Reči "nisu usamljena ostrva, one međusobno opšte i formiraju, ako ne sistem, barem skup" (Todorov, Tzvetan: *Synecdoques, Sémantique de la poésie*, Seuil, Paris, 1979, p. 19), skup pravila, značenja, mogućnosti.

U jeziku, i ovakvom kao što je Kostićev, reč prenosi koncept smisla, značenja, svesni ili nesvesni koncept, svejedno je; pretpostavljena su i pravila po kojima je taj koncept artikulisan, po kojima je smisao A jednak smislu B, tj. po kojima jedan smisao upućuje na drugi. Od osnovnog pravila figurativnog govora, naravno, ne odustaje ni Kostić. Samo, identitet smisla koji to pravilo podrazumeva kod njega je prividan, čak lažan – i to posve nesvesno (sam jezik postavlja brešu između smisla i iskaza), što, razume se, povećava broj registara u kojima se njegove pesme moraju čitati. U pesmi "Među zvezdama", i još više u "Santa Maria della salute", Kostić ne skriva, čak nudi i razastire, naizgled, čisto i jasno, polifono, različite motive (racionalne, logičke i one koji proishode iz odnosa – jezičkih – u pesmi, nesvesne dakle) svoje vizije, svoga govora i njegovog odstupanja od norme, jezičke, socijalne, egzistencijalne (i o egzistenciji je reč; njene porive Kostić upisuje u "Dnevnik" i preoblikuje u stih), ne skriva ni odstupanja od romantičarske pesničke norme. Ovo dvojstvo u jednom je razumljivo i bez sitničavih objašnjenja: egzistencija i poezija su "u svojim temeljnim kretnjama međusobno solidarne".<sup>29</sup> Ponekad su i na istom poslu.

U prvom, realističkom (i folklorno romantičarskom) registru, značenje pesme organizuje, tipično za romantizam, pomućeno stanje svesti, duha, nakon "preveseljke" noći; prvi registar čini logička ravan značenja – logičnost mu obezbeđuje zakonitost književnog diskursa i njegova implikacija životnosti, ma koliko da je ona opšte naravi. Potom Kostić uvodi registar istine želje (*Želja moja curi reče*), erotske želje, koji, takođe pripada logičkoj ravni značenja, i u kontekstu Kostićve lirike, svejedno što se želji, i na ovoj ravni, mora pripisati i smisao što ga oslobađaju Kostićve jezičke igre, te pokušaj skrivanja motiva i smisla govora koje te igre (poeziji je to svojstveno) i zaklanjaju, utajuju (seksualna želja, u velikoj meri, već po romantičarskom obrascu, koji psihoanaliza potvrđuje, predujmljuje figurativnost i oblike figuracije u poeziji Laze Kostića). Treba zapaziti na koji način on uvodi želju, te registar značenja koji ona strukturise. Kostić menja subjekt teksta i hipostazira želju, svakako s nekim razlogom; želja, njegova želja, progovara kao subjekt ("*Gospođice, dobro veče!*" / *Želja moja curi reče*) i to progovara

---

<sup>29</sup> Sloterdijk, Peter: Doći na svijet – doći do jezika, "Delo", br. 4-5, 1989, str. 5. Psihoanaliza zna i da je ta solidarnost ukorenjena u nesvesnom, rekao bih, posebno u nesvesnom kao manifestaciji "simbolizma koji je automatizam: poslednji životni poskok poslednjeg prekida između života i smrti, između ono i sveta" (Gillibert, Jean: L'inconscient aux portes de la construction symbolique dans le langage poétique et le langage de la schizophrénie, "Revue française de psychanalyse", No. 6, 1989, p. 1897, PUF, Paris).

u posebnim okolnostima i na obeleženom, sumnjivom mestu, na ulici, to će reći na mestu i u vreme, čiju moralnu, označiteljsku referentnost, smisao te referentnosti, pre svega figuru smrti, sa dijahronijske lestvice antropoloških slika vremena posle ponoći i ulice, nije moguće prevideti, bez obzira na manifestne motive: veselje, pijanka, i bez obzira na istorijsku određenost označitelja, itd. Vreme i mesto, sem toga, i bliže svetu života (bliže svetu života zahvaljujući najpre istorijskoj određenosti označitelja), taj govor i taj susret stavljaju u moralni kontekst, koji zahtevaju ili nagoveštavaju određeni vrednosni sistem i u okviru tog sistema moguće opuštanje, pa i narušavanje moralnih zabrana. Na kraju i ovog i ovakvog puta sluti se figura smrti.

Promena govornog subjekta ne može sama da autentifikuje prodor u moralni zaban, i naročito ne sve ono što pretpostavlja, zahteva pogled na moralni imperativ s mesta s kojeg on nije ni promišljan. Kostić je bio prinuđen da potraži i napravi još značajnije i složenije formalne zaokrete; u pesnički govor on uvodi naraciju, različite tačke gledanja, zadržava kontrastiranje i paralelizme, klasična sredstva pesničkog govora – i sve to, naizgled, samo zato da bi omogućio želji da progovori, da bi omogućio unutrašnjem (fantazmu) da progovori. Uvođenje te vrste odnosa, naglašena formalizacija depersonalizuje pesnički subjekt, pretvara ga u čisti subjekt diskursa. Pesnik nakon objavljivanja želje može, zahvaljujući tim formalnim preokretima, s one strane moralnih zabrana, kao čisti subjekt teksta, da izgovori očigledno prevratničke reči značenja pesme i prevratničke reči simboličkog i svetskog poretka (*Zagrli me, dah mi stesni; / al' očiju pogled njez'ni' / nagon uzda, zanos trezni; / iz njega mi misô sine: / "Majko!" – "Sine!" / odzovu se usta njena*). Ali, u obzoru pomenutih formalnih preokreta i zahvaljujući pesničkoj dramaturgiji (o njoj, odista, kod Kostića može da se govori, i to ne samo kao o jezičkoj dramaturgiji, koju nije moguće prevideti), te bi reči trebalo da budu puka pesnička figura – koja u književnom diskursu, u ovom ili onom vidu, s različitim protagonistima doduše, ima dugu istoriju – susreta pesnika i vile, pesnika i njegove vizije; navedene reči su očišćene od egzistencijalne i bilo kakve istorijske referentnosti, sem one koju nameće intertekstualnost. One, i u kontekstu tradicionalnog pevanja o vilama, romantičarski, ali i naivno transgresivno, ako tako mogu reći, otvaraju tu fiktivnu stvarnost, otvaraju samo realno, otkrivaju ono mesto na kojem i kada simboličko artikuliše i postavlja svet. Već po tome što nas uvode u svet drugačiji no što je naš i "što ga čine našim" samim tim što nam daju jedan temeljni odnos,<sup>30</sup> što autentifikuju preokretanje poretka stvarnosti, ove reči u poetskoj dimenziji pokazuju jedan prognani svet (u real-

---

<sup>30</sup> Lacan, Jacques: *Les Psychoses*, seuil, Paris, 1981, p. 91.

no). Po tome one i jesu poezija. Ali, ako je poezija, kao što kaže Lakan,<sup>31</sup> "stvaranje subjekta koji preuzima novi poredak simboličkog odnosa u svetu", moram da pitam: da li su, odista, pomenute reči uopšte mogle biti samo proizvod pesničke retorike? Novi simbolički poredak podrazumeva postojanje i delovanje označitelja bez smisla. Laza Kostić je sve učinio da tako izgleda. Govor želje, navodno, neutralizuje nemogući smisao koji pesnička retorika implikuje. Ali, na taj je način samo pojavljivanje želje odloženo i to za "ponovni nalazak iskustva prvotnog uživanja".<sup>32</sup>

Iskustvo prvotnog uživanja može se tražiti samo iz naknadnog, drugostepenog iskustva, što znači da, paradoksalno, nije implikivano u želji, da pripada sferi zahteva. Drugim rečima, ono se mora označiti – kao čisti manjak. Kostić je morao označiti ono što želi, morao je označiti ono što želi u Drugom, što želi Drugi. Time se odmah, kao i u svakom diskursu, pokazuje rasep između želje i stvarnosti (stvarnosti želje). Kostić u ovoj pesmi, ali i u svim pesmama koje incestuozna želja na bilo koji način pokreće ("Minadir", "Samson i Delila", "Preljubnica", "Dužde se ženi" i, pre svih, "Santa Maria della salute"), pokazuje da postoji i rasep između želje i simboličkog poretka, koji artikulise i uspostavlja želju. Prvotno uživanje nije moguće naći, ono nije ni postojalo, sem kao mogućnost, paradoksalno rečeno, kao nemoguća mogućnost, koja nikad ništa drugo nije mogla biti do to i koja po tome pripada pesničkom iskustvu realnog; prvotno uživanje je moguće jedino kao iskustvo diskursa, ili kao diskurs o manjku naknadnog, drugostepenog uživanja.

Iskustvo prvotnog uživanja, punog i destruktivnog, iskustvo rodoskrvnog Jednog, nemoguće potpunosti Kostić nalazi i raskriva u pogledu (*Zagrlj me dah mi stesni; / al' očiju pogled njez'ni' / nagon uzda, zanos trezni*), koji će, kao vid i oko biti predmet i njegovog fantazmatskog helenizma i njegovog filozofskog diskursa o spoznaji i pesničkog razabiranja u otvorenosti pogleda i oka, u ono što im se pokazuje i što bi poezija, eventualno, mogla da otvori ("Iza sna", "Ne gledaj me", "Oprosti mi", "U noći", "Vidim li te...", "Spomen na Ruvarca", "Moja danguba", itd.). Sledstveno samom Kostiću, i diskurs o spoznaji trebalo bi da ima značajne veze s pogledom, okom i sa dopadanjem, s estetičnošću pojava i stvari. Za razumevanje statusa pogleda u njegovoj poeziji važno je da i njegovo mišljenje pogleda pretpostavlja "da videti uvek znači videti više no što se

---

<sup>31</sup> Lacan, Jacques: navedeno delo.

<sup>32</sup> Dor, Joël: *Introduction à la lecture de Lacan*, Denoël, Paris, 1988, p. 188.

vidi."<sup>33</sup> Razume se, sada valja istražiti šta to Kostić vidi više no što se vidi, no što on sam vidi, više no što zna da vidi. Trebalo bi, svakako, da to bude neka predstava "koja ostaje nedostupna svim čulima, sem čulu vida".<sup>34</sup> Ono, opet, ne vidi ono što bi trebalo, što bi moglo da vidi; čulo vida je zaslepljeno, može biti zbog aporetske nepomirljivosti zahteva i želje u psihičkom aparatu, ili zato što se oku, iz mentalne perspektive, nudi samo nedogled, u kojemu se, doduše, "otkriva *označitelj manjka*, konstitutivan za Ja i njegove odnose sa ono".<sup>35</sup> Ništa od toga subjekt, izgleda, ne vidi, prosto zato što iščekava u označiteljskom lancu, koji (taj lanac) označitelj manjka raskida, ili barem dovodi u pitanje njegovu stamenost.

Kostić vidi pogled (*al' očiju pogled njez'ni'*), nesumnjivo, određeni pogled (i pogled koji se nalazi iza svakog drugog pogleda), pogled-ogledalo u kojemu prepoznaje svoj identitet, u kojemu se prepoznaje i u kojemu se artikuliše subjekatsko nepoznavanje, Kostić vidi pogled majčinih očiju, figurativne, simboličke ili stvarne majke, svejedno je. I stvarna majka na ovoj ravni prelazi u sferu simboličkog, iako se nikada ne rastavljuje, na primer, u Imenu majke, što se, sledstveno Lakanu, ocu zbiva (Ime oca). Ovaj je nivo fenomenalnog iskustva tek uvod u značenje pogleda, koje je skriveno i samom subjektu, koje je skriveno u ogledalnom odrazu koji taj pogled hvata. Doduše, Kostić razabira da mu taj pogled *nagon uzda* i *zanos trezni*, što može pre svega određeni pogled (pogled majke, koji je i pogled incestuoznog istog, dijalektike istog), onaj pogled koji je osnova i ishodište fantazma o svevidećem. Lakan to svevideće nalazi i prepoznaje u svetskom pozorištu, u spektakularnosti pogleda i u platonovskom fantazmu o apsolutnom biću koje bi, po prirodi stvari, trebalo da bude svevideće.<sup>36</sup> Nešto od tog fantazma i

---

<sup>33</sup> Merleau-Ponty, M.: *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p. 300. Videti više no što se vidi pretpostavlja da je vidljivo nevidljivo, da je opažanje neopažanje. Merleau-Ponty tako i misli i tvrdi i napominje da to ne treba shvatiti kao kontradikciju. Doduše, kad je reč o poeziji, tako što je samo po sebi jasno. U poeziji vidljivost odista sadrži nevidljivost, zbog figurativnosti njenog govora, zbog doslednog odstupanja od pretpostavljenih normi i najpre zbog toga što ona otvara svoj predmet.

<sup>34</sup> Rosolato, Guy: *L'objet de perspective dans ses assises visuelles*, "Nouvelle revue de psychanalyse", No, 35, 1987, p. 156, Gallimard, Paris.

<sup>35</sup> Rosolato, Guy: navedeni tekst.

<sup>36</sup> Lakan razlikuje "funkciju oka od funkcije pogleda" (Lacan, Jacques: *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 82). Time implikuje i postojanje univerzalnog vidioca, ili barem pogled kojemu smo stalno izloženi. On to i kaže: "Ja smatram, a Maurice Merleau-Ponty nam to ističe, da smo mi promatrana bića u kazalištu svijeta" (str. 83). Kostićevo pozorište jeste *speculum mundi*,

njegove svetske spektakularnosti, koja je već modelovana u književnom diskursu, u Kostićevoj pesmi je doista moguće prepoznati. Majka iz njegove pesme je vila koja pesniku otvara vasionu (*Vasiona pukla pusta*), dakle, muza, boginja, nesumnjivo, Velika Boginja Majka, u mitu, često, ljubavnica i supruga svoga sina. Platonovski fantazam je kod Kostića ontologizovan. Doduše, njegova ontologizacija fantazma, naglašeno, incestuozna (ontologizacija je nužno, u svojoj biti, incestuozna), treba, paradoksalno, da zakloni rodoskvrnu želju. Priroda pogleda koji pesniku *zanos trezni* nije zato sasvim jasna. Izvesno je samo da mu je zanos, "u kome odista kao da ima nekog dalekog, a čistog, odjeka orfičkih misterija",<sup>37</sup> u kojemu odista i ima, i to ne samo čistog, izvornog odjeka orfičkih misterija, no i elementarnog, pravog orfizma; Kostićev zanos proizilazi iz otkrivenja orfičkih misterija i misterije orfizma, on je neposredan odazov na mamljenje misterije orfizma, na potisnuti zov orfizma, Kostićev zanos je i efekat ushićenja spektaklom Baube, kome on nije mogao doleteti. Jer, Bauba svojim egzibicionizmom pokazuje mogućnost dopunskog, dodatnog uživanja, koje je dato ženi i koje izaziva san o ponoći, o (razornoj) potpunosti bića (u Jednom). Značenje pogleda kao pogleda ženskog spolovila, pogleda Baube, koji je, u suštini, pesnikov pogled, otrežnjen od zanosu, i dolazi iz orfičkih misterija. Još treba izvideti: kakav je taj pogled, ko gleda u Baubinom pogledu. Otkud orfizam u helenističkom idealu simetrije i harmonije koji Kostić stalno ima na umu?

Sigurno je, za sada, u svoj Kostićevoj igri, samo izvesno skopičko orfičko zadovoljenje, koje on ne krije, i koje, opet, ne biva bez opasnosti za red do kojega mu je stalo. Jer, pogled "može sadržati objekt a iz lakanovske algebre, rođen tamo gde subjekt upravo pada"<sup>38</sup> i sadrži ga. U neku ruku, ovaj je objekt rođen iz pada subjekta, koji (pad) ostaje nezapažen, iako je za diskurs presudan. Nije ga zapazio ni Laza Kostić. Razumljivo je, stoga, što je subjekt grupe njegovih pesama koje strukturise fantazam o rodoskvrnuću, suštinski, subjekt manjka, no i subjekt koji ne razumeva taj nedostatak kao ono što on (subjekt) jeste i koga zato osupne, iz zanosu trezni, strogo psihoanalitički, klinič-

---

makar u meri u kojoj ga podržava zahtev (za ljubavlju), ali jeste i pozorište tog svetskog pozorišta, zato što ga podržava želja i njeno nemoguće prvotno iskustvo.

<sup>37</sup> Konstantinović, Radomir: Tri pesnika, Santa Maria della salute, "Treći program", proleće, 1973, str. 394, Radio Beograd, Beograd.

<sup>38</sup> Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 73. U prevodu na srpskohrvatski jezik ovo mesto glasi: "Pogled može sadržavati u sebi samom predmet a iz lakanovske algebre, gdje subjekt pada" (Navedeno delo, str. 85), što mi izgleda nedovoljno precizno. Pad subjekta nije u tom prevodu naglašen koliko je to Lakan hteo i učinio i koliko je to zbilja važno.



ki, rečeno: "tvrdo fosilizovano spolovilo",<sup>39</sup> očevo spolovilo u majčinom spolovilu, u majčinom stomaku. No pošto, kao što Lakan kaže, "*to što gledam nikad nije ono što želim vidjeti*",<sup>40</sup> i na ontološkoj ravni, Kostić može videti, ono što ne želi videti, manjak, simbol manjka, drugim rečima, falus ukoliko on čini manjak, falus koji nedostaje.

Dvojnost, neodređenost, tajnovitost smisla pogleda, te statusa subjekta, koji (subjekt) na sebe gleda,<sup>41</sup> u majčinom pogledu, u ogledalu pogleda, Kostićeva pesma prenosi, prebacuje, tamo gde i spada, u registar mitske dvojnosti majke ("*Ne daj se od vile smesti, / veštica je, zle je svesti, / Bog bi znao kuda jezdi!*"), u registar same sheme opozicija, na mesto gde se artikuliše ono što se vidi, što on vidi. Uostalom, po toj shemi je pomenuta grupa pesama i formalno sačinjena, na mikro i makro ravni. Lako je izdvojiti, na primer u pesmi "Među zvezdama", sistem opozicija i pokazati kako on strukturira značenja pesme. No mene ovde taj sistem zanima kao sredstvo pojačavanja vizualizacije, čemu je Laza Kostić inače sklon, i utoliko kao sredstvo uznačenja. Jer, "odnos vizuelnog prema nesvesnom nije slučajan no suštinski".<sup>42</sup> Kod Laze Kostića je to lako dokazati. Opozicije iz pesme "Među zvezdama" vesela noć – pustoš na ulici, zima – laka odeća, obilazak vasiona – zatvor, da pomenem samo neke i, može biti, ne i najvažnije (sistem opozicija kod Laze Kostića i njihov smisao valjalo bi posebno istražiti) i, naročito, binarna shema "Santa Maria della salute", spektakularizuju stvarnost pesme – i to drugačije, različito od onoga što se ispoljava u manifestnom tekstu, spektakularizuju nesvesni tekst; Laza Kostić i na taj način raskriva ono što skriva, što vidi.

Na drugo, različito od onoga što se manifestno ispoljava, što Kostić manifestno izriče, upućuje i upotreba tradicionalnih literarnih sredstava, tj. način na koji Kostić koristi tradicionalne književne predmete i oblike. Status vile u njegovoj poeziji sličan je, ako ne i istovetan sa statusom koji je imala dama, ikona gospe u kurtoaznoj književnos-

<sup>39</sup> Gantheret, François: Du coin de l'oeil, "Nouvelle revue de psychanalyse", p. 108.

<sup>40</sup> Lacan, Jacques: *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 112.

<sup>41</sup> Ovo obrtanje psihoanalizi je poznato. Gantere (Navedeni tekst, p. 112) skreće pažnju da se funkcija gledanja (drugog, tuđeg tela) okreće telu gledaoca. Taj prelaz i označava seksualizaciju celog procesa. Gledanje traži, zahteva pogled drugog.

<sup>42</sup> Pontalis, J.-B.: Perdre de vue, "Nouvelle revue de psychanalyse", p. 234. Najbolji je dokaz san, jedno od odredišta Kostićeve poezije. Regredijentni put sna je, naime, i put regresije prema slici i potisnutom, mogu li pretpostaviti, zato što je potisnuto upisano kao neka vrsta identiteta stvari i predstave. U svakom slučaju, potisnuto je garant identiteta stvari.

ti.<sup>43</sup> Pri tom, vila za Kostića ostaje zaštitnica i muza poezije, ali i zaštitnica nesvesnih preuznačenja u poeziji, zahteva prava na prestup, koji se, kod Kostića, pretežno, ispoljava u smislu pogleda, ali i u fantazmima o rodoskrvnuću. Vila tako postaje i zaštitnica incesta – razumljivo, Velikoj Boginji Majci, stanovištu Baube, ta uloga i onako pristaje. Projekcije ove vrste književnost je oduvek koristila – u odgovarajućim scenarijima.<sup>44</sup>

Fantazmologema o Velikoj Boginji Majci, i kad se nedvojbeno, s ovih ili onih razloga, dramaturizuje (veštica je, zle je svesti), kad je samo znak ishodišta novog vida simbolizacije, prevrata u mišljenju, zahteva ornamentalni okvir. I Laza Kostić ga pribavlja: vila, formalno, personifikuje ostvarenje pesnikove i pesničke vlastitosti, koja mora da izdrži iskušenja sirenskog zova vlastitosti pevanja Homerovog, Šekspirovog, Pindarovog...koja mora da odoli zavodjenju književnih glasova u kojima pesnik ne nalazi sinovljevsku poziciju, bez sumnje, tragičnu (i to ne samo s istorijskih razloga), koja, štaviše, mora da odoli književnom zavodjenju uopšte, drugačije rečeno, da odoli zavodjenju ne-celosti. Celo je, opet, rodoskrvno. No ni takvo celo nije, za ljudsko biće, za simboličko, prema Lazi Kostiću, neprotivurečno.<sup>45</sup> Ili ljudsko biće u njega unosi onu ne-

---

<sup>43</sup> "Ikona gospe se može premetati po rukama, kao nadomestak koji ima veliku erotsku vrednost, kao predmet odanosti i srećnog fetišizma, pa i sasvim ceremonijalnog ophođenja" (Régnier-Bohler, Danielle: *Le simulacre ambigu: miroires, portraits et statues*, "Nouvelle revue de psychanalyse", p. 97). Tradicionalna slika vile, čiji je vitez pesnik, može se okretati i presvlačiti, obožavati i zloupotrebljavati, zavisno već od ciljeva nesvesnog.

<sup>44</sup> Ovakvi preokreti su poznati u umetnosti: "Naslikana slika može imati veoma neobičnu nameću, te postati sam govor zabrane. Pojava da umetnost portreta umnoženih u priči služi, s one strane ornamentalnog motiva, obogaćenju potke rodoskrvnjenja, sigurno se uklapa u sveukupnost poziva pogledu, koja (sveukupnost) odlikuje takozvani srednji vek na izmaku" (Régnier-Bohler, Danielle: navedeni tekst, 101).

<sup>45</sup> *U tišini, po visini / nosi vila dalje sina. / Oko mene zvezde blede, / sve se većma gube, rede, / a vila mi prstom kaže / jednu malu svetlucaljku, / oku mome smrtnome / na dnu vidnog domašaja. / Zrakama joj se mukom bori, / čas utine, a čas gori, / čas tinjavog slika gara, / čas je buktac od požara, / čas je bleđa, modra, plava, / i. Vlastitost pevanja odslikava vlastitost sudbine pesnikove. Iz druge perspektive valjalo bi reći da Laza Kostić egzistencijalnu pometnju projektuje u svoju poetiku, da egzistencijalne sukobe razumeva kao protivurečnosti pevanja, estetskog. Očito, egzistencijalna i pesnička odstupanja teže da se stope u novi oblik. U poeziji je to pravilo poznato; javlja se i na strukturnoj ravni: "Lingvističko odstupanje i logičko odstupanje teže da se spoje" (Cohen, Jean: *Théorie de la figure, Sémantique de la poésie*, p. 86) u jednu čitljivu figuru, koja će, razume se, kod različitih pesnika i u različitim kontekstima imati različit oblik.*

celost, simboličko što ga konstituiše kao ljudsko biće. Doduše, Laza Kostić istorizuje ovu ne-celost.

Istorizaciju, i u doslovnom smislu, romantičarski istorizam treba čitati kao jednu dimenziju smisla Kostićeve poezije, ali i kao oslonac i zaklon slika i pevanja sa granice jave i sna, sa granice simboličkog, istorizaciju u Kostićevoj poeziji, i u pesmama koje neposredno podrazumevaju istorijsku događajnost, treba čitati kao istorizaciju prevratničkog označitelja, novog označitelja, čija pustolovina, zacelo, i počinje između jave i sna; istorizaciju ne-celosti, svakako, treba shvatiti i kao istorizaciju stvarnosti, no stvarnosti kao ne-jave i ne-sna, kao lakanovskog realnog, stvarnosti u njenom nemogućem čistom vidu. *Među javom i med snom* Kostić otkriva označiteljsku bateriju "jezičnosti (*de lalangue*) koja daje samo šifru smisla. Svaka reč tu, zavisno od konteksta, zahvata ogromnu, neusklađenu skalu smisla, smisla čija se čudesnost često potvrđuje u rečniku".<sup>46</sup> Treba li to posebno naglašavati kod Kostića, koji, kad god mu to treba, pravi, uzima reči iz za njega uvek otvorene jezičnosti.

Okretanje, obraćanje jezičnosti u Kostićevim pesmama, manje-više, ima isti smisao koji ima jezička artikulacija novog simboličkog poretka i promovisanje Baube u osnovni označitelj, po svemu ravan označitelju falus. U stvari, oslobađanje jezičnosti učinak je novog označitelja, kod Laze Kostića označitelja Baube, dame, Beatriče, prekrasne dame.<sup>47</sup> Sama jezičnost konsuspstancijalna je raskršću simboličkog i po tome s one strane principa zadovoljstva. Kostić u pesmama koje strukturise fantazam o rodoskvrnuću, na izvestan način, pretpostavlja to s one strane principa zadovoljstva kao mesto na kojemu nema rodoskvrnuća, kao mesto čistog, apsolutnog uživanja, koje bi, onda, moralo biti i mesto potpune destrukcije (subjekta), destrukcije koja je i apsolutizacija, dobro poznata svakom obliku mističnosti. S one strane principa zadovoljstva može se preći samo preko, iz i s ove strane principa zadovoljstva, drugim rečima, s one strane principa zadovoljstva nije ni moguće proći. "Santa Marija della salute" valjda je najbolji primer, među ostalim, i za tu vrstu preokreta u Kostićevoj – mnogi bi se zakleli,

---

<sup>46</sup> Lacan, Jacques: *Television*, Seuil, Paris, 1974, p. 21.

<sup>47</sup> Miodrag Pavlović (Pavlović, Miodrag: *Santa Maria della salute* Laze Kostića, *Eseji o srpskim pesnicima, Izabrana dela*, knj. III, Vuk Karadžić, Beograd, 1981, str. 250) u pesmi "Santa Maria della salute" prepoznaje prekrasnu damu iz pesama Aleksandra Bloka, te filozofskomistični simbol Sofije Vladimira Solovjova. Treba, međutim, dodati i da se Kostićeva prekrasna dama, Kostićeva Beatriče javlja u raznim likovima njegove poezije, te da je to preobražavanje, verovatno, u nekakvoj vezi s egzibicionizmom Baube.

biće s razlogom – i u svoj srpskoj poeziji. Kao dramu iskušenja nemogućeg iskonskog uživanja, kao efekat te drame ja ću ovde i čitati tu mnogo puta tumačenu, čitanu Kostićevu pesmu ja ću je čitati kao efekat iskušenja uživanja koje pretpostavlja fantazam o rodskvrnuću (ustvrdio sam da je on strukturno ishodište jedne grupe Kostićevih pesama), u ovoj pesmi dramatisovan i artikulisan kao rodskvrnuće s Bogorodicom, s Pramacom, s Majkom bića, s Osnovnim načelom postojanja. Cena ovog mističkog ustanovljenja postojanja Majke bića jeste (mističko), poništenje subjekta, zapravo otkriće i nalazak potpunosti, u kojoj nešto tako kao subjekt ne može ni da postoji. Iz te perspektive značenje pesme "Santa Maria della salute" i značenje formalnih rešenja u njoj, poetske elemente, kritika ih je izučila, valja shvatiti kao elemente scenarija principa zadovoljstva, kao projekcije tog principa, ali i kao objekt transgresije, koja treba da dovede do uživanja. O tom objektu, opet, Laza Kostić kao mistik, nije mogao znati ništa, što potvrđuje izvornost njegovog uživanja. (Mističku dimenziju "Santa Maria della salute" ne može da dovede u pitanje ni to što je odista Kostić u nju uneo halucinatorne slike iz "Dnevnika". No verbalna halucinacija, sledstveno teorijskoj psihoanalizi, pokazuje da se ono što je isključeno iz simboličkog vraća u realnom. U "Santa Maria della salute" se to dešava. Ona jeste pogled u realno. Konačno, mešanje registara govora u poeziji je i logično i neizbežno.)

Uživanju koje Laza Kostić pretpostavlja, cela referentna realnost pesme (stvarna crkva u Veneciji i zaplet kojemu je ona ishodište, pa i intertekstualnost kao istorijska stvarnost – "Santa Maria della salute" pretpostavlja pesmu "Dužde se ženi") samo je prepreka koju ono (uživanje), na izgled paradoksalno, zahteva, koju je neophodno savladati da bi bilo moguće. No prepreka uživanju postaje i sama pesma, njena složenost, njena estetičnost. Očito, Kostić nije mogao da izbegne paradoks uživanja, Lakan ga iskazuje formulom da je transgresija nužna da bi se stiglo do uživanja i da tome služi zakon.<sup>48</sup> Izgleda da Kostiću paradoks uživanja, nužnost transgresije nisu bili nepoznati.

---

<sup>48</sup> Lakan do ove formule dolazi analizom uživanja u Frojdovom spisu "Nelagoda u kulturi" (Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, p. 208). No on Frojda čita iz perspektive koju mu otvara sv. Pavle: "Šta ćemo, dakle reći? Da je zakon grijeh? Nego ja grijeh ne poznah osim kroz zakon; jer ni za želju ne bih znao da zakon ne kaza: Ne poželi!" (Poslanica sv. apostola Pavla Rimljanima, VII, 7). Uzajamnost zakona i uživanja sv. Pavle je, doista jasno formulisao. Izgleda da njegove reči Lakan shvata kao prepreku uživanju (uživanju u tekstu, u obrtanju značenja) – i menja ih. Umesto "grijeh" on upotrebljava želja. Tako dolazi na svoje, ali tako raskriva i ono što je skriveno iza simboličke artikulacije.

Poetski elementi, koji otvarajući uvid u ontološko ništa, kao elementi principa zadovoljstva postavljaju granice uživanju.<sup>49</sup> No da bi uopšte mogli postaviti, biti te granice, poetski elementi moraju to isto uživanje otvoriti, raskriti na bilo koji način. Moraju ga (primaocu) omogućiti, na ravni imaginarnog. Najčešće se za to koristi želja. U njene pustolovine ubraja se i mašta,<sup>50</sup> suštinski deo pesničke delatnosti, onaj koji bi trebalo da rastvori ograničavajuće modele življenja i mišljenja i koji omogućuje delovanje prvotne i primitivne dijalektike poistovećivanja sa drugim. Mašta, bolje, imaginarno, nalazi tragove prve identifikacije sa drugim i tragove prvih oblika saznanja, koje je utisnuto u prvotnu dijalektiku. Želja, sem toga, na scenu izvodi i "uživanje koje valja situirati kod nagona".<sup>51</sup> Svim tim problem Kostićeve pesme, uživanja koje ona pretpostavlja i najavljuje, koje artikuliše, ipak, nije rešen. Dijalektika želje nije jednosmerna. Kod Kostića, koji joj je doslovno u tragu to se sasvim jasno vidi. Radikalna želje je razorna. Iskušenja i mamljenja destrukcije treba zato u svetu neutralizovati, delotvorno koliko je to moguće. Laza Kostić u "Santa Maria della salute" bira najefikasnije, u poeziji, svakako, neizbežno i najbolje sredstvo: estetsko, "pravu pregradu koja zaustavlja subjekt pred neimenljivim poljem radikalne želje, ukoliko je ono polje apsolutne destrukcije".<sup>52</sup> Estetsko je opunomoćeno – oblici postojanja su ga opunomoćili – da subjekt drži na njegovoj vlastitoj granici, u blizini ne-bića. Pred uživanjem subjekt je u pitanju.<sup>53</sup> Pred uživanjem subjekt je pred uništenjem. Ono mu zato mora biti nedostupno. Subjekt može poznavati samo manjak uživanja, označitelj tog manjka. Je li to znao pesnik i filosof Laza Kostić? Je li to mogao da zna romantičar Laza Kostić? Mogao je znati i znao je mistik Laza Kostić. On pretpostavlja iščeznuće subjekta u (mističkom) Jednom što mu ga jemči "božanski brak", onakav kakav su s Hristom ili Bogorodicom sklapali mistici, najčešće

---

<sup>49</sup> Lakan (Lakan, Žak: Prevrat subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 301) veli da zadovoljstvo postavlja granice uživanju. Zakon, pak, "od jedne skoro prirodne pregrade stvara precrtani subjekt". Prema tome, zakon, ono što je artikulisano, mesto koje izaziva, otkaćinje uživanje, u tekstu je i mesto uživanja.

<sup>50</sup> Starobinski, Žan: *Kritički odnos*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 97.

<sup>51</sup> Laznik-Penot, Marie-Christine: La mise en place du concept de jouissance chez Lakan, "Revue française de Psychanalyse", No. 1, 1990, p. 58, PUF, Paris.

<sup>52</sup> Lakan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse*, p. 256.

<sup>53</sup> "Izgleda, iako to nije jasno rečeno kod Lakana, da je ono što je zabranjeno, što mora ostati nezadovoljeno, realizacija uživanja na nivou subjekta", Laznik-Penot, Mari-Christin: navedeni tekst, p. 58-59.

monahinje? No to iščeznuće je artikulisano pesnički; pesnički je i uvid u razloge nestajanja subjekta. Da najzad kažem glasno: pravi pesnički uvid, pesničko otkrivenje stvari, predmetnosti predmeta, ako zbilja jeste, ne može se razlikovati od mističkog prosvetljenja, otkrivenja stvari. Strah koji subjekt spopada pred onim što mu se tada pokazuje, strah od iščeznuća u prazninu (može li se tako nazvati) koja pukne pred vidiocem, od suočenja sa ništavilom, makar na trenutak, uvek je isti. Upotreba, artikulacija tog straha je različita, zavisno već od strukture subjekta.

Kostić kao mistik usvaja subjekatski identitet svoje božanske supruge i potčinjava mu se. Toj tezi u prilog može se navesti molitveni, pokajnički karakter pesme (*Oprosti, majko sveta, oprosti /.../ prezri, nebesnice, vrelo milosti*), koji punktuira dobro poznati refren, kao molitveni uzdah, kao tajni, nepoznati tekst (slog aum iz upanišada), koji skandira čitanje, izgovaranje molitvi, koji skandira opštenje s onostranim, s onim što se, može biti, samo vidi.<sup>54</sup> Ali, kod Kostića subjekt iščezava i u označitelju, tj. u, uobičajeno u diskursu, upućivanje označitelja na označenik, uvek drugačiji, različit, štaviše, na označenik koji je bez identiteta. I označitelj bi tada morao biti bez smisla. U neku ruku i jeste. Crkva Santa Maria della salute u Veneciji, Bogorodica, Majka, Lenka Dunderska, Dama iz kurtoazne poezije, Prekrasna dama, Sofija čine istorijske, referentne sastojke nemogućeg označitelja (nemoguće je i rodoskvrnuće), čine elemente rađanja novog i prvog označitelja, koji se objavljuje, nužno, kao označitelj incesta (*Sve će se želje tu da probude*). Ništa tu platonizam Kostićevo nije mogao da izmeni.

Trenutak sjedinjenja s Damom/Lenkom/Majkom/Bogorodicom u Jednom, u Smrti/Jednom moguć je samo s one strane (...) i s one strane samog tog trenutka (*to tek u zanosu proroci slute*). Za poeziju, kao metadiskurs mističkog prosvetljenja, doživljaja, ali i kao diskurs tog prosvetljenja, viđenja stvari kakve jesu, očišćenih i od njihove stvarnosnosti, trenutak koji očekuje Kostić objedinjuje i subjekt i njegov objekt, vidioca i njegovo viđenje. No poezija, kao neuroza ili perverzija otkriva i neizrecivo (mističko) zadovoljstvo gubljenja, uranjanja subjekta u fascinantnu sliku drugog, različitog, kad je reč o poeziji, trebalo bi reći: uranjanja subjekta (pesnikovog i čitaočevog) u sam uvid, u uviđanje, što je, možda, važniji od onoga što se eventualno vidi, što poezija manifestno omogućuje da se vidi. Kostić, međutim, onostranost hoće i kao iskustvo sveta života (*U nas je sve kô u muža i žene, / samo što nije briga i rad, / sve su miline, al' nežežene*), svejedno što to iskustvo, da bi odista bilo iskustvo čiste onostranosti, stanja ni smrti ni

---

<sup>54</sup> Pavlovićeva (Pavalović, Miodrag: Navedeno delo, str. 246-247) eksplikacija ovog refrena zasluhuje da se pomene i pre svega njegovo prepoznavanje u refrenu ezoteričnog imena majke.

života, mora da posreduje smrt, i uživanje u zlu. Konačno, smrt je fenomen svetskosti subjekta i utopijski projekt njegove onostranosti. No, i kada onostranost traži u svetu Kostić ne izneverava zahteve logike, realizma koji ona pretpostavlja i nameće. Najpre, da još jednom ustvrdim: on misli početak, koji je, doduše, već mišljen i koji on misli iznova. Potom, on u svetu traži uživanje, ono koje u zanosu proroci slute, kojemu Lakan veli, teže mistici,<sup>55</sup> i koje, u različitim registrima, može raskriti samo poezija, bolje da kažem: pesma kao što je "Santa Maria della salute".

Uživanje u zlu, formalno, i kao samosvesni subjekt, Laza Kostić odbija u ime, takođe formalno, hrišćanskog morala (*al' ipak neću nikoga klet*) i svesti o vlastitoj ljudskoj odgovornosti u svetu. Međutim, sve je to moguće i valjalo bi i drugačije protumačiti. Laza Kostić, subjekt pesme, oba ta razloga izriče kao pervertit, rekao bi Lakan, koji zamišlja da je Drugi da bi za sebe prigrabio njegovo uživanje. (Po teorijskoj psihoanalizi, naime, na mestu subjekta uživa Drugi.<sup>56</sup>) Na taj način subjekt "Santa Maria della salute", trebalo bi zaključiti, sledstveno teorijskoj psihoanalizi, poriče kastraciju, u Kostićevom slučaju, kastraciju majke. To značenje u Kostićevoj poeziji i posebno u pesmi "Santa Maria della salute", ne treba posebno dokazivati. Važnije je za ukupan smisao pesme, čiju semantičku jednačinu naprosto nije moguće precizno formulisati, to što se subjekt pesme odista pokušava naći kao manjak Drugog, koji bi onda imao pravo na uživanje, uskraćeno ljudskom biću. Očito, nijedan od elemenata Kostićeve figuracije u "Santa Maria della salute" nije ni jednosmeran ni jednoznačan, ne zbog nekakvog pesnikovog stvarnog kolebanja, koje se, istina, može prepoznati, i za koje je imao više razlo-

---

<sup>55</sup> Lacan, Jacques: *Encore*, p. 70. Prema Lakanu mistici se nalaze na strani ženskog. Jasno je, stoga, da se svaki muškarac ne mora nalaziti na strani ( $x(x - \text{Lakan ovu formulu čita: svako } x \text{ je funkcija } x$ ). Konačno, o tome ne odlučuje fizički pol. No ovde je važan smisao  $x$ , koje neki tumači, ne bez razloga, razumevaju kao falus; "sve što hoćemo da se usvoji kao ljudsko biće, kao ljudski smisao, kao moj smisao ili biće – sve to što najdublje želim da budem i da kažem – odgovara falusu" (Melvil, Stiven: Psihoanaliza i mesto uživanja, "Treći program", jesen, 1988, str. 327, Beograd). Ipak, kako Lakan i tvrdi, ima muškaraca koji su ne-celi, koji su sinovi Baube i kojima je mističko iskustvo blisko, iako ima i mistika (Lakan pominje Silesijusa) koji ostaju na strani falusne funkcije.

<sup>56</sup> Drugi je u Lakanovoj psihoanalizi takođe podložan simbolizaciji. A to znači da ga obeležava manjak, koji će (manjak u Drugom) predstavljati subjekt za sve označitelje i za svaki subjekt. Stoga se operacija "koja Drugog predstavlja kao onog kome nešto manjka pokazuje neodvojivom od same mogućnosti da se subjekt namesti kao onaj koji u svom fantazmu želi" (Laznik-Penot, Marie-Cristine: Navedeni tekst, p. 67). Međutim, subjekt se, kao Laza Kostić, namešta na mestu objekta koji Drugom nedostaje. A to znači da taj Drugi i uživa.

ga, no zbog nužnosti pretapanja subjekta, koje Kostić nije ni mogao ni hteo da izbegne i koje dramatiše unutarnje protivurečje ove pesme, jezičko protivurečje, posve oslobođeno, otvoreno u svim njegovim vidovima. I to pretapanje i govor jezika (onog koji Lakan zove *lalangue*) višeslojni su i ukršteni, i sa vlastitim mogućnostima (sve je u ovoj pesmi višeslojno): moralni subjekt (koji se i sam pretapa<sup>57</sup>) pretapa su u preontološki subjekt, ovaj u ne-subjekt s one strane svake artikulacije, itd. Subjekt "Santa Maria della salute", stoga, paradoksalno, i kad se izjednačuje s objektom manjka Drugog, kad zamišlja da je taj Drugi ne gubi svoju ontološku subjekatsku pocepanost. Prosto, ovaj subjekt ne nalazi nigde ni čist objekt ni čistu subjektivnost. Nalazi u Drugom materinsku figuru. Njen manjak hoće da nadomesti, od njega očekuje identitet.

Zna li, nekako, Laza Kostić de je on, da postaje, želi da postane, objekt koji nedostaje materinskom Drugom, da je Baubon? U "Santa Maria della salute" i zna i ne zna (sve je tako u ovoj pesmi; uostalom, njena značenja izbijaju iz samog središta protivurečja, sve je u njoj otvoreno i zatvoreno spoznaji, koja se ne može ničim sprečiti i koju Kostić i hoće da objavi); u drugim pesmama, na primer u pesmi "Dužde se ženi!", ne mora ni da zna, iako je prepoznavanje manjka u Drugom uslov fantazmatizacije, pa i književnog govora, Kostićevog književnog govora sigurno. No subjekt, pesnički subjekt, budući da pesnički prebiva u svetu, to nesvesno zna. Na mestu nove simbolizacije tog znanja mora se pokazati i trag, u početku nerazpoznatljiv, no, ipak, trag (*to se ne piše, to se ne poje, / samo što dušom probije zrak*), koji tek valja ustanoviti kao trag, kao označitelj tako što ga treba obrisati i na taj način priznati, razumeti. Laza Kostić je to u "Santa Maria della salute" učinio, nema sumnje, bolje no iko u našoj poeziji. Trag tog brisanja traga (incesta, čistog, potpunog i zato nepostojećeg uživanja, neprotivurečja realnog) jeste zapravo pesma "Santa Maria della salute".

---

<sup>57</sup> "Moral nije ništa drugo do ovo pretapanje subjekta, koje se zbiva sa svakom intervencijom označitelja: posebice subjekta iskazivanja u subjekt iskaza", Lacan, Jacques: Kant avec Sade, *Ecrits*, p. 770.



## EGZISTENCIJALIZAM M. CRNJANSKOG *SEOBE*

Pripovedanje u *Seobama*,<sup>58</sup> i pripovedanje seoba, ovaploćuje pretvaranje stvarnosti u ne-stvarnost, u realnost fikcije, diskursa. U stvari, ono se ovaploćuje u samoreferencijalnosti fikcije, koja (samoreferencijalnost) postaje znak i mesto zeva života i smrti, što znači i mesto prelaska vidljivog u nevidljivo. Pripovedanje u *Seobama*, mada efekat tog obrata, efekat gubljenja objekta, "prestrukturiranja mogućih paradigmi doživljaja, ne kao realnosti, već upravo kao nerealnosti",<sup>59</sup> postaje mesto transupstancije stvarnosti, istorije, diskursa i same fikcije. U hrišćanstvu tu ulogu ima krst (totalizujući simbol najvećeg opsega). Hrist je aporetski odnos vidljivog i nevidljivog rešio žrtvom, žrtvom vidljivosti nevidljivog. Hrist je na krstu postao čista, apsolutna priča, apsolutni apofatički diskurs. Crnjanski, kao pripovedač, misli da je onaj (nastaviću u duhu hrišćanske paradigme) ko je video (da vidi, poznao da vidi), ko je otkrio ono što se ima otkriti, istorijsku stvarnost, samu bit, dakle Oca (nevidljivo), ishodište svega, ishodište simboličkog poretka, sam simbolički poredak, time i svaku stvarnost stvarnosti, pre svega, stvarnost pogleda, vizije, rečju, stvarnost egzistencije, onaj ko je sve to ili samo nešto od toga video, otkrio je i nevidljivo, nepredstavljivo neiskazivo. Jer, "Ko je vidio mene, vidio je Oca",<sup>60</sup> ko je odista video, video je sve – i sve može učiniti vidljivim. Fikcija stvara takvu mogućnost. Ipak, Crnjanski je, zato što koncept fikcije određuju drugi koncepti tek-

---

<sup>58</sup> Crnjanski Miloš: *Seobe*, Beograd, Nolit, 1990.

<sup>59</sup> Štirle, Karlhajnc: Čitanje fikcijskih tekstova, "Književna kritika", br. 3, 1989, 71, Beograd.

<sup>60</sup> Jovan, 14,9. To je, svakako, gledište koje valja uvažiti kao aporetski stav. Do Oca se može doći samo kroz Sina, može se videti ono što ima da se vidi samo ako se vidi ono što se može videti. Ali, i gledište Filipa, učenika Hristova, mora se isto toliko uvažavati. Ono što se ima videti, što se vidi u Sinu, Otac, mora se (i može) pokazati ("Pokaži nam Oca"), baš zato što se vidi u Sinu, zato što se aporetski stav, s Filipovog gledišta, koje je, pri tome, i gledište sina, vidi kao paradoks, što jeste paradoks, jeste manje bespuće od Hristove aporije. Naime, Sin, Stvar, objekt, nešto, mora se videti (i vidi se) da bi se videlo ono što se ne vidi. "Pošto si me vidio, povjerovao si" (20,29) – Oca, u stvarnost, stvarnost privida, u vlastiti projekt egzistencije.

sta morao da žrtvuje nevidljivost nevidljivosti. On je morao da žrtvuje apstraktnu misao i kad je artikulisao egzistencijalističko stanovište svoga romana.

Ključ aporije pripovedanja u *Seobama* je u pogledu, u gledanju, pre no u onome što se vidi, pre no u samoj Stvari koju pogled traži i ne zatiče i bez koje on nije ni pogled. Već i zato je on (pogled) znak života i smrti, kod Crnjanskog, u prvom tomu *Seoba*, prvim *Seobama*, naročito, rekao bih, pogled je sam život. Pogled je život po procenjivačkom stavu pripovedača. Smisao vizija, slika, kompozicija zvukova artikuliše pripovedač, on tumači, ponavlja, ono što se u njima vidi, ponekad, često čak, iz perspektive izvan teksta, suprotno logici i smislu teksta, recimo sa sociološkog gledišta, s kojega se na zapaža razlika između znanja teksta i znanja kulture. I jedno i drugo znanje pripovedanje u *Seobama* pretpostavlja.

Pogled, viđenje, gledanje, vizija, zvuci kao omotač bića (ovaj se omotač ne razlikuje od vizuelnog omotača, iste su teksture), budući da su i sećanje uma (uma erosa, uma koji se ne zna i koji tek treba da se sazna, kao onaj što ne zna da zna, što ne zna da se zna, no koji je um egzistencije što se u *Seobama* sebi pokazuje i otkriva kao neskriveno), za pripovedača su (pogled i predstava dakle) sastojci ontološke aporije egzistencije, tačnije, oni su aporija ontološke predstave čoveka, ontološke biti čoveka koju Crnjanski otkriva, koju otkriva, (s)poznaje junak njegove priče (Vuk Isaković, ali i Pavle; u neku ruku otkriva je i svaki junak *Seoba*) zajedno s otkrivanjem simboličkog, stvarnosti, vlastitog identiteta, koju (ontološku bit) otkriva nacija, takođe zajedno sa svojim identitetom, koju žive, fantazmatizuju i junak (u izvesnom smislu jednako Vuk i Pavle Isaković) i nacion. Pri tome, Crnjanski ne misli ni život ni sudbinu svojih junaka, ni pripovedni postupak ni priču, ni smisao seoba –ili misli, sve to, apsolutno, pesnički. Pesničko mišljenje zaslužuje posebnu pažnju ukoliko odista "dobija zahtev do prodre do suštine neke stvari",<sup>61</sup> ako se od pesničkog govora zahteva i, s razlogom, očekuje da pokaže ono što je filozofskoj misli, njenim univerzalnim iskazima nedostupno. Ne treba ni reći da pesničko mišljenje u *Seobama* u svemu nadmašuje ono nekoliko konvencionalnih refleksija koje se u njima mogu naći i koje ne treba drugačije shvatiti do kao ele-

---

<sup>61</sup> Hajdeger (Hajdeger, Martin: "...pesnički stanuje čovek...", *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, str. 152) veli da zahtev da dopre do suštine neke stvari, čovek dobija odande odakle ga prima, iz jezika, koji gospodari nad čovekom. Praktično, čovek misli ono što misli jezik i kako misli jezik, kako jezik nalaže da se misli. Lakan će to pokazati. Crnjanski u prvom *Seobama* to dramatizuje. On dramatizuje način (govor, pričanje) na koji jezik šalje čoveku zahtev da dopre do suštine stvari, Crnjanski dramatizuje način na koji jezik pokazuje, na koji se i sam pokazuje.

mente govornih žanrova, jezika, patosa pripovedanja što u *Seobama* otvara pristup svakoj volji mišljenja, volji egzistencije. Pripovedanje u *Seobama* ima onu ulogu koju Hajdeger pridaje mišljenju. Ono (pripovedanje u *Seobama* i pripovedanje seoba) jeste mišljenje, omogućuje da se dela u onome što je biću najsvojstvenije, da se pruži ruka "suštini bića".<sup>62</sup> Pesničko mišljenje, pripovedanje, kao življenje i saznavanje sveta, artikuliše, dekonstruiše onaj smisao koji je u egzistenciji artikulisano kao nepredstavljivo (nevidljivo), koji je i u *Seobama*, u jednom vidu pričanja seoba, predstavljen kao nepredstavljivo.

I morfološke pesničke elemente u pripovedanju, na primer kombinovanje ili protivstavljanje vizija stvarnosti i vizija sna, mitopoetski karakter pripovedanja uopšte, mitologizovanje sudbine junaka ili nacije, moguće je i treba shvatiti kao oblik dekonstrukcije smisla, smisla egzistencije.<sup>63</sup> I melanholičnost, pa i zlokobnost stvari, objekata, prizora, vizija, valja shvatiti kao efekat nepredstavljivog (i nemogućeg) u egzistenciji. Ono je (plavi krug i u njemu zvezda) usud Isakovića, ali i pripovedanja u *Seobama*. U stvari, egzistencijalni usud je predstava, koju, i nepredstavljivo, svet uopšte, čine znakovi. Isakovići žive te znakove i te predstave, koje, ako postoje, i zato što postoje, ništa, nikakav smisao, ne jamče, ne makar za junake M. Crnjanskog. Ovi se ne mogu osloniti ni na kakvu temeljnu interpretaciju sveta, niti je mogu izgraditi, sem kao negativitet. Konačno, i predstava i nepredstavljivo u *Seobama* nisu i ne mogu biti kategorijalne prirode. "Suština predstave nije predstava, ona nije predstavljiva",<sup>64</sup> suština predstave je

---

<sup>62</sup> Mišljenje po Hajdegeru omogućuje "da se usred bivstvujućeg pripremi (podigne) dobro na kojem će se biće uputiti i gde će uputiti svoju suštinu jeziku" (navedeno prema, Derrida, Jacques: *La main de Heidegger, Psyché, Invention de l'autre*, Galilé, Paris, 1987, p. 415). Pripovedanje, po Crnjanskom, treba da usred bivstvujućeg pripremi to dobro na kojem će se biće naći u suštini jezika, na kojem će se naći u suštini egzistencije.

<sup>63</sup> Nije, pri tome, odlučujuće što je takav postupak mogla da, u izvesnom smislu, neposredno opredeli istorija (Srba). Crnjanski veli da je prvi svetski rat uticao da napiše prvu knjigu, a drugi svetski rat, da napiše drugu knjigu *Seoba* (Crnjanski Miloš: *Seobe, Srbija, Seobe, Lament nad Beogradom*, Matica srpska, SKZ, Novi Sad, Beograd, 1965, str. 244). Taj uticaj je značajan u meri u kojoj se raskrižavanje prirode egzistencije pokazuje kao strukturalna osu pevanja i mišljenja Miloša Crnjanskog.

<sup>64</sup> Tako veli Derrida (Derrida, Jacques: *Envoi*, navedeno delo, p. 125) i dodaje da nema predstave predstave. U *Seobama* je nema, uglavnom nema. Crnjanski se ne odriče u pripovedanju metastanovišta. On motiviše, opravdava pripovedačevo znanje, naznačuje izvore njegovog poznavanja kakvog događaja – o pravilu ljubavnih scena, događaja koji se zbio iza javne egzistencijalne pozornice – naizgled, zato što drži do realnosti, verovatnosti, istorijske pouzdanosti, i, pre svega, do pouzdanosti fikcije. No zato te sce-

egzistencijalne naravi, za Crnjanskog dakako. To, opet, znači da ništa u stvarnosti nije stvarno, da je sve san, fantazam, fikcija, da je stvarnost nešto drugo. No taj preokret se može, makar u mitskoj predstavi junaka *Seoba* i njihovog naciona, zahvatiti u čistoj egzistenciji, u egzistenciji u kojoj su istorijske odrednice uglavnom neophodni pripovedački dekor. Verovatno i zato Crnjanski priča iskonsku priču, prapriču, priču postanja (priča o seobama je priča o rađanju i smrti, tj. o ljubavi i smrti, o ontološkim prelomima egzistencije, ali i o čovekovom stvaranju, traženju smisla u sebi, u seobama, pre no u idealu koji one obećavaju; ljubav i smrt su ishodišta razumevanja egzistencije, te, istovremeno, i zabluda pesničkog stanovanja na zemlji<sup>65</sup>). Taj oblik priče, ali i njena etiološka uloga, nameću žanrovske, leksičke i retoričke formule pripovedanju i pripovedaču, međe smislu koji se u tom pripovedanju artikuliše. Arandjel Isaković o Dafini uvek govori kao o ženi "svoga brata", to će reći, kao o arhetipu zabranjene žene,<sup>66</sup> kao egzis-

---

ne on saopštava iz druge ruke, postupkom koji je Herodot uveo u istoriju, u priču (ironičnost tog obrata ne treba izgubiti iz vida). Na taj način Crnjanski uspostavlja dva nivoa realnosti i dva nivoa realnosti priče (nema predstave predstave), dva nivoa istine predstave. Zbog toga, i menja pripovedački postupak.

Isti nivo istorijske verovatnosti, ironične i ironično saopštene, u jednoj mitopoetskoj priči, ima i Crnjanskovljevo saopštavanje (zapravo, derealizacija stvarnosti), tačnog datuma kakvog događaja. Pri tome, isti datum, najčešće, upućuje na tri mogućnosti, na tri moguća datuma, na tri istorijska gledišta u istom (trostruka je i ironičnost koju ovo obeležavanje istorije pretpostavlja), na tri (ili više) načina Crnjanski ga i obeležava: po svecu iz pravoslavnog kalendara, po svecu iz katoličkog kalendara ili kalendara papežnika kako svagda kaže i, najzad, po istorijskom ili kosmičkom kalendaru. No ova igra fikcije i fakta treba da oslobodi pojavu nevidljivog egzistencije u pripovedanju. Dakako, simbolika broja tri u tome bi trebalo barem da pomogne.

<sup>65</sup> I "pripusti, oholi, ajlugdžija", Pavle Isaković, "uvideo je, koliku snagu imaju, u ljudskom životu, ljubavi, i smrti", (*Seobe III*, str. 177). To je zaključak Crnjanskog, izričit, uobičajen u *Seobama*; to je potvrda na drugačiji način izrečene pripovedačke istine, predstave koju gradi pripovedač čiju verodostojnost pisac Crnjanski ponavlja i potvrđuje. Valja imati u vidu da ovom zaključku pripovedač namenjuje i ulogu spojnice (*point de capiton*) parabole o smrti i ljubavi, Pavlovog sna, fantazma o smrti i ljubavi njegove žene i njegove ljubavi prema toj ženi (prema smrti, reč je o ljubavi prema mrtvoj ženi, u ponečemu sličnoj ljubavi Laze Kostića prema mrtvoj Lenki Dunderskoj; Kostić, Laza: Dnevnik, "Književnost", br. 12, 1955, Prosveta, Beograd); ovom zaključku pripovedač namenjuje ulogu spojnice dijalektike nagona smrti koji je strukturisao parabolu o smrti i ljubavi žene Pavla Isakovića.

<sup>66</sup> Crnjanski je, svakako, poznao i Frojda i Junga već u vreme kad je počeo da piše *Seobe*. Odjeke tog znanja ne bi bilo teško dešifrovati, iako za Frojdove teorije veli da su zastarele, "ali besmrtno" (što baš i nije posve saglasno jedno s drugim); za Junga kaže da je našao podsvesnu žicu čitavih naroda, ali da je "tu žicu kopao, budakom" (Crnjanski, Miloš: Dva odgovora, navedeno delo, str. 347).

tencijalnom, antropološkom obrascu, ali i kao retoričkom znaku iz etioloških priča (o incestu), iz incestuoznih etioloških priča, kao znaku rodoskvrnjenja, čiji tragovi postoje u jeziku i u biblijskim jezičkim obrtima, koje Crnjanski (i zato) koristi. Znakovi etioloških priča se prepoznaju u predstavi egzistencije, u pasivnom prihvatanju sudbine, u celom psihološkom sklopu *Seoba*, u romantičarskom, Crnjanski bi radije rekao baroknom, sastavu književne gradnje, književnog sklopa, elemenata retoričke stvarnosti tog sklopa: suton, zora, svod (čist ili zamračen), fascinacija magijom prirodnosti (sve ovo uglavnom u prvim *Seobama*), nebo bledoplavo, tamnoplavo, blato, vlaga, baruštine, travljina, srebro; znakovi etioloških priča se prepoznaju i u snu o pesničkom prebivanju na zemlji, koji je (taj san), čini se, antropološko svojstvo (Crnjanskovljevih Srba) i element (njihovog) sistema kulture, sastojak projekta smisla (seoba) koji oni traže. Nemir života, egzistencijalni nemir (istovetan s nemirom junaka egzistencijalističke misli), psihološki šok, kao način razumevanja, poznavanja stvari, infantilno usvajanje prostora, govora kao sredstva osvajanja i svojatanja realnosti, kao mesto na kojem biće ima smisla,<sup>67</sup> Crnjanski otkriva samo kod svojih srpskih junaka, u srpskoj sudbini.

Pripovedanje u *Seobama*, priča o Isakovičima, o sudbini Srba, o sudbini i patosu (istorijskom i metafizičkom) nacije, srpske, priča o čovekovoju egzistenciji u krajnjem slučaju, o sudbini tragičkog junaka (Isakovići su slični junacima grčke tragedije, reklo bi se da su iz nje i izašli, sigurno je da su im po nekim osobinama i ravni), pripovedanje u *Seobama* izrazito je patetično, melanholično (sentimentalno čak), nema sumnje, zato što je Crnjanski u sudbini svojih junaka prepoznao model sudbine tragičkog heroja, ali i zato što je priča o seobama priča o izgubljenom objektu, zato što je priča o koroti za tim objektom, o radu korote zbog gubitka identiteta, ličnog, herojskog, nacionalnog.<sup>68</sup> Tra-

---

<sup>67</sup> "Govor se, naravno, definiše kao jedino mesto na kojem biće ima smisla", veli Lakan; Lacan, Jacques: *Joyce le symptôme II, Joyce avec Lacan*, Navarin, Paris, 1987, p. 32.

<sup>68</sup> Izgubljeni objekt je ideal koji Srbe mami na seobe, koji ih je izveo iz Srbije u Austriju, koji ih izvodi iz Austrije u Rusiju, koji ih vodi ka beskrajnom krugu, u kojemu oni nalaze samo obmane (simbolizuju ih Garsuli, Višnjevski, Kostjurin), u kojemu nema ničega, koji je ništa, doduše, negativitet koji bi mogao biti i apsolutna punoća i koji zato Srbi kao izgubljeni objekt, hrane u folkloru, mitu, mišljenju, nesvesno uvek. Na tom putu, prema sebi, prema modelu kulture u kojem bi trebalo da razumeju vlastiti identitet, Srbi zato nose i vlastitu arhetipsku sliku, sliku Cara Lazara, predstavu izgubljenog carstva, one sastojke, označitelje svoga identiteta koji onemogućuju dovršetak rada korote, koji njihovu sudbinu pretvaraju u sudbinu ukletog lualice, koji se (identitet), na mestu zvezde, kao izgubljeni objekt, kao ideal postojanja, istorijskog i moralnog, nalazi u beskrajnom krugu i koji je, Crnjanski se zadovoljava antropološkim stereotipima, stvarni udes Srba, svakog Srbina pojedinačno, i cele nacije.

gički patos priče o seobama Crnjanski skandira detaljima što imaju posebna psihološka i egzistencijalna svojstva i koji su, uglavnom, obeležje čoveka istorijske moderne – ali i obeležja mentalnog ustrojstva Srba. Suština priče, melanholičnost i patos vizija, jezika (koji je, često, ili samo neka njegova dimenzija, i sredstvo i cilj pripovedanja i koji je, zbog toga posebno investiran, ali i zato što raskriva ono znanje koje se ne zna, što raskriva predačko znanje koje Isakoviče vodi u beskrajni krug), suština priče o seobama i, pre svega, patos pripovedanja, istovetni su s osnovnim obeležjima patosa grčke tragedije. Po svemu sudeći, iz nje, iz njenog patosa su i proistekli. Ali, zajedno s grčkom tragedijom, kao svojevrsna reakcija na gubitak (objekta), proistekli su i iz tragičnog osećanja života, koje može da dovede do gubitka, napuštanja antropoloških i etičkih odredišta i uporišta.

Melanholično, tragično (i tragičko) osećanje života, patos s kojim se, naročito u prvim *Seobama*, zapaža, progledava, registruje, uviđa, saznaje (na neki način i misli) istorijski život (Srba), ono što se u stvarnosti, nasuprot predstavama i očekivanjima, dešava (mitski, prvi put; Crnjanski nije mogao da odoli magičnoj moći pripovedanja da preokreće, pro-izvodi svaki vid stvarnosti; ponekad toj moći, koja ga zaslepljuje, on žrtvuje logičnost i samog pripovedanja, priče, logičnost dešavanja ponajpre i lako), tragično osećanje života, pretpostavlja i sposobnost pripovedača i junaka da razumeju to osećanje (Crnjanski im dodeljuje i deli između njih tu sposobnost; autonomnost pripovedača *Seoba* ne razlikuje se bitno od autonomnosti junaka; od iste je vrste), tragično osećanje života zahteva sposobnost za introspekciju, za prosuđivanje, za opažanje psihološke vrednosti događaja, psihičkih senzacija, za integraciju u diskurs rada nesvesnog, rada mehanizma opažanja; podrazumeva zatim sposobnost junaka i pripovedača da razumeju i procenjuju psihičke efekte događaja, telesne ili psihičke senzacije – i sve to izvan gotovih modela, izvan bilo kakvog nedvojbeno, izrično, artikulisanog filozofskog koncepta egzistencije, no sve to i kao (autonomnu) filozofiju egzistencije što ne prestaje da se ispisuje u življenju i kao življenje.

Tragična (i tragička) dimenzija značenja *Seoba*, proizilazi iz rascepa čovekovog identiteta. Tom ontološkom zevu Crnjanski je dodao i nemogućnost nalaženja izgubljenog objekta, koji je (objekt) ishodište i cilj (srpskih) seoba, zlatno runo, koje argonauti Isakoviči ne mogu naći zato što ne postoji drugačije do kao strukturna odrednica življenja i mišljenja, te kao jamstvo življenja i mišljenja, jamstvo seoba, time i nemogućnosti

smrti.<sup>69</sup> Potreba za gradnjom identiteta sprečava ih da to shvate. Reakcija Pavla Isakoviča, psihološki logična, uverljiva, na stvarnost u Rusiji, u ruskoj vojsci čiji je oficir postao, po dolasku u Kijev, na domaku zadovoljenja želje sna koji ga je doveo u Rusiju (ali i na mestu na kojem se pokazuje da je zadovoljenje želje nemoguće), na pragu izgubljenog objekta, pošto se suočio sa prazninom na mestu na kojem je trebalo da nađe izgubljeni objekt, reakcija Pavla Isakoviča raskriva dramatičnost šoka koji izaziva gubitak objekta, šoka koji izaziva odbijanje svesti o gubitku, o nužnosti gubitka (objekta), o realnosti koju taj gubitak strukturira, kao tekst. Pavle Isakovič, koji je, razume se, "istovetan sa rečima teksta",<sup>70</sup> koji je tekst, diskurs, na mestu ideala, na mestu gde želja očekuje zadovoljenje (u trenutku kad bi trebalo da postane stvarnost, dakako, stvarnost diskursa), u Rusiji, u ruskoj vojsci, čiji je već oficir i čiji jezik počinje da sriče (na mestu gde se uspostavlja, vidi kao tuđi tekst), vraća se, regredira na oblik teksta, diskursa koji više nije mogao da skrije gubitak objekta, Pavle se, vraća ulozi austrijskog oficira, pristaje da je igra, da igra onu ulogu od koje je pobegao u Rusiju. No regrediranjem on, zapravo, brani stvarnost svoga izgubljenog objekta i stvarnost simulakruma. Zev između ideala i stvarnosti, između stvarnosti i simulakruma, između njihovih diskursa, zev koji Crnjanski neprestano pokazuje, kao zev manjka, omogućuje prodor psihologije egzistencije u *Seobe* i, donekle, motiviše osetljivost junaka romana za psihološke nijanse za koje, inače, ne bi trebalo da budu kadri, ukoliko su, odista, samo ajlugdžije, kako to Crnjanski voli da ih nazove. Postoji nesklad tekstova (nesklad teksta i metateksta), psiholoških tvorevina tih tekstova u *Seobama*.

Iz perspektive egzistencijalističke misli valjalo bi reći da je egzistencijalna praznina ishodište koncepta, predstave osećanja života u *Seobama*. Psihoanaliza mi dopušta da tu prazninu shvatim kao tvorevinu teksta, pripovedanja u *Seobama*. Obrt sledi put autonomije teksta, koju Crnjanski ukrepljuje poetskim sredstvima i koja mu (autonomi-

---

<sup>69</sup> Crnjanski to i veli (*Seobe III*, str. 446) na način na koji, inače, govori u *Seobama*, patetično, lirski, gotovo u stihu, sa, naizgled, verom u snagu erosa, u obnovljivu snagu bića.

"Ima seoba.

Smrti nema!"

No upravo je ova patetičnost negacije smrti dokaz delotvornosti smrti, u seobama i u pripovedanju seoba, ona je (patetičnost, i lirski ton, i struktura iskaza) izraz dijalektike smrti, dijalektike nagona smrti koji strukturira i pripovedanje i ideju seoba. S druge strane, lirska inscenacija završetka *Seoba* i celih *Seoba* otkriva, ono što se u psihoanalizi od početka zna, "da poetske tvorevine rađaju, više no što odražavaju, psihološke tvorevine" (Lacan, Jacques: *Le caneve*, "Ornicar?", No. 24, 1981, Navarin, Paris).

<sup>70</sup> Lacan, Jacques. *Le désire de la mère*, "Ornicar?", No. 25, 1982.

ja) omogućuje da raskrije ona svojstva života što ostaju skrivena, zaboravljena u svaki-  
dašnjici, koja mu omogućuje da o njima govori, autonomiju teksta Crnjanski ukrepljuje  
zanemarivanjem ili odricanjem istorijske referentnosti,<sup>71</sup>. U praznini, u autonomnom

---

<sup>71</sup> Od realnosti predmeta koju priziva, na koju oslanja svoj poetski realizam, Crnjanski zadržava samo referentnost, čist odnos, mogućnost priče. On, prosto, zanemaruje logiku stvarnosti, njenu, eventualnu, istorijsku zakonitost, ukoliko se ona ne podudara s logikom pripovedanja, najvažnijim zakonom stvarnosti u *Seobama* na makro i mikro planu. Istorijska stvarnost nema nikakvu autonomiju. Sred cvetnog pejzaža, koji odgovara (romantičnom) ispoljavanju Tekline (to će reći, devojačke) ljubavi (jedna linija značenja, ona koju pripovedač želi), i koji (pejzaž) odgovara i manifestaciji požude ove mlade bečlike (druga linija značenja, ona koju pripovedač osuđuje), sred pejzaža koji odgovara i patrijarhalnom kultu ljubavi (treća linija značenja, ona za koju pripovedač ima razumevanje i prema kojoj ne krije sklonost), sred tog okićenog pejzaža, u travi, pojavljuje se krečnjak koji se roni pod korakom Pavla Isakovića (*Seobe II*, str. 136), samo zato što je takva, jedino takva slika, prema proceni pripovedača, mogla da predstavi psihološko stanje Pavla Isakovića, moralnu pometenost patrijarhalnog duha, ranjivost, nepostojanost (svakog) kulturnog modela.

Stvarnost može biti samo dekor, scenografija i, pre svega, proizvod pripovedanja. Sama po sebi ne kazuje ništa i ne znači ništa, nije ni besmislena — i nema je. Istorija, istorijska realnost, tek su pretpostavka pripovedanja, uglavnom po onome što nisu. Crnjanskog istorijska realnost i ne zanima, ni u jednom vidu, ponajmanje kao potvrda one mitopoetske (povesne) stvarnosti o kojoj priča. Ne bi ni mogla da je potvrdi. Ne zanima ga ni kao eventualna potvrda slike koju gradi. Jedva i da pominje po koji istorijski izvor; ne pouzdava se u njih ni kad hoće da svedoči o drami svoga naciona i svojih junaka. Istorija, izgleda, i nije siguran svedok. Dokumenti Crnjanskog zanimaju samo kao elementi poetskog predmeta, poetske gradnje, kao elementi one istine koju oni kriju. Tako pominje, nekoliko puta, i Simeona Piščevića, posredno, najčešće kao jednog od srpskih oficira u austrijskoj vojsci, pominje ga kao bilo koji drugi, i fiktivni dokument, iako, nema sumnje, i to se već dobro zna, *Seobe* dosta duguju Piščevićevim *Memoarima*.

Crnjanski fikcionalizuje istoriju, istorijske dokumente trebalo bi reći. Poseban odnos prema istorijskoj građi, prema istoriji, pokazuje se i u načinu na koji on uvodi istoriju i njene tekstove u pričanje. I sam postupak fikcionalizacije je, mogu li reći, fikcionalizovan. Crnjanski ponavlja (što je jedan od oblika fikcionalizacije; ponavljanje postaje deo pripovednog postupka, element poetske gradnje), Crnjanski, zapravo pripovedač, ponavlja da dokumente o seobama i Isakovićima nalazi kod nekog njihovog "bolešljivog" rođaka. Već to stvara izvesnu auru mistifikacije oko verodostojnosti tih dokumenata. Mistifikaciju uvećava i to što Crnjanski tog Isakovića pominje, uvek kao bolešljivog rođaka. Sem toga, pominje ga samo kad mu je potreban kakav dokaz dokumentarnosti pripovedanja u *Seobama*. Očito, nekakav odnos između stalnog epiteta "bolešljiv" i statusa dokumenta u Crnjanskovljevom pripovedanju je pretpostavljen — ili bi čitalac trebalo da ga pretpostavi. U svakom slučaju, on bi morao pomisliti da su značenja i istine dokumenata kod bolešljivog rođaka i sami ponešto bolešljivi.



sistemu teksta, ne može se, s druge strane, začeti nikakva vrednost koja se ne utemeljuje u sebi, u sistemu u kojemu se artikuliše, u incestu i koja se (vrednost) tako poriče. Doduše, to osećanje istog, Dafinino osećanje da može pripadati jednom ili drugom bratu, naizgled jednom ili drugom sistemu življenja, moguće je istovremeno shvatiti kao izraz osećanja krivice zbog incestuozne želje, kao izraz nezadovoljenja želje, te egzistencijalnog poraza, na kraju, kao izraz, efekat egzistencijalne i ontološke neizvesnosti, (incestuoznog) stvaranja modela u toj neizvesnosti, incestuoznog stvaranja razlike. Sve etiološke priče o postanju poznaju taj odnos. A Crnjanski se stalno vraća na neki oblik početka (priča o seobama ga zahteva), koji kao stvarni početak i ne postoji.

Na tim počecima Crnjanski (kao i mit) nalazi ženu, incestuoznu želju žene, incest, što znači nemogućnost razlike (time i samu razliku u njenom izvornom vidu), na počecima Crnjanski nalazi nemogućnost egzistencije u stvari. Žena je u *Seobama*, u neku ruku, sinonim želje, egzistencije, identiteta, a svi ovi entiteti zajedno, sinonim su izgubljenog objekta, objekta seoba, one želje koja pokreće svet, sinonim su erosa sveta. Nije neobično što kod Crnjanskog postoji izvestan paralelizam između žene (to će reći, smrti i ljubavi) i poznanja egzistencije, poznanja poznanja (koje je, od mitskih vremena, od prvih poetskih tekstova, stopljeno s poznanjem žene; štaviše, poznanje žene je bilo uslov poznanja uopšte). Za Vuka i naročito za Pavla Isakovića žena je krajnje (dolazim u iskušenje da kažem eshatološko) odredište egzistencije, poslednje (prvo) strukturisano odredište, i kad je strukturisano kao priroda: Pavlova žena (incest je i zato neizbežan element pripovedanja u *Seobama*), ili kao sofisticirani kulturni model: zavodnica Božička, ili kao apstraktni model čistih, jasnih muških i ženskih odnosa, koji bi trebalo da bude i izvorni model egzistencije i koji se nalazi samo još u prošlosti, u zlatnom dobu dakle, u Srbiji, mestu porekla, majci, mitskoj Velikoj Boginji.

Žena, ni za Crnjanskog, nikada nije dokraja strukturisano odredište želje, što znači ni egzistencije. To pokazuje i stalno iskušenje rodoskrvne ljubavi u *Seobama*. Incest, po pravilu, isključivo čak, incest između brata i sestre (svagda simboličke braće i sestara) opsesivni je motiv *Seoba* (Dafina - Arandjel, Varvara - Pavle, Kumrija - Pavle, u izvesnom smislu i Božička/Tekla - Pavle). Incest vraća svet u prestrukturano stanje želje, u stanje u kojem je zadovoljenje želje bilo moguće. Dokaz bi trebalo da bude incest. Međutim, on je, baš kao incest, zato što jeste incest, i dokaz nemogućnosti zadovoljenja želje. To stanje otvara, uvodi u realnost (priče) žena – drugo, različito. Razumljivo je, stoga, što mentalni i psihološki sklop žene Crnjanski ne kazuje iz perspektive iz koje artikuliše i egzistencijalističke predstave svojih muških junaka. Naravno, ne treba prevideti vrednosnu dimenziju tog izbora i takvog odnosa prema ženi, još manje da je reč o

odnosu prema konkretnoj ženi, prema ženi čije se ime, s nekih razloga, ne pominje, no koja nije zbog toga i žena kao takva. Ne postoji žena kao takva. Uostalom, Crnjanski uvek nekako personalizuje svoju junakinju. I onda kad je pretvara u imaginarnu tvorevinu, u tvorevinu sna, kao Pavlovu ženu na primer. Personalizuje je u antropološkoj predstavi, u trenu isporučenja zahteva jeziku da tu predstavu materijalizuje, konačno, i u pripovedačkom postupku. Ime žene Vuka Isakovića pripovedač pominje pošto je o njoj stvorio potpunu predstavu, s gledišta braće naravno.<sup>72</sup> No, ipak je pominje – i taj gest pretvara i simbolički čin. Crnjanski na taj način proširuje značenjsko polje svoga govora.<sup>73</sup>

Za nezadovoljenje želje Crnjanski vezuje osećanje egzistencijalne praznine, i neka ontološka svojstva čoveka. Prema prvim *Seobama* želju, a tako se misli i u psihoanalizi, nije ni moguće potpuno zadovoljiti. To je dovoljan razlog dramatičnosti egzistencije, dramatičnosti strukturacije života junaka, koja je u *Seobama* i strukturacija poznavanja života. U tom pogledu nema razlike, između Vuka, Arandela i Dafine. Razlikuju se po načinu zadovoljavanja želje. Dramatičnost seoba – i junaka seoba – potiče iz napetosti koja je želji svojstvena, drugim rečima, iz nemogućnosti zadovoljenja želje, iz nemogućnosti spoznaje onog nečega što simbolizuje zvezda u beskrajnom plavom krugu, i što se neprekidno u životu izopačuje. Dramu Pavla Isakovića Crnjanski tako, izrič-

---

<sup>72</sup> Šta znači taj trenutak personalizacije? Šta se to personalizuje u imenu Dafina, u imenu žene? Uvek jedna žena. Jer, nema žene, veli Lakan (Lacan, Jacques: *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 68), nema žene kao takve (na francuskom *la femme*; određeni član *la* označava univerzalnost). Postoji jedna žena, jedna po jedna: Dafina, Ana, Kumrija, Varvara... Crnjanski u svakoj od njih, u svakoj pojedinačno i svagda iz perspektive junaka (koja kod žena pokazuje ono što Frojd zove zavist zbog penisa), otkriva istu osnovu identiteta (žene): incest.

<sup>73</sup> Ovo proširenje se zasniva na zlatnom pravilu psihoanalize, na pravilu koje pretpostavljaju slobodne asocijacije. Nesvesno značenje je u takvim slučajevima implikovano, ono koje se organizuje na rubovima jezičkih sintagmi i smisla koje one pozivaju, onog smisla koji artikuliše nedvojbena veza asocijacija. Raspru između Isakovića Petra i Pavla Crnjanski skandira rečenicom "Da će Petar nasnuti na Pavla" (*Seobe* III, str. 359); izgledalo je odista da će Petar Isaković nasnuti na Pavla. Ovom, manifestnom značenju pripada i, takođe manifestni smisao, koji je artikulisan u asocijaciji, višestruko motivisanoj na apostole Petra i Pavla, u formalnom postupku (navedena rečenica je izdvojena kao poseban paragraf). Izgledalo je da će apostol Petar, stena na kojoj će počivati crkva (crkva Isakovića, Isakovići, u Rusiji) nasnuti na apostola Pavla koji je tu crkvu stvorio (koji je Isakoviće doveo u Rusiju), bez koga crkve što će počivati na Petru ne bi ni bilo. Naravno, pomenuo sam samo neke odrednice smisla, značenja koje ovaj asocijativni spoj naznačuje.

no, i objašnjava. Dafinin plavi krug želje pretpostavlja apsolutno, nepatvoreno, preontološko zadovoljenje, uživanje za koje Lakan veli da ne znači ništa.<sup>74</sup> Arandelova želja je već sofisticirana, što znači perverzna, disperzivna, razlaže se i projektuje u različite stvari i likove, u stvarnost koju seksualizuje, Arandelova želja nestaje u želji Drugog, u uživanju Drugog, koji ovde, odista, može biti "samo Drugi seks".<sup>75</sup> Za Vuka, opet, stvarnost je po sebi seksualna, prosto zato što je neizdiferencirana, što je on, kao junak kakvog obrazovnog romana, i junak etiološkog mita, želeći saznaje (poznaje, kao mitski junak ženu) da bi spoznao sebe, što je (stvarnost) spoznaje spoznajući sebe, spoznajući zaludnost egzistencije. Dakako, ova spoznaja je proizvod onoga što egzistencija jeste na pragu kulturnog modela, u trenu kad postaje egzistencija, ova spoznaja je proizvod onih životnih manifestacija što pokazuju da ništa u egzistenciji nije vredno egzistencije.

Razumevanje prirode egzistencije osnov je i obrazac strukturacije pripovedanja i predstava sveta u *Seobama*. Stoga, u *Seobama* isti status imaju narod i junak. Isakovičev puk ima istu psihičku strukturu, istu sposobnost introspekcije, isto osećanje egzistencijalne praznine kao bilo koji drugi junak, kao i Vuk Isakovič. (Naravno, ovo udvajanje psihičke i vrednosne predstave sveta valja razumeti i kao oblik posebnog utemeljenja značenjskog polja na koje i Vuk i puk samo ukazuju.) Puk Vuka Isakoviča, kao i kakav junak, sam Vuk, budi se u drugom i kao drugi, budi se u egzistencijalnoj i ontološkoj razlici, koja još nije sebe svesna, budi se u egzistencijalnoj zebnji, u ontološkom nemiru, koji su pokretači i činjenja i nečinjenja, provale ne-reda na logorovanju puka u Pečuju ili prilikom seoba Srba u Rusiju.

Gađenje, egzistencijalnu mučninu, sem besmisla same egzistencije, na prvi pogled izazivaju svakidašnji životni i socijalni uzroci, kod Vuka Isakoviča, činjenica da ne dobija čin "potpolkownika", ili bol u stomaku (za koji se, doduše, s razloga na koje Crnjanski na izvestan način skreće pažnju, može pretpostaviti da je somatizacija egzistencijalnog bola<sup>76</sup>). Crnjanski nekoliko puta spominje, i obrazlaže, nezadovoljstvo Vuka Isakoviča što ne dobija zasluženi čin. Reklo bi se da je ta opaska, iako stvara iluziju, ili

---

<sup>74</sup> Lacan, Jacques: navedeno delo, p. 69. Možda o tom uživanju ni sama žena ne zna ništa, sem da ga oseća – "to, ona zna", veli Lakan. To zna i Dafina.

<sup>75</sup> Lacan, Jacques: navedeno delo, p. 40.

<sup>76</sup> Crnjanski je poznao shemu i smisao somatizacije psihičkih kompleksa. Isakoviču "bolesni trbuh" manje smeta kad započnu bojevi, što će reći kad je osećanje bliske smrti moguće abreagovati u stvarnosti, u stvarnosti smrti (drugih), kad Isakovič pokazuje da, u smrti drugog i smrću drugog, može nadjačati (vlastitu) smrt.

bi trebalo da je stvara, o sociološkom stanovištu s kojega Crnjanski priča o seobama samo dopuna mišljenja koje je implikovano u priči o Vuku Isakoviću koga on poređuje s buretom,<sup>77</sup> da je alibi nesvesnog smisla i jedan oblik relativizacije te priče.<sup>78</sup> Nikada taj, istorijski, socijalni razlog egzistencijalne mučnine nije ni dovoljno ni ubedljivo literarizovan, nije uobličen ni kao povod mučnine, niti je egzistencijalno gađenje koje on izaziva predstavljeno kao gađenje koje izaziva sama egzistencija, usud koji je strukturira, njena metafizička senka koja Isakoviče vodi, koju oni vide iza svakog praktičnog životnog čina, koju oni vuku za sobom. Egzistencija, ni ono što je najintezivnije čini: prelo mi, bitke recimo, prosto nema smisla, ne pokazuje ni na šta drugo do na uzaludnost svega, na prazninu u kojoj se nema šta ni porediti.

Crnjanski izriče i opšte, diskurzivne stavove o egzistenciji. No ti iskazi, "univerzalni iskazi", sami po sebi, nemaju veći domet no što ih imaju socijalni razlozi s kojih je Vuk Isaković nezadovoljan egzistencijom i koji, navodno, raskrivaju besmisao

---

<sup>77</sup> Crnjanski voli stalne epitete i upotrebljava ih kao što ih je i Homer upotrebljavao. Istina, u *Seobama* upotreba stalnih epiteta, formula koje imaju status i ulogu formula u epskoj poeziji, upotreba eufemizama (Vuk je "kao bure", Pavle Isaković je "Jego blagorodije Pavel Isaković", itd.), ironična ili prosto sentimentalna, pokazuje odnos pripovedača prema junacima, prema onome što oni simbolizuju, prema istoriji nacije, kojoj pripovedač šalje poruku kad se obraća, tako reći neposredno, svojim junacima. Istina, to obraćanje je najpre izraz pripovedačkog zanosa, potom epskog duha priče i, na kraju, ili na prvom mestu, odraz stava prema patnji naciona koji luta "u nekoj noći, iz koje, nama (nacionu, R.K.), izlaza nema" (*Seobe II*, str. 107).

Patos pripovedanja, odnos prema junacima, simbolima, slikama nacije, njenoj sudbini, prokletstvo, iskonsko prokletstvo nacije i sa njom eshatološka ideja kojom su Srbi opsednuti, patos pripovedanja, dakle, patos je neartikulisane metafizičke slike sveta (treba naglasiti ono što je i onako jasno i očigledno, Crnjanski ništa od toga ne izriče u takozvanom filozofskom diskursu, niti se, pak, onih nekoliko iskaza u *Seobama* koji imaju oblik filozofskih tvrdnji mogu smatrati nekakvim filozofskim mišljenjem, on, jednostavno, priča, bez kraja, priča sve: ono što se vidi i ono što se ne vidi, izriče i retke filozofske iskaze — tada i utoliko i oni govore više no što kažu), patos pripovedanja, dakle, patos je metafizike koja se artikuliše u tom patosu. Upravo zato, ovaj patos, kao metafora, kao pripovedno (poetsko) sredstvo, pretvara se u efikasno sredstvo gradnje istine pripovedanja.

<sup>78</sup> Crnjanski relativizuje svaku istinu koju kazuje, naročito i pre svega istorijsku istinu, istinu prošlosti veli on u završnom poglavlju *Seoba*. Doduše, relativizacija istine prošlosti trebalo bi da jamči istinu pripovedanja. Živo je, postoji samo ono što pripovedanje obnovi, pro-izvede, stvori, živo je samo pripovedanje. Ima pripovedanja. Smrti nema! (Tako bi tumač mogao da završi *Seobe*, tj. govor o njima.) Naravno, ima pripovedanja koje je kadro da sebe relativizuje, da se vidi kao pripovedanje. (Lukavstvo nije uspeo: ništa tumač ne može da završi. On može i mora da beskrajno iščitava ne-završavanje priče.)

egzistencije. Stvarni egzistencijalizam Miloša Crnjanskog dramatizovan je u pričanju, u (poetskim) predstavama egzistencije, u predstavama onoga što je nepredstavljivo u opštim stavovima, što se jedino pokazuje u punom govoru, u učincima dijalektike nagona života i smrti, u ekstazi egzistencije, u opijenosti egzistencijom, praznom ili punom, u erosu priče, u opijenosti pripovedanjem, egzistencijalizam Miloša Crnjanskog raskriva literarizacija efekata postojanja i efekata same literarizacije kao opijenosti, ekstaze.<sup>79</sup> Taj govor naveštava da egzistencijalni poraz znači i gubitak prošlosti, sa njom i budućnosti, barem po eshatologiji kod Srba. Isakovići, povrh toga, gubitak prošlosti (te budućnosti) vezuju za ženu, Vuk i Arandel za gospožu Dafinu, Pavel Isakovič za svoju ženu. U *Seobama* je žena (žena kao smrt) stalni član onih egzistencijalnih silogizama (drugi je promenljiv) koje pretpostavljaju zaključci što ih izriču Vuk ili Pavle, oni junaci za koje je smrt (smrt žene) merilo svih stvari, onih koje jesu da jesu, onih koje nisu da nisu. U smrti (i ženi) nalazi se i ishodište patosa i liričnosti pripovedanja u *Seobama*. Ona (smrt), na neki način, misli egzistenciju i sudbinu, iz nje se misle egzistencija i sudbina.<sup>80</sup>

Misao i ne može da dokuči egzistenciju. Ontološko mišljenje, zahvatanje egzistencije kao takve, naime, moralo bi biti tautološko – mišljenje egzistencije je življenje (koje zna da ne zna, koje je znanje i ne-znanje). Razmišljanja Isakoviča (Pavlovljeva i naročito Vukova) o besmislu života uvek su ostaci, otpaci, produžeci, tragovi egzisten-

---

<sup>79</sup> "Podnošljivim postaje ovaj život jedino kroz opijenost i kroz san", veli Sloterdijk; Sloterdijk, Peter: *Mislilac na pozornici*, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1990, str. 99. Crnjanski to pokazuje sudbinom svojih junaka Vuka i Pavla Isakoviča i, najpre, pripovedanjem, koje omogućuje prevazilaženje svih patnji individuacije. Sloterdijk veli da na tome rade opojnost i san. Kod Crnjanskog je tek delimično odista tako. San je u *Seobama* element psihološke gradnje, onako kako se to u psihoanalizi tvrdi. I građen je po freudovskom modelu: recentne misli, preobražaj elemenata stvarnosti od kojih je napravljen, dramatizacija stvarnosti, dramatizacija priče sna, itd. (Po istom modelu Crnjanski priča, strukturira, i seobe, gigantski san njegovih junaka, Srba.) No san je u *Seobama* stilsko sredstvo i, u opoziciji sa simbolom zvezde iz plavog kruga, značenjsko odredište pripovedanja. Ili, prosto, san je stilski dekor (i dekor egzistencije, nema kod Crnjanskog stilskog dekora koji nije i dekor egzistencije) kao travuljine i baruštine, koje, pri tome, čine i preontološki fon svake predstave prvih *Seoba*.

<sup>80</sup> Ili ih (egzistenciju i sudbinu) misli čovek, s gledišta koje bi trebalo da zavara dijalektiku nagona života i smrti (ako je takvo gledište uopšte moguće), čovek koji sanja nekakvu svoju besmrtnost. Stoga, jedino čovek koji vara može reći da "samo svetinje treba da se produžuju" (*Seobe I*, str. 205). Jer, smrt nema interesa za besmrtnost koja nije njena, koja nije ona sama. A i ne zna šta bi ta druga besmrtnost mogla da bude.

cije; uvek se poklapaju sa životnim, telesnim senzacijama besmisla življenja, tj. ne razlikuju se od registracije opažaja, uvida u stvari i događaje, od elementarnog življenja, s gledišta unutar referentnog sistema te stvari, s gledišta koje i nije nikakvo gledište, koje je ispoljavanje te stvari. Senzacije besmisla, koje doživljavaju Crnjanskovljevi neobrazovani oficiri (Crnjanski neprekidno upozorava na njihovu neukost, prostotu, rekao bih, s različitih razloga<sup>81</sup>), u stvari su senzacije odsustva egzistencijalnog smisla, odsustva simboličkog rada koji, iz određene perspektive, stvari sabira i vrednuje, senzacije besmisla, senzacije su otkrića ne-smisla egzistencije, hijerofanije egzistencije.

Senzacije besmisla u *Seobama* su oblikovane i kao učinak šoka stvarnosti, susreta želje i stvarnosti, koja želju inhibira, senzacije su, dakle, oblikovane kao efekat šoka susreta želje i inhibicije, ontološkog preloma, susreta koji je želji svojstven i bez koje

---

<sup>81</sup> Crnjanski, opsesivno, nastoji na jednostavnosti, neukosti pa i primitivnosti Isakovića. Njihovo shvatanje sveta, tačnije, osećanje sveta, opažanje ispoljavanja bitnih odlika egzistencije, otkriva, međutim, njihove izuzetne procenjivačke sposobnosti, mahom metafizičkih vrednosti egzistencije (imaju ih, te sposobnosti, i za stvari rata). Štaviše, oni to osećanje sveta, uprkos navodnoj neukosti, mogu da artikuliraju i obrazlože. Pri tome, njihove procene pretpostavljaju postojan aksiološki sistem. U *Seobama* se on zasniva na osećanju pravde i tragičnom osećanju života. I jedno i drugo osećanje implikovano je u idealu Isakovića.

(Zanimljivo je da Crnjanski, pripovedač *Seoba*, kad govori o izneveravanju ideala, ideala Pavla Isakovića, po pravilu, prelazi na "slavjanski" jezik, na gledište svoga junaka, čiju pripovedačku, i životnu, perspektivu usvaja zajedno s jezikom i, možda, zajedno s fantazmom, s utopijom o zvezdi u beskrajnom krugu. To je, opet, razumljivo, s obzirom na naklonost koju pripovedač u svakoj prilici, i kad je ironičan prema njima i kad im se podsmehuje, pokazuje prema junacima svoje priče, ili prema njihovoj utopiji.)

Neobaveštenost i naivnost Isakovića (pripovedač je objavljuje i ponavlja; očekuje li onda i da mu se veruje na reč samo zato što je pričanjem poverenje odista i stekao?), neobaveštenost Isakovića, koji su kao ratnici obišli Evropu, koji su videli (i umeli da vide) ono što se u egzistenciji ima videti: ljubav i mržnju, smrt i život, nije uvek ubedljiva. Nije mnogo pomoglo ni ponavljanje. Ipak, upornost Crnjanskog da mu se veruje u to što kaže zaslužuje pažnju – kao izvesna poruka, šifra smisla. Moglo bi se reći da neobaveštenost Isakovića ima status koji u *Seobama* ima i stvarnost – ona je (neobaveštenost) sredstvo pripovedanja, element pripovedačke inscenacije istine stvarnosti. Izgleda da je Crnjanski s neukošću Isakovića imao i neke druge ciljeve. On stalno ponavlja formulu: Pavle nije znao, "ali nije pitao" (nije teško dokonati zašto nije pitao; pre svega zato što je već nekako znao, znao je de ne zna, znao je, naravno, i sociološki i psihološki smisao svoga odustajanja od pitanja i eventualnog pitanja), Crnjanski ponavlja formulu koja ne naznačuje jedino subjektovu samosvest no i samorazumevanje egzistencije; formula naznačuje i potrebu da se egzistencija artikuliruje u sebi, iz sebe, izvan prisile kulture, modela koji oblikuju stvarnost — i postavljaju stvarnost u stvarnost.

ona nije ni mogućna. Dakako, Crnjanski sve to formuliše, manje-više, kao slutnju, kao mogućnost smisla, koja otkriva da su senzacije besmisla i rezultat razumevanja egzistencije, da su efekat izvesnog samorazumevanja, koje je pripovedač podario (namenio) svim Isakovičima. Ili uopšte ništa od toga ne formuliše ni izrično ni u nagoveštaju: on jednostavno govori, pripoveda, oslobađa mesto srazu jezika, priče, (de)konstrukciji smisla (iz ne-smisla egzistencije, iz ne-smisla priče), daje mesto tom srazu u pričanju, u dovođenju do reči i onoga što se ne da predstaviti, no na šta govor pokazuje. Pri tome, samorazumevanje, sposobnost artikulacije detalja, za šta je potrebna obaveštenost koju pripovedač ima, i koju nije hteo da podeli sa svojim junacima, nije moguće pomiriti s neznanjem i prostotom Isakoviča, i ako se to neznanje shvati kao trop izvesnog kulturnog modela, patrijarhalnog morala, što znači i kao trop sistema mišljenja, iz kojeg je moguće artikulirati i sofisticirane opažaje o svetu i ponašanju ljudi, iz kojega, takođe, drugo, različito nije moguće shvatiti, iz kojega (ni iz jednog sistema) ništa dokraja, ništa što ima univerzalno važenje, što je neizmenljivo (i neizmerno), nije moguće shvatiti. "Što se imenuje nezatno je".<sup>82</sup> Ali što se ne imenuje i ne postoji. U *Seobama* je taj paradoks proizveo ponavljanje imena, ponavljanje istog u drugom.

Beskrajni plavi krug i u njemu zvezda, Rusija, sudbina naciona, Srbija, žena, smrt – sve su to imena, metafore jedne iste želje, one koja se ni u snu, u incestuoznim slikama sna, ne zadovoljava, sve su to varijante istog ideala, neartikulisano, nepoznatog, jer neimenljivog. Iza svakog od tih imena, opet, stoji hijerofanija egzistencije, egzistencijalna zebnja, ontološka nesigurnost, praznina identiteta – sve varijante manifestacije ontološkog manjka, koji strukturira mišljenje, vizije sveta Pavla Isakoviča, svih Isakoviča, cele nacije. Nijedna od ovih predstava nije zato precizno formulirana. Ništa precizno u egzistenciji nije ni moguće formulirati, ni karakterološke osobnosti junaka, još manje nacije. Vuk i Pavle, tj. pripovedač, iz unutrašnje perspektive, nisu u stanju da ih uobliče.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Tako Nikolaj Kuzanski, sledstveno Areopagiti, objašnjava odsustvo imena Boga; Kuzanski, Nikolaj: O skrivenom Bogu, "Luča", br. 1-2, 1986, str. 62, Nikšić. Tako bi se moglo objasniti i odsustvo imena nepredstavljivog, te stalni priliv metafora na mestu istine.

<sup>83</sup> Karakterološke crte Srba u *Seobama*, po pravilu, artikuliraju pripadnici naroda sa kojima oni žive (Austrijanci, Rusi), artikuliraju ih posmatrači, s epistemološkog gledišta. Karakterološke crte junaka i nacije pripovedač formuliše spolja, u neku ruku, pre ili posle egzistencije. Pripovedač, zavisno od tačke gledanja, ima ili ironičan ili sapatnički odnos prema svojim junacima i Srbima. Ta dvojnost može da objasni zašto je u *Seobama* – bez obzira na jasno izrečene političke implikacije položaj Srba u Austrougarskoj, koji ni danas, gotovo dva veka kasnije, u istim oblastima, nije bitno drugačiji, bez obzira na razgove-

Istina, ništa u *Seobama* nije ni moralo biti precizno formulisano već i zato što je ovaj roman barokna priča o baroknoj eposi, u kojoj su i rađanje i umiranje figure u izre-zborenoj gredi epohe. Sam Crnjanski, katkad i ironično, pominje barok kao odrednicu epohe o kojoj pripoveda, kao odrednicu ponašanja svojih junaka. Nema sumnje, barok je i odrednica pripovedanja, drugih *Seoba* naročito. Sva sredstva stilske uobličavanja govora, postupke (ironija, procenjivački stav), citate (uglavnom delova replika na nemačkom, crkvenoslovenskom, ruskom, mađarskom, potom, naziva stvari, delova nameštaja), moguće je shvatiti kao barokne elemente pripovedanja u *Seobama*, koje je onako "nadodoljeno" kako su "nadodoljeni" i junaci (oficiri po pravilu) o kojima Crnjanski priča.<sup>84</sup> Čak i prirodnu realnost barokne epohe moguće je shvatiti kao barokne elemente priče. (Uostalom, i prirodnost je u baroku morala biti barokna.) Dakako, time se menja odnos prema predstavi stvarnosti, prema smislu referentnosti, prema istoriji. Realnost u *Seobama*, zapravo, i nema status realnosti. (Ima je predstava realnosti.) Uostalom, pripovedač realnost može da upotrebi u različite svrhe. Crnjanski je tako upotrebljava i pesnički derealizuje. U tom smislu, nije moguće govoriti o hronološkom, istorijskom neskladu, o logičnosti (ili nelogičnosti) u pričanju i posebno u baroknom pričanju, nije moguće govoriti ni o kakvom protivurečju u baroknoj predstavi stvarnosti. U realističkom pripovedanju ništa od toga i nikako ne bi se moglo prevideti. Nelogičnosti, ako zbilja tako stoji stvar s baroknim pripovedanjem, valja shvatiti, prosto, kao elemente od kojih se gradi apsolutni barokni tekst, kao dekorativne elemente u predstavi egzistencijalne praznine – mitološkoj (etiološkoj) predstavi – kao nesklad realnosti i privida. Pri tome, nije uopšte jasno šta je privid a šta stvarnost, nije jasno šta je stvarnije privid ili ono što stoji, što bi trebalo da stoji iza njega, ono čega je privid privid. No ne treba izgubiti iz vida da Crnjanski često žrtvuje logiku, smisao značenju koje tek treba da se

---

tno naznačene istorijske prilike i istorijsku svest – ta dvojnost objašnjava zašto je status nacije artikulisan (tj. nije artikulisan) kao veliki fantazam.

<sup>84</sup> Crnjanski, koliko god puta opisuje odeću ili odevanje nekog od svojih oficira, toliko puta i kaže da se nadodolio, da je nadodoljen, najčešće, kaže to ironično, ali i sa neskrivenom naklonošću, s uživanjem čak. Ne znam pisca koji toliko pokazuje naklonost prema svojim junacima, takoreći, u svemu, u svakoj prilici, toliko, da ta naklonost opredeljuje i pripovedački postupak. U *Seobama* se to pokazuje u procenjivačkom odnosu pripovedača, koji se (odnos) posebno ispoljava u lirskom patosu s kojim govori o svojim junacima, Srbima. Tim lirskim patosom je prožeta i ironija, čime se preinačuje procenjivanje koje joj je svojstveno. Pripovedačev procenjivački stav se pokazuje i u upotrebi kontrastiranja (poetskih sredstava), posebno kontrastiranja sentimentalnosti i tvrdokornosti Srba (iz prvih *Seoba*), u upotrebi melanholičke slike sveta, psihološke motivacije uopšte.



obrazuje, koje treba da obrazuje nezavršivo pripovedanje. Ne treba izgubiti iz vida ni to da se – Crnjanski to pokazuje, dramatiizuje i ponavlja, svakako s nekim ciljem – svaka predstava, svaka zamisao u stvarnosti pervertira. Ne može biti izuzetak ni pričanje o tom pervertiranju, koje nije manje stvarno od stvarne stvarnosti. Doduše, u baroknom pripovedanju nije ni moguć potpun sklad između predstava, projekata, koncepata stvarnosti i istorijske stvarnosti.

Barokna priča, zbog prikrivene težnje totalizaciji, morala bi biti sebi dovoljna. Nije jasno kome priča pripovedač *Seoba*? Sebi? Ili mogućem arhislušaoocu? Sigurno je da pripovedač uživa u vlastitoj priči, da je svoj slušalac, da zamenjuje istorijskog svedoka i istorijskog slušaoca. U svakom slučaju, priča ne traži smisao izvan realizma koji je sama pretpostavila i ograničila, koji je pripovedanje odredilo. Njeno značenje ne prošiva ni istorijski drugi ni dijalog s pošтоваocem istorijske istine. Drugog, istorijskog drugog, ona ima u sebi, ona je priča tog drugog, ona je kao priča (kao fikcija), rekao bih nadsvarna i nadistinuta. Istorijska realnost i onako nije pouzdana. Pripovedač na to upozorava. Naime, on herodotovski, priča ono o čemu sam može da svedoči, ili što je čuo, što se čulo u familiji Isakovića recimo.<sup>85</sup> Pripovedač transkribuje priče, istine svojih junaka i na taj način transkribuje njihove egzistencije. Prema tome, ono što se ne nalazi u priči, u diskursu tih junaka nije dostupno ni pripovedaču/svedoku. S druge strane, mora mu biti dostupno kao odsutno, tj. u meri u kojoj čini egzistencijalnu dimenziju pripovedanja. Crnjanski se ne odriče ni te mogućnosti pripovedanja, iako ona ponešto menja status priča i egzistencijalizma njegovih junaka.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> "...i šta je sve taj veliki gospodin (Engelshofen, R. K.) rekao čestniješem Isakoviću, to nikada nije bilo sasvim jasno familiji" (*Seobe II*, str. 356). Nije nikada ni izrečeno u familiji, te ni pripovedač zato ne može drugačije da svedoči. Jer, on svedoči samo o onome što je ikada, ikako i ikome u familiji kazano, što kao diskurs povezuje porodicu. Samo je realnost diskursa stvarno realna. A to praktično znači da realnost nije ništa drugo do, kako Lakan kaže (Lacan, Jacques: *Logique du fantasme*, 16 Novembre 1966, stenografske beleške), "montaža simboličkog i imaginarnog".

<sup>86</sup> U drugim *Seobama* priče junaka dobijaju status dokumenata koja pripovedač *Seoba* derealizuje, dekonstruiše kao dokumenta, kao oslonac istorijske i fikcijske istine. Pričanje u drugim *Seobama* je pričanje priča. Pri tome, metapozicija priče nije jasno artikulisana; jeste implikovana kao pripovedni postupak i kao gledište. Taj preokret daje pričanju setnu, sentimentalnu, ironičnu dimenziju. Ironijom se, istovremeno, pripovedač brani od lepote i sete svoga predmeta, ironijom izražava i naklonost prema tom predmetu. To, razume se, nije neobično ako se ima u vidu da su i lepota i seta u *Seobama* povezane s nemogućnošću ispunjenja želje. Izgleda i da ta nemogućnost naknadno idealizuje predmet želje, sada kao izgubljeni objekt. To bi mogao biti razlog i što se idealizovana stvarnost, u nekom vidu, pokazuje i u

Iskušenje da se bude vlastita sudbina, junaci *Seoba*, pojedinci i nacija kao jedinstveni subjekt, doživljavaju, ali i prepoznaju, i raskrivaju, u takozvanim graničnim situacijama (smrt, patnja, ljubav), koje podižu zastore s metafizičkih istina egzistencije. Neke ustaljene književne modele pokazivanja tog iskušenja Crnjanski nije ni želeo ni mogao da izbegne. Srpska sudbina i zato ima lik mitske, metafizičke i istorijske kobi, kobi koja se ponavlja u svakoj jedinki, u svakom Isakoviću, što, kraj sve svoje prostote, proziru samu bit egzistencije, skriveni smisao sudbine i posebno istorijsku sudbu Srba, istorijski nemir i stradanje Srba, kojemu se (stradanju) ne vidi kraja ni na kraju puta. Samosvojnosti tu nema, ukoliko nije sama smrt. A seobe, traganje za samosvojnošću, vode u smrt. Istina, srpske seobe je moguće shvatiti i kao svojevrsni dovršetak istorije. Naime, seobe, koje je uzrokovao manjak identiteta, proizvele su gubitak identiteta, strukturni urez u identitet, strukturni prelom identiteta – ili nemogućnost identiteta, koja se (nemogućnost) pokazuje kao neka mogućnost, seobe su pokazale onu stvarnost koja ima istoriju, koja čini istoriju. Isakovići, tražeći identitet i pravo na istoriju, postaju mitski, noćni, ukleti konjanici, koji ne umiru, no koji su izvan istorije, koji iz istorije prelaze u povest o identitetu.<sup>87</sup> Ta nemogućnost i označava pojavu neke vrste psihološke samosvesti, osećanja za smisao psiholoških reakcija, sposobnosti za otkrivanje neskrivene realnosti u istorijskoj stvarnosti, za pesničko stanovanje na zemlji. Pavle Isaković odlazak u Rusiju doživljava kao odlazak u visinu. Prelomnu tačku strukuracije identiteta, više no fantazam o visini, predstavlja ispoljavanje osetljivosti, pesničke, za neskrivenu stvarnost, za smisao, govor egzistencije, za govor koji i onako određuje njegov identitet u nekom drugom vidu i drugačijem značenju, kao drugačiji zvučni i značenjski omotač postojanja. Takozvana primitivna verovanja u priviđenja, parapsihološka viđenja, ekstrasenzorna komunikacija, na primer, prenos osećanja koja su kao tragovi, otisci ostali na pred-

---

predstavi socijalne bede ili egzistencijalne nesreće. Pričanje, stoga, i bedu Lazareta Marijahilfa (*Seobe II*, str. 276), pretvara u dekor ideala, u senku koju svaki ideal baca na sebe.

I izneverena očekivanja, egzistencijalnu pometnju, junaci *Seoba* ekspliciraju iz perspektive ideala, Isakovići iz perspektive samosvojnosti egzistencije. Ova se samosvojnost pospoljašnjuje, metaforizuje i utoliko ne usvaja i kad je Isakovići nalaze u sebi. Valja reći da posebno mesto u optici ideala i idealnoj optici pripada ljubavi, čistom paradoksu ideala i čistom paradoksu egzistencije. Ideal ljubavi je ideal norme i kulture – i kod Pavla Isakovića, koji bi, sa svoje prostote, trebalo da predstavlja ontološko stanovište ljubavi. Ta se ontološka neizvesnost prepoznaje u simbolizaciji i izboru simbola.

<sup>87</sup> "Bare su se, kaže, od Crne Bare počevši, uputile za njima, a oni Isakovići, ogledaju se, od tog vremena, u svakoj vodi, kao mrtvi konjanici. Gde oni prenoće, gde se probude, na hungarskim ravnima, Mesec liči na lice mrtvog čoveka. On vidi, to, kaže, vidi" (*Seobe III*, str. 125).

metima, kao uvid u ono što egzistencija jeste, shematski se ne razlikuju od čuđenja pesničkog prebivanja na zemlji. Uvek je reč o načelu metaforizacije mišljenja, o magiji metafore razumevanja egzistencije, o načelu koje pokazuje da se egzistencijalne istine dosežu jedino kao nešto drugo. Crnjanski to drugo, samu metaforičnost kazuje neposredno – nekom vrstom konstativnih iskaza: "Na kraju svega pak, bila je praznina"<sup>88</sup> – zatim, različitim literarnim postupcima, recimo upotrebom stalnih epiteta, Vuk je bure, medved i, najzad, performativno: pripovedanje u *Seobama* se pretvara u mitologizaciju, jeste mitologizacija stradanja (Srba), jeste krik egzistencijalnog beznađa.

---

<sup>88</sup>*Seobe I*, str. 197.

## ZAREZ MILOŠA CRNJANSKOG *seobe, druge*

Iterpunkciju, pre svega zarez, ali i neke grafičke elemente teksta, paragraf naročito, Crnjanski je u *Seobama* upotrebio kao stilsko sredstvo organizacije značenja. To nije moglo da promakne istraživačima i tumačima njegovog dela. Štaviše, Crnjanskovljeva upotreba interpunkcije u strukturaciji značenja pominje se, svakako zato što je izrazit primer, i u *Rečniku književnih termina*.<sup>89</sup> No upotreba zareza je i obeležje stila pripovedanja u *Seobama*, kao i bilo koje drugo formalno rešenje. Kao dominantna, po agresivnosti, koja načas izgleda bezrazložna, preterana, upotreba zareza jeste stil Miloša Crnjanskog, ako je odista stil čovek, upotreba zareza je Crnjanski – zarez je Crnjanski; zarez je nesigurni referent, tako bih, na kraju, morao reći.

Lakan veli da formulu "Stil je čovek"<sup>90</sup> ponavljamo a da u tome, u ponavljanju, ne vidimo nikakvu zlobu, niti se brinemo što čovek uopšte više nije tako siguran referent. S tog gledišta, morao bih reći da ako je Miloš Crnjanski nesigurni, neizvesni referent, ne mogu znati ni šta to strukturira zarez, bez obzira na to što je kao stilsko sredstvo pouzdan (ako je referent nepouzdan, stil je pouzdan), bez obzira na to šta jeste to što zarez strukturira, ako uopšte nešto jeste, ako uopšte može biti artikulirano. Doduše, tu je neizvesnost, donekle, moguće otkloniti produžavanjem, dopunjavanjem Bifonove formule novim odrednicama čoveka: stil je čovek kome se obraćamo, tj. stil je onaj čovek kome jezik dolazi od Drugog, dakle, čovek koga u određeno vreme vaspostavlja, strukturira jezik koji istovremeno strukturira i njegovog sabesednika. Sledstveno ovom lukavstvu performativnosti mogao bih reći: zarez je onaj Crnjanski koji jezik – zarez

---

<sup>89</sup>*Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, str. 272.

<sup>90</sup> Lacan, Jacques: Overture de ce recueil, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1969, p. 9. Čovek više nije pouzdan referent ni kad je analitičar kao što je Lakan, ni kad zna da nije pouzdan referent, ni kad zna da ne zna šta kaže, da govori drugo i više no što kaže, da, umesto njega, zna i govori stil, ili tek element stila. No ova sumnja može biti samo alibi za nepažnju koju taj nepouzdan referent, recimo Lakan, hoće da podupre, što će reći da namerno kaže nešto drugo no što kazuje, no što kaže da kazuje, da namerno hoće da zavede. Zarez, kod Crnjanskog sasvim sigurno, zavodi, ponekad bi se reklo: tek radi zavođenja. No nema čistog uživanja, nema uživanja koje nije destruktivno.

kao jezički znak –dobija od Drugog u vreme dok fantazmatizuje seobe Srba, dok snatri o egzistenciji i odseleniju. I taj performativni subjekt bi mogao biti referent bez kojega nijedan stilski obrt i nikakvo značenje ne bi imali smisla.

Značenje i samo mora biti performativno i neizvesno. Pripovedanje ga obrazuje i odlaže, odlaže njegovu performativnost. Zarez naznačuje mogućnosti drugog značenja, rascep u smislu i strukturaciji smisla, u strukturaciji uopšte, rascep koji je artikulisan samo kao mogućnost. No višeslojnost značenja teško da drugačije i može biti prisutna; uvek je neki sloj odložen. To se može pokazati na bilo kojem iskazu iz *Seoba*. Razlike postoje samo u složenosti mehanizma asocijacija, te u broju slojeva, ravni značenja koje zarezi prizivaju (i pro-izvode). Ja ću ovde uzeti primer s malim brojem zarezova. "Veli, on nikad ne zaboravlja da se radi o ljudima koji su, za Ćesarevinu, stekli puno rana."<sup>91</sup>

Broju zarezova je, u neku ruku, srazmeran broj implikacija, slojeva značenja, značenjskih polja. Širina i složenost asocijativnog sistema sigurno jeste. Zarezi u *Seobama*, prosto, otvaraju (mogućnosti) značenja. Samo to. Nikada ga sasvim ne uobličuju, ni kad ga precizno omeđavaju, ni kad prave nizove značenja. Stavljanjem odrednice "za Ćesarevinu" između zarezova, značenje iskaza, pretpostavljeno značenje, ono koje nije ni oformljeno, istovremeno se raslojava, usložnjava i oformljuje. Zarezi najpre upozoravaju na višeznačnost iskaza, te da u toj višeznačnosti postoji neki red koji bi primalac trebalo da pronađe, da ga sledi, uspostavi po pravilima što pripadaju tekstu ili po pravilima koja sam postavlja. Izdvajanje odrednice "za Ćesarevinu" zarezima upozorava da bi iskaz, možda, najpre trebalo pročitati u značenju: on nikada ne zaboravlja da se radi o ljudima koji su stekli puno rana – u svakom slučaju, trebalo bi ga pročitati po redosledu koji odstupa od očekivane norme. Implikacije ovako formulisanog značenja valja dalje razviti. Taj je zahtev upisan u samu formulaciju. Sa zahtevom je upisan i pravac čitanja. Jasno je i da su ta značenja suprotstavljena značenju koje odrednica "za Ćesarevinu" uvodi. Ljudi koji su stekli puno rana mogu, biti kavgadžije, ubojice. Artikulacija ovog značenja nije proizvoljna. Oslanja se, međutim, na širi kontekst priče, na njenu antropološku perspektivu, zato i nije dovoljno određena. Navedeni iskaz je izrekao Garsuli, čovek koji je, sledstveno antropološkoj perspektivi *Seoba*, za Srbe, za Isakoviče postao simbol zla u Austrougarskoj i koji odista nema naklonosti prema njima. Valja pripomenuti da Srbi, zbog potrebe za iluzijom ili zbog osećanja realnosti, tek uvek očekuju naklonost prema sebi. Sintaksička organizacija iskaza i kazuje negativan stav Garsulija (Garčule kako ga Srbi zovu) prema Srbima i, zbog toga stava, njegovu bojazan, njegov

---

<sup>91</sup> Crnjanski Miloš: *Seobe II*, Nolit, Beograd, 1990, str. 18.

strah od ljudi koji su stekli mnogo rana. Rečju, zarezi koji izdvajaju odrednicu "za Ćesarevinu" skandiraju govor nesvesnog i nesvesna značenja. Zarez zato zahteva i poseban odnos primaoca prema tekstu, zahteva čitanje koje se može osloboditi čitalačkih predrasuda.

Kao stilsko sredstvo zarez je, očito, i sredstvo obogaćivanja (i, zašto ne, naročito, ima li se u vidu njegova agresivna upotreba, osiromašenja) značenja. U svakom slučaju, on je sredstvo iskrivljavanja normi uznačavanja, sredstvo odstupanja od standarda.<sup>92</sup> U suštini, zarez otkriva da su i stilski, jezički standardi samo mogućnosti uznačenja odnosa, obrasci strukturacije odnosa, na primer, označitelja jedan i dva ( $S_1$  i  $S_2$ ). Zarezi ograđuju, punktuiraju značenja koja prelaze od jednog do drugog označitelja, oni zaustavljaju lebdenje značenja između označitelja, raščišćavaju put za stalno uklizavanje označenika pod označitelje i u slučajevima kad je odstupanje najmanje, kad se stilsko iskrivljavanje može poistovetiti sa krutim pristajanjem na standarde. U *Seobama* upotreba zarezova označava način (de)konstrukcije, naknadnog građenja, pro-izvođenja, relativizacije govora (*Seoba*), svakog smisla koji tekst vaspostavlja. Upotreba zarezova raskriva preobražaj označenika u označitelje (i, možda pre, označitelja u označenike), potom, klizanje značenja po vertikalnoj i horizontalnoj ravni teksta, najzad, nemogućnost artikulacije čistog smisla. (Artikulacija proizvodi smisao koji se artikulise u određenom kontekstu, u određenoj istorijskoj situaciji.) Iz sledećeg primera taj mehanizam uznačenja bi trebalo da bude i jasan i razumljiv. "Za trenutak mu se učinilo kao da se ta gomila, nad njim, sklapa."<sup>93</sup>

Zarez, kao stilsko sredstvo, kao sredstvo skandiranja preobražaja označitelja u označenik pokazuje na želju kao na uzrok tog preobražaja i denuncira odbranu od želje kao ishodište standardizacije značenja. U *Seobama* zarez je, jednostavno, trag, trag traga kretanja (značenja, smisla, rečju, govora) od želje i prema želji, od jednog do drugog odredišta značenja. No na tom putu trag se osamostaljuje. Zato, na tom putu razume se, on može i da punktuira moguća značenja. Zarezi u *Seobama* dubu (ili barem proširuju)

---

<sup>92</sup> Devre ovo iskrivljavanje zove stil (Devreux, Georges: *Art et mythologie, Tragédie et poésie grecque*, Flammarion, Paris, 1975, p. 21). Naravno, kao analitičara, njega prevashodno zanima iskrivljavanje sadržaja. Zarez, u krajnjem slučaju, i kad pretežno ima likovnu funkciju, i iskrivljava sadržaj, odnos pripovedača prema stvarnosti koju vaspostavlja. Jasno je, takođe, da ni čista formalna odstupanja (postoji li tako što?) ne govore manje no što govore iskrivljavanja sadržaja. Štaviše, doseg formalnih iskrivljavanja može biti znatno veći od izneveravanja opštih ili privatnih idioma.

<sup>93</sup> *Seobe II*, str. 26.

korita potocima značenja. U navedenom iskazu, oni izdvajaju nekoliko rukavaca, korita značenja, nekoliko mogućnosti označenja.

1. Iskaz "Za trenutak mu se učinilo kao da se ta gomila, nad njim, sklapa" moguće je, najpre ili na kraju, pročitati<sup>94</sup> u značenju koje bi on mogao da ima bez "suvišnih zareza", dakako, u kontekstu šuma značenja koje ideologema, čitalačka predrasuda "suvišni zarezi" pretpostavlja i učitava u smisao iskaza, u smisao teksta.

2. Zarezi koji ograničavaju, izdvajaju sintagmu "nad njim" naglašavaju u značenju cele predstave događaja, po merilima koje ovakav oblik personalizacije podrazumeva, posebno mesto toga njega, ključnog čoveka u gomili (Garsulija; on je čest predmet ovakvih stilskih operacija, koje su, to ne treba posebno dokazivati, i način vrednovanja), zarezi izdvajaju stanovište s kojeg se taj događaj promatra, izdvajaju i motive tog izdavanja. Ujedno, zarezi i preuznačuju celu predstavu, naknadno, kao prošivak, s gledišta izvan događaja, iako se, faktički, ono ne izmešta iz događaja, teksta.<sup>95</sup>

3. Zarezi, izdvajanjem sintagme "nad njim", označitelj (nadodoljenog oficira koji vrši smotru odrpane srpske milicije, Garsulija), stvarno i formalno, pretvaraju u označenika. Zarezi označavaju proces preobražaja istorijske situacije označitelja, proces materijalizacije označitelja. Promena je, pri tome, potpuna. Menja se i značenje. Na mestu označitelja koji se rastvara u označeniku, koji se pretapa u označenik, pojavljuje se neki drugi označitelj iz lanca, po poretku simboličkog. Logično, označitelj poziva označitelj. Sistem odnosa između označitelja, označitelja i označenika ostaje isti. Označenik uvek uklizava pod novi (pod svaki) označitelj. Drama značenja se nikad ne prekida. Prošivanje je privremeno. Ali, budući da dovršava deo značenja, ono je i neophodni graničnik trajanja, produžavanja, označavanja, govora, pripovedanja u *Seobama*.

---

<sup>94</sup> Značaj polimorfno čitanja za razumevanje *Seoba* valja stalno iznova naglašavati. Ono je dramatisovano kao integralni deo Crnjanskovljevog teksta i njegovog smisla. Isto je toliko i na isti način prinudno koliko je i na način na koji je prinudan i smisao teksta. Pripovedanje i čitanje čine celinu, ucelinjuje ih, šta drugo, razlika. Ona je uslov ispoljavanja smisla.

<sup>95</sup> Prema Lakanu prošivak (*le point de capiton*) završava neki šav, značenjski, formalni. Završava izvestan proces. Time ga konačno i uobličuje. Prošivak je označitelj, bod, tačka "oko koje se vrti cela konkretna analiza diskursa" (Lacan, Jacques: *Les Psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 303). Prošivak bi trebalo da bude znak dokončavanja, uobličavanja smisla. Zarezi u *Seobama* naznačuju samo mogućnosti takvog okončanja, dovršenja. U beskrajnom pripovedanju drugačije nije ni moguće. Naime, u nezavršivom pripovedanju svaki bod prošiva neki smisao, neku mogućnost smisla, svaki prošivak, uz to, otvara izvesnu mogućnost, neku nedovršivu mogućnost smisla.

4. Promena značenja se ne prekida, ne zaustavlja se ni premeštanje označitelja. Zarezi obeležavaju put označitelja, slede promenu značenja, koje premeštanje označitelja neprekidno uspostavlja ili skandira. Zarezi su ograde na krivinama značenja, oni su pragovi značenja, prelomi značenja kao u rebusu ili snu, oni iskaz u *Seobama* i pretvaraju u rebus, u hijeroglifsko pismo sna, u hijeroglifsko pismo pripovedanja.

Preobražaj iskaza kod Crnjanskog, ponekad, jedva da se primećuje. Još se manje vidi smisao takvog preobražaja. Nije, često, vidniji ni smisao preobražaja koji Crnjanski ističe. Sve to jasno pokazuje sledeći iskaz: "Izgleda da je to bilo, Srbe, još više izbezumlilo."<sup>96</sup> Ništa u ovom iskazu, sem zarez, nije ni neobično ni nejasno. Zarez ovde mogu i moram da shvatim kao znak u rebusu, kao onaj znak pomoću kojega je jedino moguće artikulirati značenje i, po svemu sudeći, značenje koje se odmah ne vidi.

Stavljanjem između zarez, imenice Srbi naznačen je srpski razlog (istorijskog) košmara (u Austrougarskoj i kod krajišnika Srba), naznačeni su nesvesni motivi pobune srpske milicije protiv raspuštanja vojske (pukova koje čine Srbi) i pretvaranja vojnika u paore. Te vojnike, kao Srbe i zato što su Srbi,<sup>97</sup> i otpuštaju iz vojske. "Reskript" o "kasi-ranju", raspuštanju puka u kojem su služili Crnjanskovaljevi junaci Isakovići pogađa nacionalni identitet tih vojnika. (Njihov) stvarni, pravi odgovor na izazov realnosti nalazi se između zarez, koji otvaraju pre-simboličko, proces simbolizacije, koji dopuštaju da progovori ono što je stavljeno u zagrade. Posve su u skladu s tom ulogom zarez i poetske predstave koje Crnjanski, pomoću njih ili bez njih, pravi. Srbe uvek poređuje s prirodnim pojavama, s elementarnim promenama, s pojavama koje se vide s praga simboličkog, na kojem zarezi oformljuju značenje, s pojavama koje još imaju snagu pre-simboličkog. Naravno, uloga zarez nije jedini razlog, možda ni prvi, ove poetske gradnje.

Punktuacija značenja zarezima ne završava se nužno u istom iskazu. U umetničkom tekstu to ne treba ni očekivati. Ponekad se sve pretpostavke za punktuaciju značenja i ne nalaze u istom iskazu, iako to ne mora biti, često i nije odmah jasno. Praktično, zarezi naznačuju, predjmljuju i značenja koja će se pojaviti, koja su se pojavila u nekom drugom vidu i drugačije artikulirana i koja, naknadno, iskazana ili obeležena u

---

<sup>96</sup> *Seobe II*, str. 32.

<sup>97</sup> Nadam se da u značenje *Seoba* ne učitavam efekte aktuelne situacije Srba (borbe krajišnika za svoje ime i svoja prava). Uostalom, *Seobe* su (nadistorijski) aktuelne i zato što je situacija Srba aktuelna na način na koji je bila aktuelna u vreme seoba. U svakom slučaju, smisao aktuelnosti (i dela i onoga na šta ono pokazuje) trebalo bi promisliti, i ne samo iz istorijske perspektive.



drugom kontekstu i na drugim pretpostavkama (pa ipak, ponovljena), dovršuju strukturu značenja što su je zarezi omeđili. U stvari, ovakva dijahronija podržava nedovršivost smisla, nedovršivost istorijskog smisla, ali i holizam nedovršivog pripovedanja u *Seobama*, koji (holizam), kao i obično, Crnjanski nigde ne artikuliše u kategorijalnim pojmovima.

Produžavanje puntuacije značenja paralelno je s preobražajima, s umnožavanjem uloge zareza. Puntuaciju nastavljaju, menjaju, dopunjuju varijante zareza, tj. oni pripovedni oblici koji preuzimaju, produžuju ulogu zareza, koje Crnjanski upotrebljava u ulozi u kojoj upotrebljava i zarez. Tako upotrebljava paragraf recimo. U drugim *Seobama* paragraf, doslovno, ima strukturnu i značenjsku funkciju koju ima i zarez. Ne tako retko, ta je uloga u *Seobama* namenjena i humoru. Zaokret od standardne uloge paragrafa i humora u prozi i nije tako veliki ako se ima na umu da svi ti postupci, čak i upotreba zareza, imaju kod Crnjanskog jasnu vrednosnu dimenziju, patetičnu, mitopoetsku, te ako se zna da stil uopšte ima tu ulogu, što je razumljivo ako ima i ulogu odvratanja od intrige. Stil čini "ekran između istine prošlosti i sadašnjosti pripovedne situacije".<sup>98</sup>

Zarezi nisu uvek podoban ekran između istine prošlosti iskaza, gramatičke i logičke istine iskaza i aktuelne narativne situacije. Mogu to biti njihovi supstituti ili negativni oblici tih supstituta, stalni epiteti recimo, čija je uloga, naizgled, potpuno suprotna funkciji zareza u dekonstrukciji značenja (u konstrukciji logike značenja), no koji, zahvaljujući uživanju koje omogućuju,<sup>99</sup> čine ono što zarezi nikako ne mogu da učine. Zato ih, i druge pripovedne oblike, u ulozi zareza, Crnjanski i upotrebljava. Stalni epiteti ("kći kapamadžije Grozdina" na primer, ili bilo koji drugi, a dosta ih je u *Seobama*), izravnavaju, neutralizuju razlike značenja koje nastaju iz susreta dijalektike erosa, nedovršivosti pripovedanja, osnovnog pripovednog načela u drugim *Seobama* i destrukcije, skandiranja pripovedanja (poglavito zarezima), melanholičnog osećanja života, koje je efekat dijalektike erosa, ali i najpre izraz dijalektike nagona smrti, one dijalektike koja dovodi u pitanje dijalektiku erosa i koja je tako zajemčuje.

Dijalektika nagona smrti ispoljava se neposredno u erosu življenja, u stalnoj čežnji za nečim što se, prividno, suprotstavlja nagonu smrti (odselitsja, beskrajni krug,

---

<sup>98</sup> Starobinski, Jean: *La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 85. Stil je, dakle, sredstvo nesvesnih poruka, tj. on omogućuje da se izvesna poruka prenese ili poremeti. Stil, u tom slučaju, izražava dijalektiku želje i jeste izraz te dijalektike.

<sup>99</sup> Ponavljanje zahteva uživanje, veli Lakan (Lacan, Jacques: *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1991, p. 51). Stalne epitete (njihovo ponavljanje) mogu, treba razumeti kao znak traženja uživanja.

fantazmi i snovi o punoći egzistencije) i ispoljava se u pripovedanju tog življenja. Eros življenja u drugim *Seobama* ne razlikuje se od erosa pripovedanja. I jedan i drugi maskiraju dijalektiku nagona smrti, istim ili različitim sredstvima, različito upotrebljenim. Razumljivo je, stoga, što su efekti pripovedanja, te neki pripovedni oblici, neposredan proizvod strukturacije nesvesnog, rada nesvesnog, odnosno što prenose, započinju taj rad.<sup>100</sup> Razumljivo je i što Crnjanski umnožava te pripovedne oblike, što, da tako kažem, teži da izvesna formalna rešenja pretvori u zarez (u urez u pripovedanje, u ožiljak pripovedanja), da im nametne funkciju zareza; u svakom slučaju, pripovedač je sklon da ih upotrebi kao zareze, i s istim rizikom s kojim je tekst *Seoba* zasitio zarezi-ma.

Spisak preobražaja, derivata zareza u *Seobama* tek bi trebalo napraviti. Ja ću ovde pomenuti one oblike koje nije moguće prevideti, no čija uloga, izgleda, nije sasvim jasna; nije ni jednoznačna, to je izvesno. U prelomnim egzistencijalnim situacijama junaci Crnjanskog ponavljaju izvesne gestove (Vuk poigra, Pavle i Trifun škrguću zubima, itd.). Dakako, ove gestove treba shvatiti kao znakove prepoznavanja identiteta, kao transkripciju identiteta u lično ime, ali i kao znakove posebnog odnosa (junaka) prema datoj situaciji, osobenog rada psihičnosti i kao signale značenja koje se strukturira, koje oni (znaci) strukturiraju, kao znakove koji skandiraju značenje na način na koji ga skandiraju zarezi.<sup>101</sup> Na isti način ga (značenje), i celu predstavu, skandiraju slike (mita o odseleniju, mita o erosu, erotskog sna o daljini, visini, o nemogućem jednom) koje se, gotovo neizmenjene, ponavljaju u celoj knjizi, i koje funkcionišu kao strukturne ose, ili kao neka vrsta lozinki smisla dela teksta, paragrafa, u kojem se pojavljuju, i celih *Seoba*.

---

<sup>100</sup> Ovaj mehanizam poistovećivanja pripovedanja i življenja pokazuje stil, kako to tvrdi Starobinski (navedeno delo), odista postaje ekran između istine prošlosti i sadašnjosti pričanja – u krajnjem slučaju, postaje ekran samo istine sadašnjosti pričanja. Efekti pripovedanja u drugim *Seobama* po pravilu su odraz rada psihičnosti junaka, predstava, teksta tog rada. U pripovedanju *Seoba*, u kojemu je, tako reći, svaka reč procenjivačka, pristrasna, bez obzira na to što je, istovremeno, i svaka pripovedačeva reč i reč jezika, u pripovedanju *Seoba*, efekti pripovedanja identični su s efektima življenja.

<sup>101</sup> U *Seobama*, moglo bi se reći, sve je slika, predstava, (literarni) diskurs, sve je govor, sve govori – o svemu. Crnjanski jednako razvija, razgleduje, kao zvučni ili vizuelni omotač, i egzistenciju i pripovedanje. Pri tome, govor u *Seobama*, iako bi trebalo da bude metagovor ukida metagovor. Pripovedač *Seoba* ne hini da opisuje, on stvara slike, on uživa u tome što stvara, pro-izvodi slike – ili, uživa u tome što se slike stvaraju.

Crnjanski ulogu zarezu namenjuje i rečenici koju ponavlja u različitim prilikama i koju iz konteksta izdvaja samo to što je već jednom ili više puta u tekstu *Seoba* upotrebljena kao svojevrsni (kao obrnuti) epigraf dela teksta ili neke pripovedne situacije. "Isakovič, koji je bio navikao na konja, i nije voleo da se penje, uzbrdo, pođe za njom, ali joj doviknu, i to, da treba da se vrate. Činilo mu se da je daleko, u proleće, u neki lepi proletni dan, otrčala. *Bila je lepa*".<sup>102</sup> "Bila je lepa", tu rečenicu Crnjanski (kao natpis) ponavlja kad god treba da pokaže ili sakrije ožiljak na tradicionalnim odnosima junaka (ožiljak na odnosima muškarca prema ženi); njome on označava (i po tradicionalnom obrascu srpske kulture pravda<sup>103</sup>) odstupanje od norme, po pravilu moralne, vrednosne norme. Ovakve rečenice, zato, kao prošivak, preuznačaju, naknadno, predstavu koju Crnjanski gradi iz perspektive koju, očito, valja dopuniti. Rečenica/epigraf "Bila je lepa" i sve rečenice upotrebljene na taj ili sličan način u *Seobama* uvode drugu perspektivu u značenje, u predstavu, u pripovedanje. Najčešće, ove rečenice artikulišu i nesvesni smisao, one su izraz nekog nesvesnog smisla, efekat rada nesvesnog – upravo kao i zarez. U navedenom delu teksta, rečenica "Bila je lepa" artikuliše stav i odnos, moralno i kulturno stanovište Pavla Isakoviča, srpskog oficira, prema Božičevoj kćerci (prema kćerci srpskog oficira). U stvari, ona artikuliše sumnju u ispravnost tog gledišta. Dakle, rečenica "Bila je lepa" znak je početka razjedanja jednog kulturnog sistema, dramatične nedovoljnosti kulturnog sistema uopšte.

U svakom vidu u kojemu se pojavljuje, i kao lepota pripovedanja, lepota je transgresivna. Pri tome, ili zato što je transgresivna, ona je u *Seobama*, najčešće, neka apstraktna lepota – i kad je ishodište vrednosnog sistema koji sve u egzistenciji može da preturi. Transgresiju treba nekako neutralisati, usvojiti. Upravo to, među ostalim, omogućuje funkcija zarezu, koja je takođe, i svaki pripovedni oblik što ga Crnjanski upotrebljava kao zarez i umesto njega, transgresivna i koja stoga maskira prave motive transgresije pripovedanja u *Seobama*.

---

<sup>102</sup> *Seobe II*, str. 135; (kurziv moj, R. K.).

<sup>103</sup> U mnogim našim narodnim pesmama, naročito u baladama, na ovaj se način pravda incest.

## PRIPOVEDANJE *TAEDIUM VITAE*

Uzajamnost pripovedanja i statusa pripovedača, njegovog gledišta shvaćena je u teoriji, kad je uopšte mišljena, kao oblik figuracije smisla, kao sastojak postupka, element karakterizacije lika ili gradnje neke predstave. I u tom slučaju implozija pripovedača u pripovedanje, i kad je reč o autobiografskom kazivanju, pretpostavka je pripovedanja. Ono najpre uspostavlja istinu diskursa s kojom istina pripovedača, gledišta s kojeg se pripoveda ne mora biti podudarna, za koju istina pripovedača ne mora biti ni važna. No u istini pripovedanja dolazi i do implozije samog pripovedanja u sebe, i kad postaje vlastiti predmet, ili kad je formalizovano kao pripovedna figura. Za takav preokret postoje i estetski razlozi. Istina, u onoj teoriji koja tvrdi da popularna književnost "koja se obraća inerciji neobrazovanog uma, stavlja snažan naglasak na pripovedačke kvalitete,"<sup>104</sup> u tako što se, prosto, ne veruje. Pripovedački kvaliteti, pretpostavljeno je u ovoj tvrdnji, sami po sebi, nisu ništa drugo do prazan, proziran omotač epifanije, recimo, predstave stvarnosti, ili tek bilo kakvog objekta. Reklo bi se da epifanija (koja je u ovakvom viđenju jedino ili prevashodno važna), epifanija stvari kao stvari, ili značenja, i ne zahteva pripovedanje, ako su zbilja neobrazovanom umu upućeni pripovedački kvaliteti. Uistinu, epifanija sama po sebi ne zahteva pripovedanje ni kad su pripovedački kvaliteti upućeni obrazovanom umu, sem epifanije u pripovedanju i samog pripovedanja.

---

<sup>104</sup> Frye, Northrop: *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo. 1991, str. 30. Fraj dalje zaključuje da "složeni, prefinjeni napor da se prekine veza između pesnika i njegove okoline, proizvodi *iluminacije* Remboovog (Rimbaud) tipa, Džojsove (J. Joyce) usamljениčke epifanije i Bodlerovu zamisao prirode kao izvora proročanstva". Sigurno je to tako. No Džojsove epifanije podrazumevaju i zahtevaju pripovedačke kvalitete kao sredstvo i mogućnost epifanije stvari, ali i kao uslov epifanije samih pripovedačkih kvaliteta. Popularna književnost, prema tome, ne stavlja snažan naglasak, ako ga uopšte i stavlja, na pripovedačke kvalitete kao na sredstvo govora, kao na govor estetskog, no kao na znak literarnosti. Pripovedački kvaliteti, koje, navodno, naglašava, za tu su književnost jemstvo njene literarnosti, njena propusnica u sferu umetnosti. U pripovedanju popularne književnosti važniji je odnos neobrazovanog uma (pripovedača) i pripovedanja no odnos pripovedanja i neobrazovanog čitaoca. Konačno, popularna književnost ne naglašava pripovedačke kvalitete no pripovedačke kliše, ona, doslovno, koristi pripovedačke kliše i živi od njih.

Nije sigurno da neobrazovani um uopšte može da primi, da razume eventualno naglašavanje pripovedačkih kvaliteta, među ostalim i zato što bi i samo naglašavanje, ma kakvo da je, moralo da bude pripovedni znak, sredstvo govora, govor, unutrašnja snaga epifanije stvari, događaja, to se iz postmodernističke perspektive posebno jasno vidi, sofisticirano oruđe pripovedanja. Naravno, potpuno isti smisao ima ili može da ima i nenaglašavanje, ili drugi oblik potiranja pripovedanja, ako su upotrebljeni kao mogućnost, figura pripovedanja, dakle, ako su naglašeni. I u jednom i u drugom slučaju pripovedanje postaje znak čiju bi poruku trebalo razabrati. Prethodno valja dokučiti status pripovedanja u samom pripovedanju, status referentnosti pričanja kao takvog, potom, način na koji se pripovedanje obrazuje, te razloge za njegovu upotrebu kao znaka, figure, za naglašavanje, ili za pokušaj potpune implozije (pripovedanja) u shemu pripovedanja, u realno, u utopijsku tautologiju govora o stvarnosti. Za sve to treba, pre svega, odgonetnuti: da li je pripovedanje uopšte kadro da predstavi ono što se u njemu odražava, što u njemu jeste. U svim pomenutim slučajevima pripovedanje se raskriva, može biti ponajpre, kao pitanje tehnike; samo postaje raskrivanje (ono što je skriveno prevodi, prebacuje u neskriveno<sup>105</sup>) – raskriva i sebe (tehnika za tako što nije sposobna), recimo, kao znak koji neće ni na šta da pokaže, koji i ne može ni na šta da pokaže. Andrić ga, u *Prokletoj avliji*,<sup>106</sup> tako upotrebljava. On pripovedanje svodi na shemu, koje nema i koja ni na šta i ne pokazuje, koja je bez identiteta, puka mogućnost i koja bi, baš zbog toga, trebalo da bude obrazac svakog pripovedanja.

Dakako, postoje samo aktualizacije sheme i različiti načini da sa ona (shema) natera da progovori u pripovedanju koje uspostavlja vlastitu istinu. Štaviše, potrebno ih je (načine) upotrebiti sve, ili samo neke, uvek po određenim pravilima, koja overavaju i shemu i njenu aktualizaciju, da bi se shema uopšte nekako pokazala. Andrić je to znao i krenuo je najkraćim, no, verovatno, i isto toliko nesigurnim putem. On svodi pripovedanje na shemu, ne bez rizika. Ipak, pripovedanje u *Prokletoj avliji* ne postaje zato jednos-

---

<sup>105</sup> Razume se, Hajdegerov obrt koji sam ovde iskoristio (Heidegger, Martin: *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 18-20), ni približno ne iscrpljuje prirodu pripovedanja, koje se, ni na koji način ne može svesti na pitanje tehnike. Ne može se ni poricati da se jedna njegova dimenzija mora misliti kao pitanje tehnike, koje je prevladano u pripovedanju kao raskrivanju. Ono ništa ne može da raskrije ako se i samo ne raskriva. Tehnika, zacemento, nema takvu mogućnost. Drugim rečima, pripovedanje se kao pitanje tehnike suštinski nigde stvarno ne nalazi. Postoji, ili bi moralo da postoji, kao Hajzenbergova čestica, po principu indeterminacije.

<sup>106</sup> Andrić, Ivo: *Prokleta avlija, Sabrana dela*, Prosveta, Beograd, Mladost, Zagreb, Svjetlost, Sarajevo, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1967.

lojno i jednoznačno, iako se njegova višeslojnost odmah ne zapaža. Zbog težnje čisto shematičnosti, što ovu prozu, u neku ruku, sprečava da se otvori tumačenju, Andrić je i izabrao ograničen broj pripovednih elemenata, te one elemente u kojima je shematičnost naglašena i koje je upravo zbog toga koristila i popularna literatura. Kod Andrića je reč o oskudnosti vrline, koja (oskudnost), potom, u činu, u vidu preobražaja pripovedanja, istura ispred sebe ono što je čini vrlinom.

Svejedno je, u nekom smislu, gde se nalazi ulaz, pukotina, u shematičnost Andrićevog pripovedanja, odsutnost sheme ionako ne može da se sakrije. Tumačenje mora doći na svoje odredište, ma odakle da počne. Treba reći da se šiz, zev, drugo pripovedanja u *Prokletoj avliji*, pokazuje u odsutnom, može biti i prikrivenom srazu pripovedača i pripovedanja, njihovih oblikovnih funkcija, interesa i logika, koje su, formalno, spolja, na manifestnoj ravni različite i koje se, sigurno je, negde, u kakvoj tački, zbog koje su tako enkodirane, stapaju. No to je ono što treba razumeti i što je, nesumnjivo, dobro zaklonjeno u sistemu preobražaja pripovedanja, u sistemu koji je, naoko, strogo formalistički, no isto tako strogo primeren predmetu pripovedanja (što je nametnulo i izvesnu shematičnost predmeta priče, antropološki i psihološki izgled likova, funkciju i značaj uloge, tradicionalne pripovedne kategorije, nepromenljive predstave lika za celinu dela, za strukturu povesti). Najpre, pripovedanje u *Prokletoj avliji* zamišljeno je i izvedeno kao (re)konstrukcija pripovedanja, koje je (re)konstrukcija stvarnosti, predstave stvarnosti, ili stvarnosti diskursa; ona je jedina odista stvarna, ne samo teorijski. Andrić, naime, svoju povest, svoj venac povesti, počinje iz perspektive i s gledišta (i geografski, prostorno strogo određenog) tuđeg diskursa (koji prikriva pravu okvirnu priču), on svoje pripovedanje pozajmljuje od (mogućeg ili stvarnog) diskursa. Na početku je, u svakom slučaju, simulakrum priče i stvarnosti, na početku je priča (okvirna i istodobno središna priča celog niza) koja čeka da bude ispričana onako kako mora biti ispričana; svi njeni elementi i strukturni raspored postoje; priču, prosto, valja preuzeti – s prozora fra Petra (s mesta koje će je otvoriti, s mesta hijerofanije priče), što ujedno znači s elementima koji se ne mogu menjati. Između ideologeme priče i stvarnosti, iz njihovog odnosa i nastaje pripovedanje: kao konstrukcija i rekonstrukcija (pripovedanja). Već zbog toga pripovedanje je metapripovedanje. Nema, prema tome, ni osnovnog, originalnog teksta. Pripovedanje koje se tu nalazi (koje tu sebe nalazi), koje tu započinje može da vaspostavi samo metatekst. Ili, obrat je logičan, u lakanovskoj perspektivi samorazumljiv i nužan, nema uopšte metapripovedanja. Priča se priča, priča se istorija, nikada stvarnost, nikada ono što se odista dogodilo, ni ono što se moglo dogoditi. Ali,

ako nema metapripovedanja mora postojati nešto u pripovedanju (manjak) što se upisuje kao ne-celo,<sup>107</sup> i što ne pripada fenomenologiji pripovedanja.

Stvarnost priče je, u svakom slučaju, ono što se artikuliše kao stvarnost, što ne-celo pripovedanja dopušta da se artikuliše kao moguća stvarnost – priče ponajpre. Ne treba izgubiti iz vida da je manjak, ne-celo dimenzija dvosmislenosti u pripovedanju, te da priči obezbeđuje barem razlog a, verovatno, i osnovu višeznačnosti. Očigledno je da se logika i red fikcije ne poklapaju s logikom i redom stvarnosti. Andrić, u skladu s realističkim načelom totalizacije predstave koju gradi, nije propustio da to napomene – u prvom redu kao element svoga pripovedačkog postupka ("Često bi, nastavljajući pričanje, ponavljao ono što je već jednom rekao, a često bi opet otišao napred, preskočivši dobar deo vremena"<sup>108</sup>). U stvari, postoji samo stvarnost fikcije. Pri tome, realistički referencijalni sistem nije poništen, nije ni odsutan. Između reči i referenta Andrić smešta označenike, mitologiju značenja koje istražuje, otkriva, opisuje. Neočekivano za Andrića, referencijalne greške (kao odstupanje od norme, koje je moguće shvatiti i kao prodor želje u pripovedanje) postaju važan element pripovedanja u *Prokletoj avliji*. Ipak,

---

<sup>107</sup> Milner (Milner, Jean-Claude: *L'amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978, p. 79) misli da se Lakanova tvrdnja "nema metajezika" odmah da prevesti tvrdnjom "ima nešto u jeziku što se upisuje kao ne-celo". Po istom principu ja sam napravio obrt o pripovedanju i metapripovedanju. Konačno, na shematskoj ravni i za jezik i za pripovedanje mora da važe isti princip. No za razumevanje pripovedanja, koje se nalazi s one ili s ove strane metapripovedanja, važno je Milnerovo tumačenje ove mogućnosti, koja proizilazi iz Lakanovog obrta. Milner misli da je to što se upisuje kao ne-celo "samo potvrda postojanja jezika (*language*) u jezičnosti (*lalangue*)".

Jezičnost Milner razume kao jezik koji sprečava konstrukciju klase jezika koja bi je uključivala. Dakle, jezičnost je bilo koji jezik (*langue*), utoliko što je svaki od njih samo jedan jezik među drugima. Odatle sledi da je jezičnost u svakom jeziku registar dvosmislenosti, i to registar po kojemu se svaki jezik razlikuje od drugog.

To što se u pripovedanje upisuje kao ne-celo jeste ono po čemu se neko pripovedanje razlikuje od drugog (i što, u istom mah, svako pripovedanje svodi na pripovedanje priče), a da se, pri tome, ne stvara nikakva klasa pripovedanja. Uostalom, poznate su teškoće teoretičara s određivanjem žanrova i razvrstavanjima. Ne-celo pripovedanja jeste registar dvosmislenosti svakog pripovedanja.

<sup>108</sup> *Prokleta avlija*, str. 13. Andrić ovim iskazom otkriva i potvrđuje da je konvencija hronološkog pripovedanja i odstupanje od hronologije važan element pričanja u *Prokletoj avliji*. Istina, nije iz njegovog iskaza sasvim jasno kako će taj model pripovedanja biti iskorišćen: kao konvencija, kao znak pripovednog postupka, ili, što je verovatno, kao razjašnjenje postupka, gradnje priče od priča (i gradnje klasičnog niza priča) i preobražaja pripovedanja, pripovedačevog, i junaka koji, različito motivisani, preuzimaju ulogu pripovedača, kojima pripovedač *Proklete avlije* posuđuje priču.

istorijska preciznost referenci, to treba pripomenuti, za suštinu Andrićevog pripovedanja, za poruku i priče i pripovedanja ostaje značajna, nezamenjiva čak. [Do poruke je Andriću veoma stalo – i to do poruke koja podrazumeva arhetipski sloj smisla – što pokazuje stalno prosuđivanje i procenjivanje ponašanja junaka, te uplitanje stanovišta pripovedača (time i društvenog interesa) u logiku i poredak vrednosti koje tekst uspostavlja.<sup>109</sup> Andrićev stav spram poruke utemeljuje i raskriva kompozicija dela, koja je shvaćena kao izraz težnje "cjelovitog poimanja, viđenja i slikanja višeprostrornoga i viševremenog",<sup>110</sup> tj. kao težnja ka celovitom poimanju i predstavljanju slične nesličnosti.] Ta upornost referenci, koja je i važna, važnija od objekata referencijalnog sistema, upisuje se kao sistematska motivacija i u samu fikciju, organizaciju fikcije.<sup>111</sup> Još je značajnije to što ona omogućuje zamenu interpretacije predstavom, ona stvara iluziju takve zamene, te iluziju predstave. U Andrićevom pripovedanju je to jedna od konstanti. Najznačajniji postupci njegovog pripovedanja upućuju na interpretaciju. Konačan rezultat bi, opet, trebalo da bude predstava stvarnosti, i to onakva kakvu proizvodi opis, bez tragova izbora i alternativa.<sup>112</sup> Dakle, konačan rezultat je ekfrasis, kombinacija opisa, slikovno-simboličkih predstava i komentara.<sup>113</sup> Pripovedanje u *Prokletoj avliji* odražava-

---

<sup>109</sup> "Svaka poruka pretpostavlja, i u slučaju odložene (pisane) komunikacije, izvor, koren", veli Amon Filip (Hamon, Philippe: *Un discours contraint, Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p. 139). Svaka poruka pretpostavlja subjektivno stanovište pripovedača, čin iskazivanja kao neku vrstu pripovedačevog potpisa – i u realističkom tekstu, koji zamračuje smisao iskazivanja, koji ga čak ne dopušta ni kao odsutni smisao. Svaka poruka pretpostavlja i dodatno značenje, koje može biti i drugo.

<sup>110</sup> Bičkov, V.V.: *Vizantijska estetika*, Prosveta, Beograd, 1991, str. 314. Bičkov veli da je to najvažniji umetnički princip u vizantijskoj umetnosti, te da je u toj umetnosti i ovaploćen.

<sup>111</sup> "Naravno da je pri takvom načinu pričanja ostalo dosta praznina i neobjašnjivih mesta, a mladiću je bilo nezgodno da prekida pričanje, da se vraća na njih i postavlja pitanja" (*Prokleta avlija*, str. 13). Na reference se može, ili mora vraćati. No to vraćanje mora biti motivisano. Za pripovedanje u *Prokletoj avliji* je važna mogućnost vraćanja koja je, možda i kao ne-celo, upisana u pripovedanje, koju Andrićevo pripovedanje drži kao odsutno, kao potvrdu fikcionalnosti fikcije, ali i kao potvrdu stvarnosti koju fikcija uspostavlja. Po realističkom obrascu Andrić objašnjava kako odista stoji stvar s tom mogućnošću.

<sup>112</sup> Bart (Barthes, Roland: *L'effet de réel*, *Littérature et réalité*, p. 83) veli da struktura opisa ne sadrži tragove biranja i alternativa, "što bi pripovedanju dalo nameru širokog *dispatchinga* (razastiranja), snabdevenog temporalnom referentnošću".

<sup>113</sup> Ovaj tip ekfrazisa, ima ih više, Bičkov (navedeno delo, str. 203) naziva komentatorski. Za razumevanje Andrićevog postupka bitna je temeljna odlika ekfrazisa: opis izgleda (stvari, čoveka) da bi se



va i dramatiizuje opoziciju verbalnog podsećanja na prirodu junaka i opis (sliku) njegovih moralnih i fizičkih osobina; pripovedanje u *Prokletej avliji*, to će reći, odražava opoziciju ekfrasisa i eikonismosa, dva poznata načina portretisanja u vizantijskoj umetnosti. U slučaju "ekphrasis-a pretvaramo se kako verujemo da fizički izgled može da sakrije duhovnu istinu, u slučaju *eikonismos*-a pretpostavljamo da je otkriva".<sup>114</sup>

Tekst i referentna realnost grade se po istoj, binarnoj logici, štaviše kao jedinstvena stvarnost, kao stvarnost teksta. Teoretičari to danas zovu tekstualni realizam. Za razumevanje *Proklete avlije* možda je bolje i tačnije upotrebiti izraz celovito poimanje, koje je kod Andrića značajnije od realizma predstave; ovu, pri tome, nastoji da potpuno opremi (iluzijom, čime drugo?). Opozicija između atributa referentnosti (tekstualnog realizma) i referentnih objekata, ipak se ukida i prevladava u jedinstvenom toku priče (u Andrićevom pedagoškom, saznajnom diskursu, koji je i diskurs realizma), što se, navodno, ne razlikuje od toka samog života. Binarna logika, čisti sistem opozicija, iz perspektive koju im je Andrić nametnuo, treba samo da omoguće gradnju potpune, celovite predstave života i potom iščitavanje i razaranje te predstave. (Sa učešćem čitaoca, na svojoj strani, Andrić ozbiljno računa.) No, po prirodi stvari, i tu Andrić ništa nije mogao, binarna logika vodi u shematičnost predstave, koja je karakteristična za narodnu priču, za mit. Na taj način se, naizgled, povećava predvidljivost pripovednih operacija i smanjuje količina njihove informativnosti, smanjuje se stepen dvosmislenosti teksta, te delotvornost ne-celog. Binarna logika se opire slučajnim iskustvima i pripovednim rešenjima koja odudaraju od standarda, ona ih se odriče, naročito ako ne mogu biti ubedljivo motivisana, ako se za njih ne može naći objašnjenje u spoznajnoj funkciji pripovedanja. Andrić je i u tome dosledan. Zauzvrat bi trebalo, on je to očekivao, da mu se otvori mitski smisao, kompoziciona celovitost ovakve formalizacije, neodređenost mitskog značenja, da mu se raskriju arhetipska značenja koja stanuju kod shema, rečju da se vrati prognana dvosmislenost govora.

Upotreba binarne logike, pogotovu ako je tako stroga kao kod Andrića, morala je dovesti do neke vrste poravnjanja napetosti ne samo pripovedanja no i teksta. Potpuna

---

predstavilo ono što se ne vidi, u tumačenju umetnosti opis izgleda dela treba da posmatraču ponudi analogiju onoga što on vidi.

<sup>114</sup> Dagron, Gilbert: *Mots, image, icônes*, "Nouvelle revue de psychanalyse", p. 153. Oba vida portretisanja prepoznajemo u slikama Karadoza i Ćamila. Opis Karadozove mladosti izveden je po pravilima ekfrasisa, portret iz zrelog doba, opet, napravljen je po svim pravilima eikonismosa. U Ćamilovom slučaju redosled je obratan ne samo zbog kontrastiranja, ne toliko zbog kontrastiranja, koliko zbog istine odvratnosti prema životu koju je nekako trebalo objaviti, dovoljno jasno i dovoljno skriveno.

semiotizacija i istovetna gradnja opozicionih parova: likova, detalja, scena, slika predmeta Andrićevom je pripovedanju nametnula, s jedne strane, ponavljanje karakteristično za realizam i, s druge strane, pravolinijski tok, kakav imaju detektivski romani.<sup>115</sup> S istog razloga su mu odista i nametnuta sredstva detektivskog romana. U opozicionim parovima Andrić formuliše moralne stavove, i to rečima koje naglašavaju emotivnost i spoznajnu funkciju stanovišta s kojega se pripoveda. Razloga za takvu stilizaciju priče i predstave stvarnosti ima više: poštovanje književnih standarda po kojima je Andrić pisao, uplitanje nesvesnog u stilske i vrednosne formulacije stava i, ili na prvom mestu, strukturna zakonitost pripovedanja. Moralni stav u opozicijama Andrić formuliše s namerom da pojača spoznajni interes svojih iskaza, ali i da pojača neizvesnost značenja na koja oni pokazuju. Dakle, moralnost Andrić dramatiizuje onako kako se to čini u detektivskom romanu<sup>116</sup> i kako se mora činiti u ovako redukovanom pripovedanju. Ipak, moralni stav Andrić dosledno iskazuje u opozicijama, u suvoj binarnoj formuli, pre svega, zato što na taj način sprečava želju da proдре u pripovedanje, u pripovedne oblike koje je izabrao.<sup>117</sup> Želja je za njega razorna bolest zbog koje se raspada sve što on pokušava da okupi, sve što priča pokušava da okupi i spase od stvarnosti, bolest koja načinja, narušava svaki red i svaku izvesnost (binarne logike), time i samu mogućnost tekstualnog realizma.

---

<sup>115</sup> Uzgred, pisci detektivskih romana su ključna pravila svoga pripovedanja preuzeli upravo iz realističkog pripovedanja, iz realističkog idealizma. Naravno, tim pravilima su oni verniji od realista.

<sup>116</sup> Fraj (Frye, Northrop: navedeno delo, str. 46) misli da je to uobičajeni postupak detektivskog romana. Naglašavanje moralnog stava kao formalnog sredstva u detektivskom romanu zavisi od zločina, težine zločina. Od težine zločina zavisi uzbuđljivost trilera. Izlaganje moralnog stava treba samo da pojača neizvesnost. U *Prokletoj avliji* Andrić, odista, tako postupa. "Upravnik ove čudne i strašne (moj kurziv, R. K.) ustanove je Latifaga, zvani Karadžoz", kaže (str. 26). Epiteti "čudan i strašan", mada upotrebljeni kao čista deskriptivna sredstva, pre svega treba da pojačaju interes za Karadžozu, tj. da pojačaju neizvesnost svega što će se u avliji desiti i što zavisi od njega.

<sup>117</sup> "Želja preti formi realističke priče", veli Leo Bersani (Bersani, Leo: *Le réalisme et la peur du désir, Littérature et réalité*, p. 65). Ona može učiniti da se romaneskni poredak prosto raspadne. I to je Andrić, nesumnjivo, dobro znao. Moglo bi se zato reći da je celo pripovedanje u *Prokletoj avliji* proizvod borbe sa željom. Sva pripovedna rešenja koja je u ovom delu izabrao imaju primarni zadatak da potisnu ili barem kontrolišu želju. Motive te borbe sa željom trebalo bi posebno istražiti. Formalno, Andrić je na taj način branio strukturnu jedinstvenost svoje priče, njen sklad i miran tok, koje bi želja razorila. Sigurno je da Andrić nije bio spreman na takav izazov, da on protivureći svim njegovim poetičkim pravilima. Ali sigurno je da za takav odnos prema želji postoje i drugi motivi.

Po pravilima po kojima ustrojava pripovedanje i njegove figure Andrić organizuje i prostor u *Proklesoj avliji*, razume se, i odnos prostora i sveta koji ga nastanjuje. Funkcija prostora, međutim, više no sistem opozicija ističe mitsku shemu organizacije *Proklete avlije* kao teksta i kao prostora. U stvari, Prokleta avlija ističe mitsku shemu utoliko što je poništava, što je, kao antimit, dovodi u pitanje. Raspored zgrada Proklete avlije, njihova upotreba, itd. pretpostavljaju organizaciju sela primitivnih plemena. Antropolozi su utvrdili da su sela ovih naroda postavljena i izgrađena po strukturnoj logici, po shemi mita ili po shemi koju potvrđuje mit, koju potvrđuje mitska artikulacija nekih društvenih odnosa recimo. Raspored kuća u takvom selu je znak, diskurs, koji pokazuje na sistem pravila po kojima je izgrađen, po kojima se živi u tom selu, na sistem pravila interakcije između različitih diskursa u selu. Zgrade Proklete avlije raspoređene su kao izazov mitskoj shemi, na način na koji je strukturacija (narodne) priče izazov strukturi mita. Naime, asimetrični raspored zgrada u Proklesoj avliji podrazumeva koncept višeprostornosti i viševremenosti. Mitska shema je time izazvana i poreknuta; ona je samo jedan (odsutni) element prostornosti *Proklete avlije*. Mitska shema, kao znak po kojem je izgrađen koncept višeprostornosti, upravlja svim u Avliji, ona je strukturalna osnova i (narodne) priče. No i ovo i ovoliko odstupanje od celovitog poimanja valja razumeti kao izlaganje izvesnog ideološkog, moralnog stava (ono je član opozicionog para, ili pretpostavlja uspostavljanje opozicionog para), odstupanje od celovitog poimanja valja razumeti kao gledište pripovedača koje se upliće u pripovedanje, uvek nezapaženo i uvek kao figura pripovedanja.

Pripovedač *Proklete avlije*, mada priča iz unutrašnje perspektive (po tome što je potpuno stopljen sa scenom, što se prevashodno pojavljuje u glasovima drugih pripovedača, reklo bi se da priča iz obrnute perspektive, onakve kakvu poznaje jedino vizantijska umetnost), pripovedač, posve u duhu realističkog diskursa, uz pomoć objektivnog vida jezika, pripovednih oblika, i priče koja nema potrebe za junakom, prekida, onemogućuje interakciju sa junacima svoje povesti. Ovi ga ne određuju, ne određuju njegovu narativnu poziciju (realizam ne poznaje interakciju pripovedača i junaka), iako mogu biti samo drugo njega samog. Ne mislim da su junaci *Proklete avlije* varijante alter-ega pripovedača. No ne može se poreći da su neka dimenzija njegovog Ja, barem zato što su u tesnom odnosu s ja-teksta, koje je, opet, transformacija, simulakrum pripovedačevog Ja. Najzad, između pripovedača i junaka vezu uspostavlja i nesvesno, već stoga što je

"diskurs drugog".<sup>118</sup> Ta je mogućnost skrivena iza pripovedanja koje potpuno zanemaruje poziciju pripovedača i koje je, upravo tako, preokretanjem u suprotnost, iznosi na videlo kao suštinski delotvornu, kao jedan od ključnih elemenata drame pripovedanja, koja se nigde ne prikazuje, sem na drugoj sceni – i u svojim efektima: doslednoj binarnosti pripovedanja, doslednom formalnom isključivanju gledišta pripovedača i doslednom odustajanju od bilo kakvog odstupanja od norme. Strogost i krutost, u svim slučajevima, još jedan su znak drame pripovedanja na drugoj sceni.

Pripovedač *Proklete avlije* se ograđuje od svojih junaka i same priče. Time on ispunjava realistički zahtev za objektivnošću, zapravo, time on čitaocu daje znak o objektivnosti svoje priče (čitalac bi taj signal morao da prepozna, realistički diskurs to od njega očekuje), te signal da taj znak upućuje na nešto drugo, tj. da je poštovanje realističke poetike samo pogodan alibi za priču koju, posredno, krijući i od sebe, želi da ispriča. Pripovedač svoju priču priča s mesta na kojem se nalaze njegovi junaci, iz obrnute perspektive, iako ne i s gledišta svojih junaka. Monosemičnost je stroga i stalna. Da li toliko stroga koliko želi da bude, koliko je to potrebno da se želja želje ne otkrije? Koja to razlika omogućuje apsolutno razdvajanje? Samo ideologemska, iako je i najnesigurnija, to je jasno. I jasno je da je Andrić artikuliše s namerom, kakva god bila, čiji se smisao može raskriti samo u drami što se igra na drugoj sceni. Nešto od tog smisla, tačnije, mesto gde se on nalazi, pokazuje pripovedačevo procenjivanje stanja i ponašanja junaka na primer, ukoliko se ono može shvatiti i kao procenjivanje samog pripovedanja. Psihoanaliza se tu ne dvoumi.

Procenjivačka dimenzija pripovedanja pretpostavlja i integriše u tekst stanovište pripovedača koji zna ono što njegov junak ne zna. Podrazumeva ga (stanovište) i realistički diskurs. Ali, suprotno zahtevu realističkog diskursa, i mimo tog zahteva, procenjivačka dimenzija pripovedanja integriše u diskurs i zamenjivost spoljašnje i unutrašnje perspektive pripovedača (kod Andrića ova zamenjivost, ponekad, čisto fenomenološki, svodi se na različite glasove monologa: "Stari fratar Mijo Josić gundā nešto nerazumljivo. To je odjek njegovih davnašnjih prepirki sa pokojnim fra-Petrom"<sup>119</sup>). Za mene je važna ona perspektiva koju slikar vizantijskih ikona (slikar koji se drži vizantijskog slikarskog kanona) zadržava za sebe i za primaoca. Ikonu oni gledaju iznutra, iz same iko-

---

<sup>118</sup> Lacan, Jacques: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1978, p. 112. Lakan naglašava da ovaj diskurs drugog ne treba shvatiti kao diskurs apstraktnog drugog, no kao "diskurs kruženja u koji sam integrisan", u koji je subjekt (pripovedač na primer) integrisan.

<sup>119</sup> *Prokleta avlija*, str. 10.

ne, s mesta ikone, iz obrnute perspektive. Odatle se vidi samo pogled drugog, neophodan da bi se uopšte šta imalo i moglo videti. Utoliko prava perspektiva nije ni bila neophodna da bi obrnuta perspektiva bila mogućna.

Ako se pozicija pripovedača *Proklete avlije* poklapa s pozicijom slikara ikone jasno je zašto procenjivački stav u pripovedanju nije oličen i zašto taj postupak, u suštini, i nema bitne veze s poetičkim pravilima realističkog diskursa, bez obzira na formalne sličnosti, bez obzira na to što ih se pripovedač formalno drži, što ih svesno bira. Stanovište ikonopisca Andrić, odista, neprekidno traži za sebe, traži ga njegov pripovedač, pitanje je s kojim sve ciljem. Sem poetičkih razloga, valja imati u vidu i razloge nesvesnog, koji se pojavljuju, koje Andrić sam poziva na raznim mestima svoga pripovedanja i svojih priča, po pravilima psihološkog realizma i koje upisuje u formalna rešenja i poruku, baš zato što je posebno investirana. Mene zanimaju oni razlozi što se pokazuju na rubovima, u spojnicama pripovednih oblika, na mestima na kojima se uspostavlja označiteljski lanac, na kojima se spajaju elementi strukture, na kojima je nadzor svesti nesiguran, ponajpre zbog jezičke drame koja se tu zbiva. Jer, ne treba izgubiti iz vida da je u *Proklesoj avliji* reč o procenjivačkom stavu pisca, čije je prisustvo u (nekoj) *Proklesoj avliji*, prisustvo nekom događanju, svejedno i fiktivnom, događanju fikcije, pisanju, pripovedanju njegove priče navešteno, posredno, no jasno.<sup>120</sup>

Stanovište pripovedača sa strane, naglašeno neutralno, suviše neutralno i za realistički diskurs, frojdovski bi se moglo reći, označava stanovište u samom središtu i priče i pripovedanja, označava cepanje subjekta priče i pripovedanja; pripovedač priča vlastitu priču u drugom (priču o vlastitoj projektivnoj identifikaciji), na mestu prekida, na mestu na kojem se jedino i pokazuje smisao i razlog svakog pričanja, na mestu subjekat-skog preloma.<sup>121</sup> U stvari, pripovedač kazuje svoje uplitanje u priču i opiranje priči, njenim implikacijama, opiranje priči koju ne priča – ni u ovoj priči drugog, no koju mora

---

<sup>120</sup> "Ljudi koji popisuju zaostavštinu iza pokojnika koji je još pre dva dana bio tu, živ kao što su i oni sada, imaju neki naročit izgled. (...) I kad ih čovek ovako sa strane posmatra, izgledaju mu pomalo kao otimači..." (*Prokleta avlija*, str. 10-11). Izgledaju mu (Andrić je komotno mogao napisati: izgledaju mi) kao otimači i kad ih (on, Andrić) pripovedač ovako sa strane pogleda.

<sup>121</sup> "Kad ih čovek (popisivače imovine fra-Petra, R. K.) tako gleda i sluša, sve se u njemu i nehotice okreće od života ka smrti, od onih koji broje i prisvajaju ka onom koji je sve izgubio i kome više ništa i ne treba, jer ni njega nema" (*Prokleta avlija*, str. 11). Naravno, ovaj se odnos nalazi izvan priče, isuviše spolja. To i pokazuje na prisustvo onog subjekta koji sebe neprekidno poništava i koji je zato uvek tu, u samom središtu priče, u srži poruke, no one poruke koju Andrić neće da pošalje, za koju nema primaoca, koje je primalac sam subjekt.

da ispriča u svakoj priči koju priča. Projekтивna identifikacija je zato samo znak manjka, odsutnosti prave priče, one priče koja neće biti ispričana drugačije sem kao zaturena, odložena priča, no koja na taj način stiže na svoje odredište.

Odnos ova dva vida (jednog istog oblika) pripovedanja formalno je antinomičan. Uloga i ulog antinomičnosti u ovoj prozi, jedva da se prepoznaju u manifestnom tekstu; sklonjeni su iza isključivosti, agresivnosti binarne logike pripovedanja, besumnje, dinamičnije od protivurečnosti antinomija, njenih emocionalno estetskih spoznaja, koje su Andriću prisne, makar na drugoj sceni njegovog pripovedanja. Antinomičnost je Andriću pomogla da svu dramatičnost psihičnosti (koju je dobro razumevao i, s nekim ciljem svakako, dobro skrivao iza forme realističkog diskursa, njegovih zahteva i opštih mesta, iza forme psihološkog realizma priče; tu istu dramatičnost u *Ex pontu* patetično je otkrivao), antinomičnost je Andrić iskoristio da kolebljivost, nepostojanost psihičke energije usredsredi, "prebaci u sferu emocionalno-estetičkog i umjetničkog mišljenja",<sup>122</sup> tj. da čitaочеvo prepoznavanje (bitan, odlučan element u komunikaciji s tekstom, s njegovim namerama) usmeri prema vernosti teksta realističkom iskustvu i iskustvu onoga što bi moglo imati posebna svojstva, tj. da skrene pažnju čitaoca sa prepoznavanja smisla i značenja pripovedne konstrukcije, čak i sa čisto tehničkih sastojaka te konstrukcije i posebno sa nesvesnih značenja što se obrazuju u vezama pripovedne konstrukcije jezika, figuracije, itd. prema realizmu predstave stvarnosti, iskustva.

Niz preobražaja pripovedača, tačnije, gledišta s kojega on pripoveda, prividno po redu, smenjuje se s nizom promena pripovedanja, nastavlja se u jedva приметnim transformacijama pripovedanja odsutne priče. Sve ove transformacije, reklo bi se zato, podrazumevaju model apsolutnog pripovedanja, koje bi, naravno, moglo biti samo čista tautologija. Takav ishod i nije slučajan, ako zbilja preobražaji priče i pripovedanja kriju ono što saopštavaju – priču pripovedača,<sup>123</sup> ako kriju onu jedinu priču koju valja, treba ispričati i koju ovde zamenjuje nepostojeća okvirna priča o mladiću koga je u ćeliji fra-

---

<sup>122</sup> Bičkov, V. V.: navedeno delo, str. 62. Andrić čini ono što je zahtevala vizantijska gnoseologija.

<sup>123</sup> "I sad, dok gleda njegov grob u snegu, mladić u stvari misli na njegova pričanja. I sve bi hteo, i po treći i po četvrti put, da kaže kako je lepo umeo da priča. Ali to se ne može kazati" (*Prokleta avlija*, str. 11). Ne može se kazati prava priča, ona priča koju Andrić nije mogao da ispriča u *Prokletoj avliji*, i koju nisu na videlo izneli ni svi ovi preobražaji pripovedanja i pripovedača. Ne može se kazati mladićeve priče. Konačno, priča koja bi bila čista tautologija nije ni moguća, ne bi mogla biti priča. Umesto nje, po utopijskoj prisili, nastaje priča o priči, priča koja kruži oko sebe, svejedno i u oklopu realističkog diskursa, umesto okvirne priče nastaje okvir priče.

Petra "osenila misao o smrti".<sup>124</sup> U osenku smrti on i priča priče *Proklete avlije*. Ili, može biti, priča svoju priču u trenu odvratnosti prema životu, za plime *taedium vitae*, on priča priču odvratnosti života, koja je, u isti mah, okvirna priča cele povesti i nemoguća priča, ona priča koju pričaju sve priče iz *Proklete avlije*, suštinski, povest o *taedium vitae*, što se ne može iskazati i koja se, paradoksalno, može ispričati samo u drugoj priči.<sup>125</sup>

Formalno, jedina priča koju treba ispričati (a reč je, sad je jasno, o priči o odvratnosti prema životu i priči odvratnosti prema životu, koja, očevidno, nema kraja, nema ni početka – nije ni priča), dakle, jedina priča koju treba ispričati valjda je i razlog što su preobražaji pripovedanja, promene gledišta s kojeg se pripoveda praktično nezavršivi i što se sve te promene, svi ti preobražaji zbivaju u istom i kao isto, kao ponavljanje istog, barem na strukturnoj ravni, u kojoj se automatizam ponavljanja, u nekom vidu, održava bez obzira na promene. Prema tome, sve te promene, koje moraju imati početak i kraj, samo su drugi, onaj mogući oblik nezavršive priče, nedovršivog traženja priče. To traženje može biti i ishodište odnosa pripovedača prema junacima priče, može biti, zajedno sa zahtevom realističkog diskursa, i razlog pripovedanja sa strane, spolja, iako pripovedač priča iznutra, toliko iznutra da se to unutra zbog toga rastočilo, da se zbog toga i ne vidi (čime je ostvaren i ideal realizma). Interakcija između unutra i spolja više se ne razaznaje, s istih razloga s kojih se ne razabira ni interakcija između priče o stvarnosti i priče o priči, priče o priči stvarnosti. Umnožavanje (ili ponavljanje) postupaka, figura, priča, koje se pokazuje kao pravilo pripovedanja u *Proklesoj avliji*, zato što ostaje unutra, u priči, kao njena unutrašnja perspektiva, po svemu sudeći, efekat je jednog drugog pravila: ponavljanja, nesumnjivo prisilnog, traumatičnog dakle, ali i ponavljanja koje bi moglo naići na apsolutnu priču, eventualno poistovetiti se sa njom, na priču koja se ne bi razlikovala od sheme priče. Pri tome, Andrić je morao zapaziti da sve priče koje je ispričao u *Proklesoj avliji*, bez obzira na to što je, u krajnjem slučaju, reč o varijantama iste priče, odudaraju od te jedne jedine, nemoguće priče, to će reći od one priče zbog koje je sve ove priče i ispričao.

Traženje jedne jedine, apsolutne priče dovelo je i do redukcije upotrebe formalnih sredstava i time, do izvesne mere barem, mogućnosti priče uopšte. Od 31 pripoved-

---

<sup>124</sup> *Prokleta avlija*, str. 131.

<sup>125</sup> "Samo zato što se već nalazimo usred jedne pripovijesti, možemo početi pričati našu pripovijest", veli Sloterdajk (Sloterdajk, Peter: *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991, str. 27).

ne funkcije, koje je Prop našao u bajkama,<sup>126</sup> Andrić, tj. pripovedač (tačnije, pripovedači) *Proklete avlije*, sledstveno binarnoj logici, čija se moć proteže na sve elemente povesti, uglavnom, opsesivno, koriste samo dve: junak živi srećno, nailazi na prepreku i strada.<sup>127</sup> Po tom obrascu su napravljene sve priče u *Proklesoj avliji*, one o glavnim i one o sporednim junacima. Uostalom, glavni junak ove povesti je priča, ili varijanta priče, ona koju možemo ispričati kad se već nalazimo sred neke priče. Po tom obrascu je strukturisana i odsutna priča o odvratnosti prema životu. Iz njene strukture, kojom upravlja dijalektika suprotnosti, proizilazi i binarna logika pripovedanja u *Proklesoj avliji*.

Od broja funkcija koje pripovedač koristi ne zavisi estetska vrednost priče i pripovedanja (zavisi od upotrebe i načina dramatizacije funkcija). Izbor funkcija, iako sam po sebi nije estetski važan, određuje formalne mogućnosti pripovedanja i njegovu, eventualnu, psihološku dimenziju, tako što nameće manja ili veća odstupanja od sheme. Andrićev izbor pripovednih funkcija, u neku ruku, zahteva ili barem pretpostavlja svođenje pripovedanja i priče na čistu shemu, na prashemu želje, a to znači na vrstu apsoluta, koji preta prazninom. (Potpuno zadovoljenje želje, koje nije moguće, označilo bi kraj i želje i željenja; i apsolutni *taedium vitae* morao bi da završi u ništavilu, kad ne bi bio izraz snažnog željenja želje.) Praznina se u Andrićevom pripovedanju, odista, i pokazuje – pokazuje je strah od praznine, koja se može artikulirati i kao pun govor. Redukcija priče, ovako korenita, pretpostavlja i redukciju figurativnih oblika, svođenje pripovednih mogućnosti na ideologeme, na sigurnost klišeja, kod Andrića na ideologeme, semanteme, sintagme iz narodnih priča.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982. Naravno, iste ove funkcije, koje je Prop otkrio u bajkama, svejedno je da li baš i u istom broju, moguće je razaznati u pripovednoj prozi uopšte, što za razumevanje Andrićevog teksta, s obzirom na njegovu strukturnu srodnost sa narodnom pričom, nije ni bitno. Propovske funkcije strukturno su upisane u pričanja *Proklete avlije*.

<sup>127</sup> "Imao sam ja ženu Misirku. Bila je starija od mene, i pazila me, majka rođena ne bi mogla bolje. Dve godine smo lepo živeli. I ugled sam uživao u građanstvu. Ali šta ćeš? Jednog dana..." (*Prokleta avlija*, str. 22). To je Azemova priča, doslovno svedena na shemu dve pripovedne funkcije, na iskaz te sheme. Zbog takve redukcije, i redukcije samih funkcija, moguće je u njoj videti samo prikazivanje sheme funkcija. Druge su priče razvijenije, razvijenija je ilustracija funkcija. No shema je uvek ista, broj funkcija je uvek isti.

<sup>128</sup> "Eh, što! Đavo me nagovori te uzeh još jednu ženu. I od tog dana sve krenu naopako" (*Prokleta avlija*, str. 20). Svi ovi iskazi, svi oblici preuzeti su iz narodnih priča, ili iz svakodnevnog govora, zajedno sa značenjima, sa implikacijama konteksta – i to, naizgled, izvan pravila intertekstualnosti. Andrić ih, naprosto, poziva u tekst. Ali, s njima poziva i ceo jedan univerzum pričanja, govornog žanra, a s njima, opet, sistem odnosa pripovedača i primaoca.



Tekstualni realizam pripovedanja, koji (realizam) odbija bilo kakav formalni izazov, sem izazova poštovanja reda, jedini je oblik ispoljavanja ličnog, osobenog iskustva koji je Andrić mogao da dopusti. No to je, umesto da umanjí povećalo unutrašnju dramatičnost njegovog teksta. Morao je naći način da prevlada goli tekstualni realizam i njegove implikacije, da, kako-tako, objavi onaj smisao koji je u takvoj tekstualnoj stvarnosti odsutan. (Prepoznavanje ništa od toga ne može da propusti.) Egzistencijalna dramatičnost, još manje željenje, ovim se uopštavanjem ne neutralizuje i ne prevladava. Istina, prepoznavanje je time odloženo, postalo je zamršeno, ali nije i onemogućeno. Ono je upisano u strukturu literature kao njen zahtev. Kod Andrića se na tom mestu morao pojaviti zev u pripovedanju, ili kakav njegov (zeva) znak, za koji je trebalo, naći leka, prosto zato što on uvodi drugo, mogućnost prevrata značenja i same strukturacije priče. Pri ruci mu je bio moralizam, čija je prevlast u *Proklesoj avliji*, očito, iznuđena (valjalo je nadoknaditi, neutralisati odvratnost prema životu, valjalo je onemogućiti uklizavanje označenika pod označitelj, naravno, onog označenika koji označitelj predjmljuje, koji je označenik nemoguće priče – time je, činilo se, sprečen prodor odvratnosti prema životu u tekst – označenik, međutim, uklizava pod označitelj, i to u značenju koje pripovedač izgoni). No efikasnija od moralizma trebalo je da bude upotreba opisa, povlašćenog sredstva realističkog diskursa. Opis, uz to, bje glas da iscrpno može predstaviti realnost. U *Proklesoj avliji* opis, uglavnom, ima oblik koji imaju izveštaji glasnika iz antičke tragedije o događajima koji su se desili izvan scene. Opis zbivanja u *Proklesoj avliji* ima ulogu da popuni razmak između dveju funkcija ili dve priče, između funkcija koje dramatičuju *taedium vitae*.

Šta Andrić pokušava da prevlada svim ovim obrtima, koji, pri tome, treba da ostanu nezapaženi kao obrti? Šta je izbegnuto pretvaranjem predstave dramatičnosti u (glasnički) opis drame? Izgleda samo, ili u prvom redu, lični stav pripovedača, odnosno sumnja da lični stav pripovedača prodire u poetičke formule. U stvari, sumnja da u poetičke formule prodire onaj osenak smrti, njena dijalektika, dijalektika nagona smrti (rovarenje te dijalektike je očigledno), osenak smrti koji se pominje na početku i kraju *Proklesoj avlije* i koji je uzrok pripovedanja, njegov izgubljeni objekt, objekt malo *a*, da kažem lakanovski. Eksplikacije smisla čina, gesta, utvrđivanje značenja – sve su to pravila preuzeta iz naturalističke proze, ili rezultat proste primene vladajućeg, akademskog literarnog koda. Kako se onda za procenjivačke formulacije ponašanja nekog junaka ili društvenog stanja može sumnjičiti pripovedač? Samo na osnovu toga što izostavlja priču koju treba ispričati (koju priča) umesto svake druge priče i što umesto te priče, slikâ što njoj pripadaju bira, recimo, epitete koji, često, ako ne i po pravilu, izražavaju jaka

emotivna stanja i, besumnje, lični stav pripovedača, bez obzira na sve poetičke konvencije kojih se drži (i kojih se može držati i kao alibija). Istina, nije sasvim jasno šta se, zapravo, prosuđuje tim epitetima, još manje kojoj priči oni odista pripadaju: onoj koja se priča ili odsutnoj priči, onoj zbog koje se pričaju priče (i koja se u njima priča), recimo o Karađozu i posebno o Ćamilu, tj. o sultanu Džemu. Po svemu sudeći, ovim se epitetima prosuđuje ono što je formalno odsutno iz priča *Proklete avlije*, no čega je *Prokleta avlija* simbol, što ona u jedinstvenoj priči kazuje na drugoj sceni.

Ovde treba pomenuti još jedan sistem odnosa, koji je Andriću blizak i koji je upleten u interakciju priča, koji je formalno poetički bitan za pripovedanje. Reč je o sistematizaciji, klasifikaciji svih događaja i njihovih aktanata, te svih predmeta koji su se našli na mestu događaja ili pripadaju nekom od aktanata. Ova klasifikacija podržava saodnosnost, realističku (balzakovsku), pozitivističku između osobina lika i objektivne stvarnosti koja taj lik okružuje, koja mu pripada, tj. saodnosnost opisa lika i referenata. I u jednom i u drugom slučaju opis, pripovedanje uopšte slede shemu binarne logike, koja upravo zato što je osnova sveg govora i svih pravila u *Proklesoj avliji*, više krije no što saopštava. Ona, sigurno je, nešto prećutkuje. Istu tu ulogu, barem u izvesnom smislu, ima svaka doslednost u ovom pripovedanju, recimo, korišćenje realističkih klišea za formulaciju psihološkog determinizma ponašanja junaka.<sup>129</sup>

Semiotizacija je, bez razlike, dosledno sprovedena u fikciji i stvarnosti koju ta fikcija predstavlja, gradi; semiotizovani su i referenti fikcije. Načelo semiotizacije koje uređuje egzistencijalno ponašanje junaka ujedno je organizaciono načelo pripovedanja i pripovedne građe. Moglo bi se reći da je pripovedanje u *Proklesoj avliji*, u suštini, literarizacija, književni prevod, književna dramatisacija ne toliko iskustva koliko jednog neli-terarnog sistema, utvrđivanja i raspoređivanja klasa objekata i likova, iako je taj broj klasa, praktično, sveden na jednu jedinu (ostale su pretpostavljene kao odsutne i utoliko delotvorne). Andrić isključuje sve što može na bilo kakav način da naruši (paranojički) red koji je uspostavljen u realizmu teksta *Proklete avlije*. I kontrastiranje, ili ono što lični na kontrastiranje, "osenila" je binarna logika. Štaviše, pod tom senkom kontrastiranje nije, niti je moglo da bude, ništa drugo do provala u pripovedanje čiste, apsolutne binar-

---

<sup>129</sup> "Radio je sa strašću, sa neobjašnjivom mržnjom..." (*Prokleta avlija*, str. 27). Andriću je dobro poznat rad psihičkih mehanizama i mogućnost da se taj rad predstavi na različite načine. Ipak, on se odlučuje za realistički model literarizacije (koji je najmanje prevratnički), razume se, kao za oblik alibija. Kao što je poznato, to ga nije spaslo od različitih oblika čitanja njegovih tekstova. Subvertivnost ove formalno nekonfliktne proze bila je predmet i političkih diskursa, predmet one mržnje koju je ona sklanjala ispred ljudskih očiju.

nosti, provala sheme, dijalektike koja je (shemu) obrazuje (ovu dijalektiku, izgleda, supstituiše nasilje binarne logike). Otkrivanje i uspostavljanje sheme (njene dijalektike, prejezičke, ontološke stvarnosti sheme) nesvesni je cilj Andrićevog pripovedanja. Samo se u shemi može naći nulta tačka (tačka susreta bivstva i jezika) odvratnosti prema životu, što će reći, samo se u shemi može naći shema željenja, koja i omogućuje pripovedanje *taedium vitae*, omogućuje govor, pun govor onoga što čuti, što ne dolazi do reči u *Prokletoj avliji*, odnosno, što se u Prokletoj avliji pokazuje kao pozorište senki. Ovom je pozorištu tipizacija potrebna radi lakšeg prepoznavanja, radi preusmeravanja čitaočevog prepoznavanja. Ali, tipizacija omogućuje i da se sačuva veza sa odsutnom pričom, sa punim govorom u njoj. Tipizacija podrazumeva izdvajanje i naglašavanje nekih crta ličnosti, događaja, stanja. Andrić koristi to pravilo, rekao bih ne samo zato što strogo poštuje normativnu poetiku no zato što mu je ona potrebna kao znak i na način na koji može biti znak u snu ili fantazmu, znak nečega drugog, različitog. Uostalom, sigurno je da je Andrić bio svestan nesvesnih značenja postupaka koje opisuje, govora koji upotrebljava, koji govori, znao je i da nesvesno ne može zaprečiti nijednim sredstvom koje je odabrao, morao je, dakako, znati i da se nesvesno nekako odaje. Znanje nesvesnog podrazumeva i klasični realistički diskurs. Viši stepen oslobađanja i ispoljavanja tog znanja, ili nesvesnog govora, omogućuje beskrajno preobražavanje priče u *Prokletoj avliji*, koje počinje i, po zamisli, trebalo bi i da se završi okvirnom pričom.

Uloga okvirne priče u *Prokletoj avliji* namenjena je priči o *taedium vitae*, priči koje nema, koja nije moguća, prosto zato što prethodi pripovedanju, što je prejezička, što je priča bivstva. Praktično, stvarna okvirna priča je ona o fra-Petru. Ona omogućuje uspostavljanje pripovedačkog stanovišta, perspektive pripovedanja, distance, pravila igre skrivanja i raskrivanja u pripovedanju. Priča o fra-Petru i njegova priča (njegovo pričanje, hoću da kažem), povrh svega, garantuju realistički postupak pripovedanja, neku vrstu herodotovskog istorijskog ličnog, zapravo, mitsko-poetskog svedočenja (o razlozima odvratnosti prema životu), ali i, što je posebno važno, temeljni prevrat strukturalne strukture cele povesti, onaj prevrat koji očekuje, kao svoju priliku, odsutna priča. Naravno, taj prevrat mora biti istodobno strukturni i značenjski element svih priča u *Prokletoj avliji*, sveg pripovedanja, koje, opet mora da izbegava svaku zamku forme i svako osobeno iskustvo. Izbegava i pojedinačne aktante priče, iako Prokletu avliju čini niz priča o pojedinačnim sudbinama, o istoj sudbini. Sve su one ispričane iz perspektive i s gledišta kolektivnog aktanta. Zahtevu tog aktanta podređeni su i psihologizacija i njena inscenacija u *Prokletoj avliji*. Zato i izgleda da Andrića više zanima logična psihološka motivacija (logična s gledišta realističkog diskursa) i artikulacija te motivacije no eventualna

psihička drama, koja ne prestaje da se zbiva na drugoj sceni njegovog teksta, koju nije-dan oblik diskursa ne može da spreči ili prekine. Ne može da je prekine, još manje da je logično završi bilo kakvim epilogom, ni to što je psihološka dimenzija potčinjena opisu, njegovom funkcionisanju između demarkacionih znakova pripovedanja (preloma u pripovedanju) i potrebe za pripovedačkim kontinuitetom, za vezom sa semantičkom osnovom.

Druga scena priče nalazi se u samoj priči, u načinu na koji je pričanje organizovano. Priče u *Prokletoj avliji* se pričaju određenom drugom, koji je ujedno i primalac i treći "koji će osloboditi govor".<sup>130</sup> Formalno bi treći trebalo da bude čitalac. On to i jeste. No on je kod Andrića supstituisan. Na spisku supstituta čitalac može biti prvi ili poslednji. U svakom slučaju, između su, u neku ruku, ipostaze slušaoca/čitaoca, fra-Petar i mladić iz odsutne okvirne priče koji svoj glas posuđuje pripovedaču; i on se nalazi na kraju i na početku spiska supstituta. Svi ovi supstituti imaju status Šeherezadine sestre, ogledala u kojem hiljadu i prve noći Šahrijar (subjekt s druge scene, nesvesni subjekt, svaki pripovedač i svaki čitalac kod Andrića) treba da vidi drugi svoj lik i objavi kako mu se duša duboko promenila kao posle psihoanalitičke *talking cure*. Andrić ne namenjuje takav kraj svojoj povesti, svome pripovedanju. U dijalektici nagona smrti on nije ni zamisliv. Šeherezada ove dijalektike može da pričanje završi popisom Šahrijarove ostavštine, popisom otpadaka, tragova, ožiljaka svoje priče, ožiljaka koje ona ostavlja na slušaocu, koga bi trebalo da prosvetli, Šeherezada koja priča *Prokletu avliju* može da završi pripovedanje hiljadu i prvom noći, obeležjem delovanje automatizma ponavljanja, koja je urez u taj automatizam.

Automatizam ponavljanja se prepoznaje najpre u beskrajnom vraćanju motiva, razvijanju varijanti, gde je očigledan, i potom u pripovedanju, gde je još očigledniji. U

---

<sup>130</sup> Clair, Jean: *Deus absconditus*, "Nouvelle revue de psychanalyse", p. 285, Gallimard, Paris. Prema Žanu Kleru govor oslobađa dvojnike pripovedača, u primeru koji on navodi to je mlada sestra Šeherezadina, koja je, misli Kler, njen detinji dvojnike. (Šeherezada je umolila Šahrijara, kralja kome će hiljadu noći pričati priče, da sa sobom povede i svoju sestru, gotovo dete, koja će prisustvovati Šeherezadinom pričanju i hiljadu i prve noći prosto iščeznuti.) Dakle, govor oslobađa dvojnike. Mogućno je. Samo, valja doznati čiji je odista dvojnike Šeherezadina mlada sestra. Kao zenica, pogled, te metonimijske obrte upotrebljava Kler, ona može biti zenica i pogled samo onoga ko ne zna da vidi. U *Hiljadu i jednoj noći* to je, nesumnjivo, kralj Šahrijar. Šeherezada zna da vidi, čak, ona je onaj subjekt za koga se pretpostavlja da zna. U Andrićevom slučaju treći, takođe prisutan samo kao pogled, može biti bilo ko od supstituta kralja Šahrijara (onoga kome se priča priča), ali i onaj po kojem su svi ostali samo supstituti, pripovedač dakle, pripovedač priče koja se ne priča.

*Prokletoj avliji* je to sasvim jasno. Moglo bi se reći da je ovo ponavljanje Andriću došlo s govornim žanrovima i pravilima pripovedanja iz narodne priče. No ne treba smetnuti s uma da realistički diskurs zazire od informativne praznine, koju, opet, ne može da izbegne nijedno ponavljanje, nijedna varijanta (već stoga što je varijanta originala) i, najzad, da tu strepnju, kako bi trebalo očekivati, ne nadoknađuje prodor novog, neobičnog iskustva u pripovedanje, nego upravo ponavljanje. Andrić, da li zato, propovske funkcije svojih priča popunjava i istim detaljima.<sup>131</sup>

Realistički diskurs je građen na značenjskim prazninama, koje on, doduše, pokušava da smanji, svede (ne da i popuni), onako kako svodi i informativne praznine, praktično, smanjivanjem količine informativnosti, što će reći povećanjem predvidljivosti onoga što saopštava. Andrić ne samo što ne odbacuje taj zahtev za redukcijom, nego i priču svodi na elementarne strukture, čiji se preobražaji, eventualno, pokazuju kao ponavljanje, čiji preobražaji otkrivaju automatizam ponavljanja i njegov smisao, i onda kad je očigledno reč o ponavljanju propovskih funkcija, o ponavljanju koje je delu, pripovedanju svojstveno.<sup>132</sup> Istina, ponavljanje u *Prokletoj avliji* valja misliti, i kad to formalno nije, kao svojevrsan paralelizam, koji pretpostavlja kontrastiranje u istoj strukturnoj shemi i na istoj strukturnoj ravni, na primer, kontrastiranje sudbina i ponašanja Karađoza i Ćamila, ali i dveju priča iste strukturne osnove, dva vida portretisanja junaka, koji su i dva oblika pripovedanja. Kontrastiranje likova, naime, paralelno je s promenama narativnih oblika. Ovi, opet, izražavaju pravila portretisanja junaka. S druge

---

<sup>131</sup> Priče o Ćamilu i Karađozu napravljene su po istoj strukturnoj shemi; ne razlikuju se ni tematski ni po elementima od kojih su sačinjene. U obema se nalaze iste sintaksičke formule: "Imali su svega jedno dete, žensko" (str. 59), priča o Ćamilu; "...i imao je svega to jedno dete, muško" (str. 26), priča o Karađozu. Istina, u prvom slučaju se misli na Ćamilovu majku, u drugom na samog Karađoza. No podudaranje je očigledno i, verovatno, namerno, utoliko pre što je reč o podudaranju implikacija priče, strukturnih ishodišta. Isto su toliko značajna i tematska podudaranja. I Ćamil i Karađoz potiču iz uglednih porodica, u mladosti su imali i slične navike i slične sudbine. "Dete je bilo živo i bistro, voleo je knjigu, ali naročito muziku i svaku igru" (str. 26) – takav je bio Karađoz pre no što je postao Karađoz. A Ćamil je bio lep "i pametan i dobro razvijen, prvi plivač među drugovima i pobednik na svim rvanjima. Ali vrlo rano stao je da zanemaruje igre i zabave svojih vršnjaka. Sve se više predavao knjizi i nauci" (str. 62), Ćamil je bio, ako ne kopija ono varijanta Karađoza pre no što je došao kod njega u Prokletu avliju, pre no što su se našli u istom. Doduše, sve ove sličnosti moguće je pripisati i delovanju modela frojdovskog porodičnog romana, koji je, besumnje, strukturisao priče o Karađozu i Ćamilu i koji strukturise i priču (pripovedača i junaka) sa druge scene.

<sup>132</sup> U svakom delu "postoji težnja k ponavljanju činova, likova ili detalja opisa", veli Todorov (Todorov, Tzvetan: *Les catégories du récit littéraire, L'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981).

strane, ponavljanje priče, recimo priče o Ćamilu, podrazumeva i promenu osnovnih narativnih oslonaca *Proklete avlije*: binarne logike, procenjivačkog postupka, koji se (oslonci) ili redukuju ili prosto utapaju u opis.

Ne treba, opet, izgubiti iz vida da pripovedne funkcije "podrazumevaju" određene modele: izgleda, ponašanja, činova, pa i sudbine junaka. Istom toposu pripadaju Ćamil i Đzem; obojica su skloni nauci, poeziji, obojica su bili atlete, itd. Treba reći da su sve te sličnosti, na osnovu kojih se pravi i eikonismistički portret, samo pripovedački prozirni veo razloga za Ćamilovu identifikaciju s Đžemom. Andrić kao da kaže (ono što ne kaže): postoji tu još nešto drugo. Konačno, on to kaže već i time što samo u priči o Đžemu ponavlja izvesne funkcije (na primer, nailazak na prepreku; po Propu je takvo ponavljanje uobičajen postupak u bajkama, mora biti i u svim pripovednim oblicima). Na taj način on naglašava opozicionu strukturu priče, koja je, to ne treba izgubiti iz vida, strukturna shema svih priča.

I opis atmosfere u Proklesoj avliji, građenje priča između priča o glavnim junacima (*Proklete avlije*), već i zato što proizilazi iz strukturne funkcije sheme cele povesti, napravljen je po istom obrascu, tj. kao dramatizacija ekfrasisa i eikonismosa slike Avlije, ali i gradnje priče. Pri tome, ovi opisi zadržavaju ulogu neophodnog predaha u pripovedanju niza priča, ili, prosto, retardacije. Očito, iza svih preokreta upisanih u pripovedanje stoji binarna logika, svi se (preokreti) na nju mogu svesti, svi se mogu svesti na binarnu logiku *taedium vitae*. Pri tome, može se reći da se ova logika neposredno u egzistenciji, u egzistenciji književnih junaka razume se, ispoljava samo jednom, u Ćamilovoj identifikaciji sa sultanom Đžemom. Psihološki je to logično. Psihološki su logične i sve implikacije te identifikacije. Pomenuću samo onu koju klasična frejdovska psihoanaliza ne bi propustila da pomene: identifikaciju pripovedača sa svojim junacima, ili sa jednim junakom, u sublimisanoj verziji. Identifikacija je jedno od sredstava, jedna od operacija pomoću kojih se obrazuje subjekt (pripovedača).

## SLOVO, POVEST, STVARNOST (Pavlović Miodrag: *On, Knjiga staroslovna*)

Poetsko otkriće čiste predmetnosti, Boga, po prirodi uvida koji je poeziji svojstven, pretpostavlja neke elemente mističkog šoka i samoponištenja subjekta,<sup>133</sup> uprkos tome što je ponajpre otkriće jezika i što se zbiva u jeziku. Mistici, to je dobro poznato, tvrde da se stapanje s Apsolutnim Bićem ne može jezički artikulirati. S druge strane, jezička praksa, ponekad barem, priprema to stapanje. Valja videti: kako se ono, mada s one strane jezika, bilo kakve artikulacije, s one strane moći uma, otkriva u poeziji, ako se zaista otkriva. Čistu predmetnost nije moguće simbolizovati. Jeste njene efekte: u telu i duhu subjekta. Pesnički govor o Bogu se zato strukturira kao diskurs imaginarnog, kao diskurs uma, metafizičkog, fenomenološkog, ili kao kombinacija tih diskursa.

Diskurs imaginarnog, slikovit, nekoherentan, jedva da pokazuje i na šta drugo do na sebe. U stvari, on nije ni moguć. Imaginarno postoji zato što postoji simboličko i

---

<sup>133</sup> ...subjekta teksta, što znači i pesnika i čitaoca, u meri u kojoj čitalac odista u tekstu otkriva tu predmetnost, svoje prisustvo u njoj, ukoliko, kao subjekt teksta, otkriva predmetnost koju je u tekst upisao pesnik, ukoliko otkriva tekst, mogućnost čitanja teksta, polimorfno, razrokog čitanja teksta. Drugo i drugačije i ne postoji, ne barem takvo koje bi zasluživalo da se zove čitanje. To je i razlog što sada tekst koji je već formulisan (i koji ovde ostavljam, manje-više, u obliku u kojemu je 1990. i objavljen) dodajem pod-beleške, što u njih, odavno već, premeštam sve one elemente teksta koji su proizvod disocijacije, disperzije čitanja i gradnje teksta i one elemente koji se, možda, s različitih razloga, ne bi mogli ni naći u tekstu. (Podbeleške su tako u mom pisanju – evo već nekoliko godina, treba da priznam: otkako sam počeo da proizvodim kompjuterski tekst, što znači i zahvaljujući tehničkoj lakoći manipulacije tekstem, lakoći koju mi mašina obezbeđuje, mašina koja me zavodi tehničkim mogućnostima gradnje teksta, koja me zavodi mojim potrebama; njih, svoja očekivanja od teksta ja prepoznajem u njenom zovu; mašina nije ni sposobna za polimorfno čitanje – ove pod-beleške, dakle, postale su u mom pisanju, i formalno, tehnički, i tehnološki, uslov gradnje paralelnog, u stvari, razrokog, polimorfno teksta. U suštini, one oslobađaju i čitanje i tekst). Podbeleške se u mom pismu, s vremena na vreme, pretvaraju i u dnevnik rada čitanja teksta, rada teksta, koji je (rad) polimorfna na isti način na koji je, po Frojdu, dečja seksualnost polimorfna, tj. na način na koji je egzistencija polimorfna.

realno. Prema tome, čist diskurs imaginarnog je moguć samo u njihovom kontekstu, kao diskurs psihotičara na primer, kao diskurs psihotičkog uma. Ne postoji diskurs imaginarnog koji ne pretpostavlja logocentričko odredište. Imaginarno kao takvo se ipak pojavljuje – u svojim učincima, u smislu recimo. Lakan smisao određuje kao ono “čime odgovara nešto što je drugo no što je simboličko, što je – nema načina da se to drugačije kaže – imaginarno”.<sup>134</sup>

Posebnu ulogu poetskog govora u teološkoj i religioznoj praksi ne treba dokazivati. Ne treba dokazivati ni da smisao tog govora nastaje, pored ostalog, kao odgovor imaginarnog na sumnje u postojanje Boga. To znači da je imaginarno, bez obzira na to što ga teologija odbacuje zbog zaraznosti njegovih slika, dimenzija autentičnog otkrića Boga i da mora biti suštinski element govora o Bogu, pa i filozofskog, ukoliko on (govor) teži da potvrdi, ukoliko potvrđuje božje postojanje. Filozofija, ako se ne rukovodi posebnim razlozima kao što je smisao postojanja Boga, zasnivanje istine istine – Apsolutni Duh je pretpostavka mogućnosti istine – može da potvrdi i dokaže postojanje Boga koji ne bi mogao biti drugo do besmisleni mehanički um.

Delotvornosti imaginarnog u poeziji ništa ne stoji na putu, ni kada ona ne zaboravlja značenjske i ideološke obrasce, kad su oni, u neku ruku, ishodište pevanja kao kod Pavlovića u zbirci pesama *Knjiga staroslovná*<sup>135</sup> i u poemi *On*.<sup>136</sup> Rad imaginarnog u ovim knjigama, i kod Pavlovića uopšte, podstiču predmeti pisanja. Karejska ćelija,<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Lacan. Jacques: Séminaire du 10 decembre 1974, “Ornicar?”, No. 2, 1975, p. 91, Navarin, Paris, 1981. Smisao, možda, ne spada u sferu simboličkog. Imaginarno zato što je neodređeno, zato što je kao smisao višesmisleno, zato što je smisao, suštinski je simboličko. Kako bi drugačije bio moguć smisao, ako bi drugačije bio moguć besmisao smisla?

<sup>135</sup> Pavlović, Miodrag: *Knjiga staroslovná*, SKZ, Beograd, 1989.

<sup>136</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, Bratstvo jedinstvo, Novi sad, 1989. Uloga ideoloških obrazaca u ovoj Pavlovićevoj poemi i u *Knjizi staroslovnó* ne razlikuje se od uloge bilo kojeg drugog realnog objekta u njegovoj poeziji. Svaki taj objekt je opažen kao poziv na mišljenje. Čak i kad određeni objekt (kakva ideologema) predstavlja stupanj u mišljenju, Pavlović se na njega poziva kao na dokaz i mogućnost svog mišljenja. Istina, referentnost kod Pavlovića ima i značenja mišljenja i preporuke (same stvari, ideje), ona značenja koja reč referentnost ima u svakodnevnoj upotrebi.

<sup>137</sup> Pavlović, Miodrag: *Knjiga staroslovná*, str. 28. Predmeti su trezori slika. Pesnik, subjekt ih registruje i pokazuje. On ih tumači drugim slikama, on dopunjuje trezor predmeta znacima iznesenim iz tog trezora. Ovi predmeti deluju kao virtuelne mašine, u kojima čovek nije ni subjekt ni objekt, “ni slobodan ni otuđen, ni jedno ni drugo” (Bodrijar, Žan: *Prozirnost zla*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 56): *senka se / plotna / domogla / Atona // Ovog jutra / već nekoliko puta* (“Karejska ćelija). U predmetima Miodraga Pavlovića čovek jednostavno ispunjava naloge svoje sudbine. No mir s kojim on prima svoju sudbinu,



ishodište je jedne upečatljive fantazmatske drame, u osnovi, drame jedinstva simboličkog, imaginarnog i realnog. Iz perspektive koju otvaraju ova drama i organizacija pesme valja skrenuti pažnju na neku vrstu povratka Pavlovićevog strukturi stiha, načinu estetizacije, čak i govoru iz *87 pesama*.<sup>138</sup> Ili bi, možda pre, ovde trebalo govoriti o povratku izvesnog strukturnog obrasca, o povratku potisnutog (strukturnog obrasca), u novom kontekstu i iskustvu koje već zna razloge potiskivanja.

I u pesmama iz *Knjige staroslovne*, u poemi *On*, i u *87 pesama*, u nekim pesmama iz ovih zbirki, rekao bih da su one i najuspešnije, imaginarno odgovara na suoč enje s čistom predmetnošću;<sup>139</sup> ono obezbeđuje smisao onome što je samo bez smisla, bilo da je reč o Bogu (*On*) ili o kokošci (“Na smrt jedne koke”, *87 pesama*).<sup>140</sup> U poeziji je reč o estetskom smislu koji konstituše slučajnost pre no pravilo. Rad imaginarnog, koji se prepoznaje u radu jezika, to nedvojbeno pokazuje. Ali, pokazuje i da nenormirano estetsko mora biti normirano da bi bilo shvaćeno takvo kakvo jeste. Jezik, bez obzira na slobodu s kojom ga imaginarno koristi, sledi logiku vlastite organizacije, ali ne može da zanemari ni zahteve predmeta koji se nalaze u središtu interesovanja imaginarnog. Pravo religiozno iskustvo, sudeći po praksi mističara, gotovo da ugušuje rad jezika. Poezija o Bogu bi se, u tom slučaju, morala odreći nenormiranosti estetskog s obzirom na to da je ona, kao i poezija uopšte, naglašeno individualizovana.<sup>141</sup> Estetske funkcije i

---

prozračnost njegove sudbine, ne može da sakrije nihilizam koji se artikuliše na drugoj sceni ovih Pavlovićevih pesama. Doduše, ćelija u Kareji (ćelija u kojoj se podvizao i sv. Sava), za dijahronijsku strukturaciju značenja, i među povlašćenim Pavlovićevim mestima (poetskim objektima) ima povlašćeno mesto.

<sup>138</sup> Pavlović, Miodrag: *87 pesama*, Novo pokolenje, Beograd, 1952.

<sup>139</sup> Ovde bi trebalo reći: s čistom predmetnošću predmeta (određenog predmeta naravno). Jedan stupanj oličavanja, ontologizacije stvarnosti koja je bez lika neophodan je, barem za razumevanje.

<sup>140</sup> Čista predmetnost izaziva istu zebnju, istu ontološku zebnju. To je, valjda, i način na koji se Bog oglašava. Kako, inače, razumeti to što strah od Boga zauzima toliko važno mesto u hrišćanstvu? I strah od kazne za nedela u ovom svetu treba, čini mi se, na kraju ili na prvom mestu, razumeti kao strah ljudskog bića od dezontologizacije, kao strah od nestanka u čistoj predmetnosti, od istinskog utruća, iščeznuća bića. U čistoj predmetnosti ne postoji ni čista predmetnost. Razumljivo je onda što (za teologe) Bog nije ni ovo ni ono, što, prosto, nije i što na taj način jeste.

<sup>141</sup> Mukaržovski, Jan: *Struktura pesničkog jezika*, Zavod za udžbenike, Beograd, 1986, str. 45. Individualnost svoga govora pesnik institucionalizuje, normira. Mukaržovski veli da “pesnička norma za razliku od estetske norme u pravom smislu reči nastaje iz individualne inicijative”. Kasnije ona (pesnička norma) zadobija opšte važenje. To važenje u poeziji o Bogu ona nikada ne bi mogla da zadobije. Naime, poezija o Bogu bi morala uvek iznova da potvrđuje, da individualizuje normiranje individualnog iskustva.

vantekstualne funkcije se neprekidno mešaju. I to je vidno u poeziji koju tematizuje religijska praksa. Ova, u meri u kojoj predujmljuje i jezik i njegovu upotrebu predujmljuje i estetsku funkciju. Ali, to važi za svaku kulturnu praksu. Pitanje osobenosti, ograničenosti pevanja o Bogu može da se postavi samo u obzoru pitanja mogućnosti bilo kakvog govora o Bogu. Ja sam ga ovde postavio da bih naglasio, mogu li tako reći, jezičnost Pavlovićevog Boga i religioznog iskustva.

Pavlovićeva poema *On*, pesma o otkrivenju Boga pretpostavlja pravilo intertekstualnosti kao i kakva pesma o autobusu. Naravno, predmeti poeme *On* i pretpostavljene pesme o autobusu ne mogu se naći u istoj ravni istinitosti. Diskurs može graditi istinu nezavisno od stvarnosti, ne i nezavisno od istine drugih diskursa. Pesma, makar i posredno, upućuje na drugu pesmu, na samo pesništvo. Na neki način ona priziva istinu svoga stvarnog ili fiktivnog predmeta (ili odsustva predmeta). A on je pozvan i kad nije pozvan, već stoga što je u iskustvu. Ovo je, opet, predmet ideološkog modelovanja, naročito kada je reč o tako važnim kulturnim praksama kao što je religiozna. U tom pogledu se ideologeme Boga i kakve stvari, ma koliko ona bila egzistencijalno značajna, ne mogu meriti, sem u patološkim slučajevima.

Predmet i kao označitelj (najpre kao označitelj) predujmljuje pevanje o sebi. Ovo mora da važi i za ekstremno avangardnu poeziju. Označitelj je uvek istorijski situiran. Pavlović ne propušta da to nekako naznači. Iz istorijski određene pozicije on strukturira diskurs, subjekt diskursa. Govor pretpostavlja mesto označitelja, ali i mesto na kojem ga subjekt vidi. Ne sme se zanemariti da subjekt vidi označitelj sa svoga mesta. I ono ima označiteljsku funkciju. (Subjekt vidi označitelj iz lanca označitelja.) Prema tome, ne mogu označitelj videti na istom mestu ako ga gledam s gledišta konceptualne umetnosti ili ako ga gledam kao moderni klasicista. Razlika se pokazuje i u označiteljskoj moći strukturacije moga govora. Doduše, označitelj Bog, bez obzira na delotvornost istorije u religijskoj praksi, ne menja mesto. Menjaju ga subjekti diskursa. Zato je Crkvi i potrebna saborna istina. Subjekatska promena mesta često se svodi na promenu upotrebe sredstava. Pavlović u poemi *On* podrazumeva patrističke zapise o Bogu. Nije se odrekao ni takozvanog apofatičkog dokaza o postojanju Boga. No ovaj dokaz ne dramatičuje samo zato što se nalazi u teološkim tekstovima, nego pre zato što, izvan teološkog i filozofskog diskursa, on pristaje pesničkom propitivanju svega što jeste i što omogućuje rad jezika. Pavlović će tu mogućnost iskoristiti. Upotreba jezika obezbeđuje odstupanje od teologema u samim teologemama. A odstupanje od norme, poznato je, jedan je od uslova estetičnosti govora. Pavlović Boga, na izvestan način, deteologizuje i

ontologizuje – mogu li tako reći, a da to odmah ne pretpostavlja i dramaturgiju ontološkog dokaza o postojanju Boga.

U *sve što jeste*, kad je reč o pesmama iz *Knjige staroslovne* i poemi *On*, spadaju i različita teološka mišljenja koja Pavlović podrazumeva ili dramaturgizuje, spadaju simboli religijske prakse koje (simbole) aktualizuje, te zatočnici vere čije otkrivenje stvarnosti logosa pokazuje u novoj istorijskoj situaciji, rečju, spadaju oni fenomeni koji to sve što jeste iskušavaju, potvrđuju ili dovode u pitanje. Istoričnost (konkretnu istoriju) Pavlović nikada ne zaboravlja. Naprotiv, izgleda da je, po njemu, epifanija mogućna samo sred pune istoričnosti stvarnosti, u samom ispoljavanju istorije kao nekakvog (ne)božanskog čovekovog odredišta: *Hladan vetar / duva odozgo / sa Atosa // Predznak / ili prozrak*.<sup>142</sup> I biće da tako i jeste, ako je istorija, kao što su verovali Hegel i Frojd, “odnos čovjeka prema smrti”.<sup>143</sup> A značaj smrti, recimo kao jedinstva života i smrti, za bogojavljenje nije moguće preglasiti. Pojavljivanje božanstva valja misliti kao samopokazivanje stvarnosti, stvarnosti jedinstva života i smrti, jedinstva bez smisla, i bez smisla jedinstva. “Apsolutno biće (...) nema nikakvih atributa i ne sprovodi nikakve postupke koji bi mogli biti različiti od njegove suštine”.<sup>144</sup> Pretpostavlja li Pavlovićev *Predznak / ili prozrak* ovakvu viziju Boga, viziju Lajbnica i Tome Akvinskog? Ko, onda, može čitati *Predznak* u *prozraku*? Besumnje, svaki subjekt za koga je religija istina, za koga je hrišćanstvo istina i, pre svega, svaki subjekt u kojem odjekuje estetski smisao pomenute sintagme.

---

<sup>142</sup> Pavlović, Miodrag: *Knjiga staroslovna*, str. 21.

<sup>143</sup> Brown, Norman O.: *Život protiv smrti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 118. Ovaj odnos nije moguće utrnuti, ne može to da učini ljudsko biće. Ne može ni da ga usvoji kao svoju svetlu budućnost. A izvan tog odnosa ono i nije ljudsko biće. Taj paradoks je, svakako, razlog što čovek neprekidno pokušava da dokine istoriju, što je ideja kraja istorije imanentna ljudskoj psihičnosti, ljudskom biću, barem u meri kojoj mu je imanentna prisila ponavljanja, jedna od njegovih strukturnih osa. Cilj prisile ponavljanja jeste kraj istorije. Pri tome, ova je prisila važna za ljudski opstanak. Važna je i istorija kao sublimacija napetosti u svetu. Pavlović je tako shvata.

<sup>144</sup> Kolakovski, Lešek: *Religija*, Bigz, Beograd, 1987, str. 50. Kolakovski veli da Lajbnic i Toma Akvinski tako zamišljaju Apsolutno biće. Dakako, oni, i Kolakovski sa njima, samo pokušavaju da artikulišu ono što se ne da artikulirati, što nije moguće artikulirati i što konačni um jedino tako sebi može da predoči, što mora tako sebi da predoči. Govor o Bogu zato je uvek i pre svega govor o konačnom umu i ljudskoj želji za prevladavanjem te konačnosti, za potpunim i konačnim zadovoljenjem. Želja je strukturno ishodište i ljudskog mišljenja i ljudske istorije. Stoga hrišćansko podviganje (i svako religijsko, svako drugo podviganje) podrazumeva oslobađanje od želje.

“U posebnim okolnostima, određenim religioznom tradicijom, znaci *jesu* – ume-  
sto da prosto predstavljaju – ono što označavaju”,<sup>145</sup> *jesu*, na primer, u liturgiji znaci  
Evharistije. Ali i reč, ukoliko odista bejaše u početku, bila je ono što jeste. Te njene  
mogućnosti nisu se odrekli ni pesnici ni teoretičari jezika. No njihovo priznanje stvar-  
nosti reči ne treba pripisati tajnoj teologiji poezije. Pre će biti da su se teologija i poezi-  
ja, u jednom trenutku, našle na istom poslu. Poezija se te mogućnosti nikad nije odrekla.  
Otuda dvosmislenost u Pavlovićevom *predznaku/prozraku*. Ovde valja uzeti u obzir i  
naknadni rad uznačenja, drugostepenost opažanja koje pretpostavlja sveto. Ta vrsta opa-  
žanja proizvodi i mešanje predznaka i prozraka. Mešanje značenja, upravo kao proizvod  
drugostepenog opažanja, pokazuje na nužnost (mističkog) otvaranja subjekta, ispolja-  
vanja ontološkog zeva subjekta, njegove pocepanosti, ontološkog karaktera transcen-  
dencije ljudskog bića; pokazuje i na nužnost prepoznavanja eks-sistencije stvari u njenoj  
egzistenciji, slutnje čiste predmetnosti, onoga što se odista nalazi izvan izgleda stvari, s  
one strane njenog (simboličkog) prisustva u svetu. Stvar vidimo ako je simbolizovana.  
Predmetnost je nemoguće simbolizovati, ona eks-sistuje.

Bog, po Lakanovom shvatanju religijskog koncepta, “eks-sistuje”, nalazi se  
izvan simbolizovane stvarnosti, te i izvan dosega simbolizacije; on je “prava eks-  
sistencija”.<sup>146</sup> Istina, teolozi ne bi mogli prihvatiti ovakvo mišljenje, makar zato što je  
Bog s one strane svake suprotnosti. To njegovo svojstvo ni Pavlović ne zaboravlja:  
*Nikoga on ne može da nadmaši / u znanju ili snazi / ni posedom ličnim /.../ za vreme nije  
on čuo / pa ne može biti večan.*<sup>147</sup> No on propušta da proveriti funkcionisanje te poznate

---

<sup>145</sup> Kolakovski, Lešek: navedeno delo, str. 208. Ova stvarnost znakova podrazumeva da ljudsko  
biće po svojoj biti premošćuje, sabira u sebi različite vidove stvarnosti, da je ono stvarni objekt transcen-  
dencije. Evharistija, verovatno najpoznatiji obred u kojemu se pokazuje pomenuta stvarnost znakova,  
prema tome, obred je autoplastičke promene ljudskog bića. Ovu promenu izaziva, omogućuje (manifestu-  
je) jedenje znakova, koji nužno zadržavaju dvostruki smisao. Oni su istovremeno i znaci i ono što pred-  
stavljaju, *Predznak* i *prozrak*, oni su figure čistog saznanja. Istočnjačke duhovne i religijske prakse oslan-  
jaju se na mogućnost takvog saznanja.

<sup>146</sup> Bog bi to morao biti. Ali “Bog je neuklonjiv iz bilo koje psihologije” (Lacan, Jacques: Sémi-  
naire de 15 avril, “Ornicar?”, No. 5, p. 52). Bog je, to znači, uslov i pretpostavka bilo kakve psihologije i  
bilo kakve simbolizacije, bez obzira na to što bi ona (simbolizacija) mogla biti i depsihologizacija. Dru-  
gim rečima, Bog se nalazi s ove strane sebe sama, što za vernike i nije neki problem. Pre će biti dokaz  
njegove sveprisutnosti.

<sup>147</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, str. 9. Ne treba posebno naglašavati da pesnička figuracija teologema  
proširuje (i poriče) njihovu sabornu istinu (i njihovu teološku istinu), te da pesnička norma dobija opšte  
priznanje, kako bi to rekao Mukaržovski, pre svega kao pesnička norma o teološkim problemima, kao

teologeme o Bogu najpre u jeziku, upotrebom govornih formula, koje su korišćene u drugačijim kontekstima i koje, narušivši očekivanje čitaoca, izdvajaju novi smisao na dijahronijskoj lestvici. Pavlović proverava funkcionisanje pomenute teologeme i u povesnosti postojanja (*Polazio sam i tamo / gde su velike skupštine stvari*<sup>148</sup>). Razume se, u povesnosti on traži shemu otkrića Boga i njenu aktualizaciju u datoj situaciji. Aktualizacija se, ne treba to posebno dokazivati, lako i često izopačuje. Na mestu Boga “po savremenoj shemi” nalazi se sama savremena shema.

Istoričnost označitelja Bog skreće pažnju na valjanost Lakanove odrednice Boga kao eks-sistencije. Istoričnost se, naime, raskriva kao granica, rub eks-sistencije, kao granica između eks-sistencije i egzistencije, kao oblik traganja za besmrtnošću, koju onemogućuje potiskivanje; zato Lakan i može reći da je Bog glavom potiskivanje. “Po tome je”, kaže, “religija istinita”.<sup>149</sup> Lakanovo mišljenje, što za poznavaoa njegovog

---

drugo teološkog viđenja. Moglo bi se reći da se ovako i teologija i poezija brane od govora (od sebe). Ali, moram da postavim i pitanje: je li mogućna pesnička teologija? Poezija ne poznaje apsolutnu istinu. Kao istina diskursa ona iskušava svaku istinu i istinu vere, ona pomera granice istine i istine svoga govora. Uprkos tome, teologija ne može da se odrekne pesničkog govora o Bogu, već i zato što pesničko mišljenje otvara one sfere istine koje doseže samo još mističko iskustvo. No u mistici subjekt nestaje, iščezava u svom iskustvu. Pesnički subjekt zato jedini autentično svedoči o bogoslovskoj istini. O istini Boga, počev od Homera i Hesioda, poezija je uvek svedočila. Prema tome, pitanje koje bih morao da postavim jeste: je li moguća teologija koja ne bi bila pesnička teologija?

<sup>148</sup> Pavlović, Miodrag: navedena poema, str. 10. Funkcionisanje teologeme Pavlović proverava u antropologiji. Jer, čovek govori o Bogu kad govori o sebi? Poezija na tu upitnost nema jedinstven odgovor. Nema ga ni teologija, mada ima bogoslova koji ne dele ovu sumnju. Solovjov misli da svaki čovek “može da postane živi odraz apsolutnog celog” (Solovjov, Vladimir: Smisao ljubavi, *Svetlost sa istoka*, Logos, Ortodos, Beograd, 1995. str. 18). Potrebno je da na tom putu savršenstva izbriše unurtašnju granicu koja ga odvaja od drugog, potrebno je da prevlada unutrašnji nihilizam. Pavlović, kao čovek svoga doba (drugo je nezaobilazna odrednica današnjeg mišljenja), veruje da je ta granica uslov čovekove bogolikosti. Ali, Pavlović misli da je dvojstvo imanentno i Jednom. Izgledi čoveka zbog toga nisu bitno bolji. Samo je on ontološka i ontička razlika. Samo je njemu i dato savršenstvo. Razlika koja čovek jeste može se prevladati.

<sup>149</sup> Lacan, Jacques: Séminaire du 17 decembre 1974, “Ornicar?”, No. 2, p. 103. Po tome je i istorija istinita. Norman Braun (navedeno delo, str. 107) veli da “potiskivanje i prisila ponavljanja proizvode povijesno vrijeme”, proizvode istoriju, istorijski diskurs i diskurs istorije. Potiskivanje dijalektizuje događanje, ljudsku egzistenciju, ono skandira, vremenuje ljudsku egzistenciju. Praktično, potiskivanje je ishodište i jamac istorije, ako su odista nagoni procesi nevremeni kako to tvrdi Frojd, u šta je, iz humanističke perspektive, teško poverovati. Morali bi biti i večni. Najzad, nagoni procesi pretpostavljaju zadovoljenje, prekid u vlastitom trajanju, ako je zadovoljenje uopšte moguće, tj. ako zadovoljenje nije

rada, njegovog načina raskrivanja stvari nije neočekivano, potvrđuje mistika; potvrđuje i isceliteljsku dimenziju naznačenu u Lakanovom stavu. Mistika je i u ovom slučaju radikalnija od psihoanalize, iako im je zajednički opitni karakter onoga što se dešava u subjektu i sa subjektom. Taj opitni karakter me ovde i zanima: kao opitni karakter poetske mistike pesama iz *Knjige staroslovne*. Po psihoanalizi subjekt doživljava osvešćenje, po mistici prosvetljenje, što je, verovatno, i prava reč (psihoanaliza je ne može prihvatiti zato što se ne može odreći statusa pozitivne nauke, pozitivnog odnosa prema životu, ne može se odreći emancipacije života, nagonskog života). Poeziji preostaje uvid u osvešćenje i u prosvetljenje (*sad se ono spušta / sada ono sija / sad se sve vidi*).<sup>150</sup> O delotvornosti tog uvida ne valja raspravljati.

U trenutku mističkog doživljaja duša je “u stanju jedinstva ispražnjena kako od slika tako i od apstraktnih pojmova; ona ne misli o Bogu i ne pokušava da ga shvati (raz)umskim kategorijama”,<sup>151</sup> ona je Bog, lakanovski rečeno, ona je potiskivanje i povratak potisnutog, što, ako je istodobno moguće, mora biti onakvo kako ga mistici opisuju. Srodnost mističke i psihoanalitičke prakse nije mogla promaći analitičarima: “Ne može se poreći da taj pristup skrivenom Bogu, Bogu tame opet podseća na vinikotovski prikaz bolnog odricanja od lažnog sopstva (društvene i mentalne, intelektualne ili fantazmatске fasade psihičkog života) i na dosezanje istinskog skrivenog sopstva”.<sup>152</sup>

---

samo traženje zadovoljenja. Nagonski perpetuum mobile podrazumeva vreme, promene u vremenu, te izvesno znanje o sebi.

<sup>150</sup> Pavlović Miodrag: “Niko da ne trepne”; *Knjiga staroslovna*, str. 57. No šta se to vidi iza potiskivanja koje je povratak potisnutog, iza procesa istorizacije? Šta se i ko to nešto, “ono”, Pavlović veli, može da vidi. Svest koja bi to mogla da dokuči ne bi bila u vremenu, ne bi bila ni svest. Do te ravni postojanja ljudski um ne može ni da dopre. Diskurs, poetski diskurs, poetski govor u prvom redu, time što pokazuje to nedosezanje ljudskog uma, pokazuje i ono do čega on ne može da dospe. Poetski govor sadrži (ili verujemo da sadrži, imamo potrebu da u to verujemo) nešto od mističkog otkrivenja stvari, nešto od mističke participacije u objektu. Sigurno je, time što proizvodi stvarnost, poetski govor i mistički participira u njoj.

<sup>151</sup> Kolakovski, Lešek: navedeno delo, str. 134. Duša u stanju jedinstva ne može ni da peva. Ona i ne zna da peva u stanju mističkog jedinstva sa predmetom, nema o čemu da peva, nema ni potrebe za pesmom. Duša može da peva iz želje i o onome što želi, može da peva samo napukla duša. A ljudska duša je oduvek već napukla. Čovek je ontički zev koji ništa ne može da zatvori.

<sup>152</sup> Anzije, Didije: O mističkom kodeksu i telu i njihovim paradoksima, “Treći program”, leto 1982, str. 469, Radio Beograd, Beograd. Reč je samo o shematskom podudaranju statusa Boga i sopstva. Ali, ova istina sheme (ovaj govor sheme) na neki način je i (prethodna) istina iskustva. Prethodna istina sopstva i istina jezika, sasvim sigurno jeste. Može biti i istina pesničkog govora. U svakom slučaju, ta

Mistička praksa jedva da može artikulirati ono što otkriva, čega je praksa. To i nije njen zadatak. Poezija, međutim, sve što otkriva mora da izgovori. Njeno se otkriće ne može drugačije ni videti ni živeti. I otkriće ništa, uvid u ništa ona mora da iskaže (*pronađen je opstanak u ničem / i to je novost / koja te čeka od rođenja*<sup>153</sup>). Otkriva li ga odista? Po psihoanalizi se sve skriveno može saznati. Ona veruje da je našla ključeve od znanja i neznanja. No neće biti bez razloga što i sami analitičari, počev od Frojda, u svom pojmovnom aparatu prepoznaju mitske elemente, što svoje saznavanje mitologizuju. Istinsko sopstvo, jedinstvo s Bogom, u meri u kojoj mogu biti predmet prakse mogu se i artikulirati – kao realno. Stvari su u realnom bez svojstava, bez razlike koja je odlika sveta (privida), realnog sveta kako verujemo i kojega se ne odriče ni hrišćanstvo, verovatno ne samo zato što se drugačije, bez sveta razlike ni realno ne može dokučiti. Psihoanaliza se tu suočava s onim sa čim se mistika otpočeta suočila i čiji smisao Pavlovićeva poezija nalazi uz pomoć imaginarnog: *na uglu te upozori / na dolazak nasilnika / psovke otrpi za tebe*.<sup>154</sup> Pri tom se reference rada imaginarnog i njihov preobražaj mogu slediti do realnog u kojem iščezavaju, u kojem iščezava imaginarno, u kojem iščezava i samo realno.

Odnos razlike i istog i razlika kao uslov istog proizvod su formalne logike, koja isključuje paradoks, time i mogućnost saznanja Boga. Formalno-logički se ne može potvrditi njegovo postojanje. No bez Boga, prvog i poslednjeg principa, bez kakvog god bilo logocentričkog jezgra nije moguća ni ta logika. Na ovu uzajamnost pokazuje i Pavlović: kao na logiku pesničkog govora: *Uzdaj se u bezstanje / u bezbivanje, bezlisnost i beznost / Pokazuje se da je bez odlika / i sama svetost*.<sup>155</sup> I poezija, dakle, Boga, realno,

---

istina se pokazuje kao višak smisla u pesničkoj teologiji, kao onaj deo smisla koji nadilazi (teološku) istinu o Bogu, no koji je, moglo bi se reći, istina Boga.

<sup>153</sup> Pavlović, Miodrag: Oblak te voli, *Knjiga staroslovna*, str. 129. Doduše, moglo bi se reći da poezija otkriva i saopštava noumenalnu ravan Božanskog. Reklo bi se da istinu Boga od nje i ne treba očekivati. No može li ona da ne stvara istinu Boga? Može li ona da zna neku istinu Boga koja bi se razlikovala od istine koju sama stvara, koju njen govor uspostavlja? Novost opstanka u ničem čeka čoveka, kao novost, i nakon poetskog otkrića te novosti – čeka i pesnika koji o njoj peva.

<sup>154</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, str. 19.

<sup>155</sup> Pavlović, Miodrag: *Uzdaj se u bez-stanje*, *Knjiga staroslovna*, str. 45. Pokazuje se i da se logocentrizam ljudskog mišljenja otkriva i nalazi s ove strane bez-stanja i bezbivanja, te da ljudsko mišljenje spada u svetsku bespredmetnost. Ali, pokazuje se i da je logocentrizam ljudskog mišljenja pretpostavka otkrivanja bez-stanja i bezbivanja. Najviše ne-znanje može se zadobiti iz najvišeg znanja (kako to pokazuju ili sanjaju istočnjačke duhovne prakse), ili po milosti Božjoj, rekli bi sveti oci.

predmetnost, pravo sopstvo otkriva kao ništa, kao nešto bez odlika, bilo bi zato, možda, tačnije reći ništa za naš um, utoliko pre što on može da pokaže tek svoju svetsku bespredmetnost. Treba li u toj njegovoj crti prepoznati svetlost koja *obasjava / svetsku bespredmetnost*.<sup>156</sup> Lakanova formula o potiskivanju koje je povratak potisnutog u ovoj perspektivi, pokazuje na razliku artikulacije *bezlisnog* u pesničkoj i mističkoj praksi, na nužnost govora poezije.

Pavlovićeva pesma “Uzdaj se u bez-stanje” sadrži bitne elemente formulacija mističkog viđenja, i to formulacija samih mističara, uglavnom istih formulacija, bez obzira na to koju su veru mistici ispovedali. Religijska razlika kod pravih mistika u viđenju nestaje. U tom smislu *bez-stanje* ne naznačuje toliko budističku utrulost uma, ili molitveno bezmolvije tela i duše pravoslavnih monaha (bez-stanje, naizgled, podrazumeva i jedno i drugo), koliko odsustvo svetovnosti sveta u svakom mističkom viđenju. Ovde je važno da je to odsustvo dostupno i pesničkom uvidu. Tu diskurs mističara, metafizički diskurs koji Pavlović preuzima, koji pretpostavlja, postaje poetski diskurs – i po odstupanju od norme artikulacije mističkog predmeta i mističkog stanja. Odstupanje od norme jedan je od uslova govora estetskog, samog estetskog. Odstupanje omogućuje da se svetovnost sveta vidi s mesta Boga, da se vidi – ono što ostaje izvan mističkog viđenja, na šta mistik zaboravlja – svetovnost Boga, koji se, barem u hrišćanskoj praksi, pokazuje u kajanju i hvali (*Kajanje je prilično važna stvar / kajanje i hvala / da se očisti što nagon nanese / i odbije uporište u dobru / koje razum nalaze*<sup>157</sup>) i, pre svega, u dolasku sina, u njegovom, kao znaka koji jeste, sudelovanju u čovekovo elementarnoj situaciji. Ideologema, simbolička, slika sina pojavljuje se u mnogim Pavlovićevim pesničkim knjigama.

Svetovnost Boga ne može biti strana božanskoj prirodi, ukoliko je odista *na početku različitost*.<sup>158</sup> A gde je stvaranje tu je i različitost. Sem toga, svetovnost mora

---

<sup>156</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma. I ne-znanje, ma kakvo da je, mora sebe znati (kao znanje). Prosto, svaka svest o objektu pretpostavlja postojanje samosvesti. Drugog, objekta moram biti svestan ja i tog sam odnosa nekako svestan.

<sup>157</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, str. 20.

<sup>158</sup> Asun, Pol-Loran: Frojd i mistika, “Treći program”, str. 428. Doduše, Bog i nije na početku svega, nije na svom početku. Za početak, međutim, mora znati, ako je odista stvorio svet, mora znati da početak postoji i da je taj početak u njemu nestvorenom i bespočetnom. Pitanje sveta je pitanje božanskog u Bogu. U stvari, suštinsko je pitanje kako to čovek uopšte može da zna, može li odista da mistički participira u Božanskom, ako već nije “božanska iskra”?



biti svojstvena božjoj prirodi i zato što Bog može biti Bog samo nekome različitom od sebe. Način na koji je Bog Bog subjekta i jeste, među ostalim, predmet Pavlovićeve *Knjige staroslovne*, tačnije, taj je način jedan kod pevanja u ovoj knjizi, u meri u kojoj se taj kod može smatrati opštevažećim. Drugi kod je nametnula kultura Pavlovićevog vremena ili kultura vremena: Grigorija iz Nise, Klimenta Ohridskog, Sv. Save, Danila Pečkog, Kraljice Jelene, Sinaita, itd., dakle, kultura označitelja bogoslovlja, bogoštovanja, vidova življenja i mišljenja koji su kao označitelji istorijski i kulturno određeni. I u bogoslovlju se govori s nekog mesta. Ta mesta u *Knjizi staroslovnoj* Pavlović pohodi rečju koja pita i aktualizuje smisao izvornog propitivanja Boga i sveta, koja (reč) otkriva da ne postoji nikakvo izvorno bogoštovanje. U pohod mestima s kojih se u bogoslovlju govori Pavlović polazi sa svoga mesta. A ono je u njegovoj poeziji bilo precizno određeno.

Čovek je u-svetu, istina, kao povesno biće. No on je povesno biće u istoričnosti sadašnjosti, čiji smisao *duboko je / u pećini*,<sup>159</sup> u božanskom, koje se otkriva, nužno, na svetim mestima.<sup>160</sup> Sveto mesto, Atos postalo je označitelj koji proizvodi, po svojoj meri, subjekt, no koji tom subjektu ne otkriva Boga zato što ovaj ne shvata da je u njegovom (subjekta) očekivanju označitelj iščezao. Čini se da se tako može misliti prema pesmi “Onda Sava stane pred mene kaže: ko si”, završnoj pesmi drugog ciklusa, koja je, ne samo po strukturalnom mestu, neka vrsta odgovora na subjektova očekivanja (što ih je uobličila, da to kažem jezikom jednog hermeneutičara, vodeća predrasuda), odgovora na očekivanja od simbolike svetogorskih dana i noći, na očekivanja normativnog govo-

---

Iz psihoanalize se može tvrditi “da je pitanje mistike samo pitanje statusa nesvesnog” (Asun, Pol-Loran, navedeni tekst), tj. pitanje mistike se ne razlikuje od pitanja poezije, poetskog uvida u Stvar. Razlike koje se (u jeziku) pokazuju između ta dva uvida topičke su naravi. Mistika odbija topičku (i jezičku) organizaciju uvida. Na taj način ona, prema Frojdu, obilazi, poništava prevoj između telesnog i psihičkog, ključni prevoj i za hrišćanstvo. Poezija tako što i ne pokušava, ni u belim knjigama.

<sup>159</sup> Pavlović, Miodrag: Onda Sava stane pred mene kaže: ko si, *Knjiga staroslovna*, str. 52.

<sup>160</sup> Sveta mesta nisu nužno na svetim mestima. Naime, zadatak svetosti može biti negde drugde. Po Pavloviću (i po žitijima svetog Save) ono što Sava traži (što, zapravo, pesnik, poetski subjekt traži; poetski subjekt ponavlja dolazak Rastka Nemanjića na Atos, ponavlja – i iskušava – i razloge tog dolaska, identifikacija je jasna i bitna za pesnikovu svest o poslanju, o pesničkom poslanju u svetu, bitna za smisao reči koju on donosi, za njegov odnos prema toj reči), dakle, ono što Sava/pesnik traži nalazi se onamo odakle je (Sava/pesnik) i došao (*vрати se kući / propovedaj / druge isceljij / sebe leči*), nalazi se u reči, u njenoj moći. Priroda reči može da se razazna samo tamo gde se ona i izgovara, gde i jeste reč upućena Bogu. I to važi i za svetitelja i za pesnika.

ra; pesma “Onda Sava stane pred mene kaže: ko si” naznačuje šumsku stazu kroz bespuće božanskog, stazu koju treba prepoznati.

Boga nema u označitelju Atos: *Onda Sava stane pred mene / kaže: ko si / ovde je veče / nikoga nema / senke sve rade / po svojoj ćudi*.<sup>161</sup> No označitelj ni u svetogorskom diskursu, kao instrument pomoću kojega se izražava iščezli označenik, “ne upućuje na objekt”.<sup>162</sup> On upravlja subjektom na taj način što mu pokazuje da je on (označitelj) prazno mesto Boga, da Boga ne treba tražiti u kakvom spoljašnjem kodu, ni u jeziku, nikako kao nešto što je normirano: *što ti tražiš / duboko je / u pećini / u peći*,<sup>163</sup> daleko je (ili blizu<sup>164</sup>) s one strane jezika i s one strane bivstva, ukoliko odista “suočiti se s Bogom koji je stvarno Bog znači suočiti se takođe s apsolutnom pretnjom nebivstva”.<sup>165</sup>

Do suočenja sa nebivstvom dovodi reč: *pazi na svom putu / drži se reči*.<sup>166</sup> Doduše, u ovoj pesmi reč znači delo, stvaranje, logos: u početku beše reč. No ona, u isti mah, znači i reč iz govornog jezika. Pavlović je upotrebljava u sintagmi: *drži se reči*, koja, sem toga što pretpostavlja značenje svakodnevnog govornog žanra: držati se obećanja, dogovora, itd., upućuje i na smisao biblijske sintagme. Svako *drži se reči* u hrišćanskom svetu pretpostavlja *drži se logosa*, drži se reči svetog teksta, drži se bivstva iz kojega se jedino može doći do nebivstva. U ključu kulture, ovde hrišćanske kulture, i uže pravoslavlja, držati se reči znači držati se zaveta *pećini*, obećanja nebivstvu, obećanja smrti, u kojoj je, zauzvrat, pohranjeno spasenje.

*Knjiga staroslovna*, u nekim pesmama, a one su važne za razumevanje Pavlovićevih shvatanja odnosa slova i bića u stvarnosti, pretpostavlja negativnu ontologiju,

<sup>161</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma. Nema na Atosu Boga koji se već ne nalazi u senkama, svetogorskim monasima i koga Sava može naći u sebi i na drugom mestu.

<sup>162</sup> Lacan, Jacques: *Les Psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 188. Označitelj je znak odsutnosti, znak koji upućuje na jedan drugi znak, na odsutnost tog znaka. Atos može da upućuje samo na odsutnost Boga na Atosu, tj. da utoliko, kao znak znaka, otšelnika približi Bogu. Označitelj Atos uvodi Savu/pesnika u dijalektiku prisutnosti, razume se, prisutnosti u odsutnosti.

<sup>163</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma.

<sup>164</sup> U oba slučaja reč je o čisto retoričkom naglašavanju onostranosti, koja je, prosto, onostranost, ni daleka ni bliska, koja to ostaje i posle ove retoričke igre, ipak, potrebne.

<sup>165</sup> Tilih: *Hrabrost bivstvovanja*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988, str. 29. Pretnja nebivstva se ne može izbeći ni prevladati, ni ljubavljju prema Bogu, prema nebivstvu dakle. Razumljivo, reč je o ontološkoj zebnji, koja, valjda, nastaje i traje s ljudskim bićem, koja, budući ontička dimenzija, mora trajati onoliko koliko traje i ljudsko biće, koja je razlog traganja za Bogom, razlog svake i ove besede o zebnji i konačnosti ljudskog bića.

<sup>166</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma.

može se reći i čisti negativitet: *Gospod / nebesa utvrdi / mudročću // a zemlju osnova / na Ničem // tu je / i svako od nas / pustio koren.*<sup>167</sup> Razumljivo je što se biće u takvoj situaciji ne može ontički samopotvrditi. No ovde je važno: omogućuje li mu to hrišćanstvo, omogućuje li mu to Bog, razume se, u Pavlovićevoj viziji.

Negativnoj ontologiji kod Pavlovića odgovara negativna teologija: *Nikoga on ne može da nadmaši /.../ i nema njegovog lika / u mnogoj mitskoj slici / niti u dejstvima velikana / ni u dosadnoj obrednoj vici.*<sup>168</sup> Hrišćansko učenje poznaje i jednu i drugu. Pavlovića one zanimaju kao govor paradoksa, i kad ih upotrebljava kao šifru hrišćanskog mišljenja, od kojega se ne odvaja. Sam naslov *Knjiga staroslovna* kaže da se Pavlović drži logike mišljenja i pevanja pretpostavljenih ideologema (ideologema svetih otaca), istorijskih i hrišćanskih središta koja dramatiizuje. Naravno, on može dramatiizovati predstavu tih središta, može u svom diskursu aktualizovati istorijski diskurs otkrivenja svetog, ali može, omogućivši paradoksu da progovori, raskriti u stihu ono što racionalizovane teologeme zakrivaju.

*Knjiga staroslovna* knjiga je slova i njegove istine, u koju spada i ono što ono ne artikuliše: *Spusti se niže / od svojih usta / sam sa sobom se potopi / i davi / ne zna se dno.*<sup>169</sup> Staroslovlje svedoči o tome nečemu, štaviše, ono je njegov proizvod, koji Pavlović u svojoj poeziji, i u ovoj knjizi iskušava. Staroslovlje, očito, nije samo diskurs među drugim diskursima, no homogeno ishodište diskursa koji oblikuje i obnavlja vrstu istine što je drugim diskursima nedostupna s ovih ili onih razloga; staroslovlje je svedočanstvo iskustva i ponovne mogućnosti suočenja bivstva i ne-bivstva, koje će proizvesti hrabrost bivstvovanja, koje će, psihoanalitički, suočiti čoveka s njegovom istorijom poznanja, tj. koje će ga izvesti na put spasa. Neki teoretičari psihoanalize, verovatno i

---

<sup>167</sup> Pavlović, Miodrag: Iz Danila Pečkog, navedeno delo, str. 51. Otkuda ova privlačnost negativiteta? O njoj se, svakako, mora govoriti. Pavlović nedvojbeno protivstavlja mudrost, čudo neba i Ništa zemlje. Čini se da on protivstavlja apsolutni red neba i čistu mogućnost (bivanja, i bivanja reda) zemlje. U tom slučaju je razumljivo što je *svako od nas* baš tu, u toj mogućnosti, u tom negativitetu pustio korene. Kako, inače, drugačije ljudsko biće može da bude, kako drugačije može da bude okrenuto nebesima i njihovoj mudrosti? Kako drugačije može biti odgovorno?

<sup>168</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, str. 9. Razume se, mere ljudske ne mogu biti i mere božanske. Bog koji nikoga ne može da nadmaši, ne može ni da meri, niti ima meru za bilo šta; nema meru koju bi čovek mogao da razume kao meru prema modelu merenja koji je sam (čovek) napravio, treba to reći, iz čistog negativiteta, no po svojoj slici i prilici. Ispada tako i prema *Knjizi staroslovnoj*.

<sup>169</sup> Pavlović, Miodrag: Spusti se niže od svojih usta, *Knjiga staroslovna*, str. 92 .

stoga, neće u religiji videti samo neurozu, no i “pokušaj osvješćivanja i liječenja unutar same neuroze”.<sup>170</sup>

Homogenost religije ne nameće homogenost staroslovnog poetskog diskursa. Uostalom, izgleda da religija, kao ni umetnost, i nije homogena. Kako, onda, stoji stvar sa religioznom istinom staroslovnog diskursa? Izdaje li u njemu bogoslovski diskurs istinu opitne religije? Staroslovlje otkriva da *nikad nemamo jasno osećanje da je / istina istinita*.<sup>171</sup>

Staroslovlje valja razlikovati od bogoslovske diskursa. Ono je, u isti mah, pokušaj iskušavanja istine i ispitivanja smisla tog iskušavanja i same istine. Može se to činiti na različite načine. U *Knjizi staroslovnoj* Pavlović je izabrao strukturu stiha, sliku, puntuaciju detalja koji po pravilu imaju izrazitu simboličku vrednost i koji su uzeti iz hrišćanske mreže simbola, itd. Pavlovićeve reference na simbole i ideologeme iz bogoslovlja su izričite, kao u poslednjoj strofi poslednje pesme u knjizi: *Pronađen je opstanak u Ničem / i to je novost / koja te čeka od rođenja*.<sup>172</sup> Ovi stihovi, sem manifestnog smisla, kao strukturalno povlašćeni stihovi, neka vrsta poente knjige, postavljaju i pitanje preuznačenja Pavlovićevog pesničkog bogoslovlja, u kojemu se, očito, traži razjašnjenje ontološke i ontičke enigme subjekta. Bogoslovska ontologija, ontološka dobit, mogu li tako reći, u bogoslovlju: *Veličanstvena je skromnost nebesa / u poslednjem činu / kao da se sve svodi na tebe / i na sudbinu mesa*,<sup>173</sup> bogoslovska ontologija se zasniva na ontičkom porazu čoveka. Nije jasno čemu se taj nesklad može pripisati: paradoksalnosti religije ili čovekovoju dvojnosti nakon suočenja s ne-bivstvom u Bogu, te nakon suočenja

---

<sup>170</sup> Brown, Norman O.: navedeno delo, str. 19. Braun upozorava da samo u vulgarnoj interpretaciji psihoanaliza odbacuje religiju. I taj zaključak, kaže, izvodi iz ukupnog Frojdovog odnosa prema religiji. Nije sigurno da je njegov zaključak i odbranljiv, uprkos tome što se odista može reći da Frojd u *Moj-siju i monoteizmu* judaizam i hrišćanstvo razumeva kao istorijske i psihološke istine čoveka. Ove religije to, zacemento, i jesu. No one su čovekova istorijska i psihološka istina na način na koji je ta istina i ateizam.

<sup>171</sup> Pavlović, Miodrag: Ponekad imamo nejasno osećanje istine, navedeno delo, str. 99. Je li onda laž uslov i istine staroslovnog diskursa (neke istine istine – što bi staroslovlje trebalo da bude – istine istine koja je kao svaka istina te vrste neizvesna: *Ali nikad nemamo jasno osećanje da je / istina istinita*), je li laž uslov istine staroslovnog diskursa, ako se istina mora dokazivati neizvesnom istinom, kao što to tvrdi Pavlović?

<sup>172</sup> Pavlović, Miodrag: Oblak te voli, navedeno delo, str. 129.

<sup>173</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma.

čoveka sa svojom ontičkom prirodom (“U čestici jesmo sadržani, ali mi nismo ti koji mogu česticu da vide”, “Jer u bogu i u smrti smo jednaki”<sup>174</sup>).

Ontički poraz upisan je u polimorfnu prirodu postojanja, u njegovu polimorfno perverznu prirodu. Ali, u tu prirodu je upisan i odnos prema Bogu, koji bi (odnos) bilo moguće izvesti iz ontološkog manjka, za religijsku praksu, može biti, nevažnog. Konstitutivnost tog manjka ne treba zanemariti. Prepoznaje se ona i u dečjoj polimorfnoj perverziji. Ovde je pominjem zato što su njena načela strukturacije projekcija načela strukturacije onoga što sam, posudivši Frojdiv termin, nazvao polimorfnom prirodom postojanja. Postojanje, i Pavlović ga tako artikuliše, u poemi *On*, teži jednoj vrsti samoispunjenja (čemu bi kod Frojda odgovaralo infantilno seksualno stapanje tela i realnog sveta, čemu bi odgovarala infantilna totalizacija postojanja, koju pokreće manjak). Za smisao, logiku tog samoostvarenja ne brine ni Bog: *kao da je i za njega sve skriveno / ili da nema šta jasno da bude*.<sup>175</sup> No možda nema šta jasno da bude zato što je, kako bi se u teologiji moglo misliti, samoostvarenje postojanja, zapravo, upisivanje, ispoljavanje božanske suštine. Psihoanaliza bi tu, s razlogom, videla rad želje, njenu strukturnu funkciju.

Ostaje li želja tog ispoljavanja s ove strane božanske suštine? Ili ga, možda, ona omogućuje? Radikalna religijska praksa najpre se oslobađa želje i principa zadovoljstva. No, paradoksalno, to se čini u ime (transcendiranog) principa zadovoljstva. Sjedinjenje s Bogom mora biti apsolutno zadovoljenje. Iz te perspektive, ali samo iz te perspektive, odista se može reći, a da se ne izneveri sama psihoanaliza, da su Frojdova infantilna polimorfna perverzna seksualnost i Spinozina intelektualna ljubav prema Bogu, varijante jednog istog, nepostojećeg modela. Stvarno življenje ostaje s ove strane tog modela, no kao polimorfno perverzni efekat tog modela, koji se (efekat) ispoljava u pitanju: *a šta da radim noćas?*<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Pavlović, Miodrag: Jer u bogu i u smrti smo jednaki, navedeno delo, str. 115. Mi ne možemo videti ni da li smo odista sadržani u Bogu, te da li smo i u Bogu jednaki. Vera je zato i potrebna, i to vera kao apsurd.

<sup>175</sup> Pavlović, Miodrag: *On*, str. 13.

<sup>176</sup> Pavlović, Miodrag: navedena poema, str. 15. To noćas, to sada jeste presudni egzistencijalni problem, ali i problem svakog metafizičkog pitanja. U sada se rešava smisao svakog takvog pitanja, rešava se i večnost, rešava se ideja večnosti – i ideja Boga. Rešava se u bolu trenutka, prolaznosti trenutka, sudbina egzistencije. Prolaznost nijedan diskurs što dolazi iz budućnosti, ma koliko da je istinit, ne može da prihvati. Uteha, naprosto, nije moguća. Čak ni uteha u Bogu. Zato, valjda, čoveka problem Boga i muči.

Stvarnost raskriva nemogućnost dovršenja polimorfno perverzno modela postojanja. Ovo se, opet, raskriva kao ta čista nemogućnost; ono je praznina, vlastita odsutnost, neprekidna zapitanost o onome što samo nije i u čemu se, ipak, otkriva. No postojanje pitajući skriva (i od sebe) nešto što mu je svojstveno, skriva ne-bivstvo koje “ima istu ontološku zasnovanost kao bivstvo”.<sup>177</sup> Bekstvo od ne-bivstva, od zebnje zbog ne-bivstva (*misliti o nečem što svako ima pri ruci / od svetogorskog isposnika / do zatvorenika*<sup>178</sup>), zapravo je bekstvo u ne-bivstvo (u ne-postojanje). Ovaj ontološki zev čovek već nekako mora da zakloni, u hrišćanstvu po modelu koji nije nepoznat ni drugim, nereligijskim praksama. *Kajanje je prilično važna stavka / kajanje i hvala*, to je Pavlovićev odgovor, citirao sam ga već, na pitanja ontološkog zeva. No na ta pitanja Pavlović je još odgovarao i drugačije. Na ta pitanja i nema konačnog odgovora, nema kraja ontološkom i ontičkom zevu.

---

<sup>177</sup> Tilih: navedeno delo, str. 25.

<sup>178</sup> Pavlović, Miodrag: navedena poema, str. 15.

## ESEJ O ČOVEKU (PESNIČKO MIŠLJENJE MIODRAGA PAVLOVIĆA)

Esej o čoveku je naslov jedne poeme Miodraga Pavlovića, te jednog izbora njegovih “opštih” pesama, epskih pesama kako ih kritika obično i ne bez razloga zove.<sup>179</sup> Naslovom moga teksta, ponavljanjem Pavlovićevog naslova, uz to što ovakvo ponavljanje može biti i posebno motivisano i što tih motiva ne moram ni biti svestan, pre svega sam hteo da pozovem na raspravu o mišljenju poezije i mišljenju njenog mišljenja, o osobenosti i zakonitosti esejističkog mišljenja u poeziji i o poeziji, na kraju, o esejističkom mišljenju uopšte, ukoliko svako mišljenje mora biti metodičko, ukoliko još postoji nešto u mišljenju što mišljenje mišljenja treba, može da protumači. Pavlovićeva pesma s tim naslovom samo je povod za ovaj poziv koji tumač sebi upućuje.<sup>180</sup> Na taj način sam

---

<sup>179</sup> Pavlović, Miodrag: *Esej o čoveku*, KOV, Vršac, 1992. Pavlovićeve poeme, opšte pesme, kako sam ih nazvao, prema njegovoj poemi “Opšti život”, ali i zato što je u njima barem dvostruko transcendirana konkretnost, dakle, Pavlovićeve opšte pesme moguće je nazvati i pesničkim esejima. Moram naglasiti da ovom taksionomijom želim da istaknem izvesne odlike ovih Pavlovićevih pesama, koje (odlike) klasična taksionomija pesničkih vrsta jednostavno ne podrazumeva. Poetičke razlike, epske osobine ovih Pavlovićevih pesama, valja shvatiti kao način pospoljašnjenja mišljenja sveta, gledišta s kojega se svet, bilo šta, prosuđuje, valja ih shvatiti i kao žanrovski odgovor na pitanja koja u tim pesmama Pavlović postavlja. Jasno je da te odgovore nije bilo moguće dati u lirskim pesmama. Ali nije ih bilo moguće dati ni u epskoj pesmi ni u poemi, kako ih shvata klasična poetika. Postoji izvestan sklad, izvesna uzajamnost između žanra, pesničkog teksta (rečju, diskursa) i značenja. Tekst mora da odgovori, kao tekst, na pitanja koja artikuliše. Samo nekim od tih odgovora u nekim Pavlovićevim opštim pesmama ja ću se ovde baviti.

<sup>180</sup> Nisu – iako bi trebalo da budu očigledni – jasni razlozi, nisu odmah jasni razlozi s kojih je Pavlović ovaj izbor pesama baš tako naslovio. Malo je verovatno da on poemu “Esej o čoveku” smatra za najbolju ili u poetskom pogledu ključnu u knjizi i pogotovu ne u skupini svojih poema i da je zato njen naslov uzeo i za naslov knjige. (Na odluku da tako nazove knjigu moglo je da utiče, verovatno je i uticalo, to što su poeme “Opšti život”, “On”, “Apokalipsa”, koje se nalaze u ovom izboru, već bile objavljivane, i u drugim izborima.) Ali, naslov ove poeme je bitan za gledište koje je implikivano u pomenutim pesma-

ograničio interes i opseg ovog čitanja Pavlovićeve poezije, tj. artikulacije Pavlovićevog pesničkog mišljenja. Ali, poziv na raspravu, koji tumač sebi upućuje,<sup>181</sup> treba shvatiti kao prekor kritičkom čitanju, pre svega kritičkom mišljenju poezije, koje, ako su u nje-mu poezija i njen govor odista osmotreni, izloženi, pokazani kao mišljenje i govor, ne može biti samo neutralni metajezik, bez obzira na to da li kritički tekst zaslužuje ili ne zaslužuje status umetničkog, književnog teksta.<sup>182</sup> Nijedan kritički tekst se ne može odreći preciznosti koju zahteva i na koju, kao na svoj zbran, polaže prava takozvana akademska kritika. U stvari, kritički tekst, dekonstruktivistički tekst na primer, ne odriče se preciznosti referenci. Ne može se ni takozvana “kreativna kritika” odreći pravila, logike i pravila referentnosti, zakona (retoričkih, značenjskih) predumljenih u tekstu koji tumači. Kritika, najzad, mora biti i ostati način (kritičkog) istraživanja, što znači da mora slediti izvesna hermeneutička pravila. Čemu bi inače služila? Neka pravila, stroga pravila, sledi i pesnički tekst.

Ipak, pesničko mišljenje, poezija koja artikuliše filofske probleme, one prob-leme koji po tradicionalnoj podeli nadležnosti u humanističkom mišljenju pripadaju

---

ma i, rekao bih, u jednom (širem) krugu Pavlovićevih pesama; bitan je i za jednu dimenziju Pavlovićevog pesničkog mišljenja uopšte. I ta osobenost pesničkog mišljenja ovim je naslovom nedvojbeno istaknuta. On pokazuje na tip odnosa Pavlovićevih “dugih pesama” (ponekad ih sam tako zove, svakako i zato da bi izbegao ograničenja koja svaka taksionomija nameće i pogotovu ona za koju se sam pesnik opredeljuje i koju onda tumači, kritičari, uglavnom je ne propitujući, usrdno ponavljaju), naslov “Esej o čoveku” poka-zuje na tip odnosa Pavlovićeve pesme prema predmetu pevanja, na vrstu i domete njegovog mišljenja u tim pesmama, na kraju, na oblik i jezik tih njegovih pesama.

<sup>181</sup> ...koji sam sebi uputio i koji evo shvatam kao nalog da preliminarno mislim poziciju tumača u tekstu, zato što (upotrebiću Deridinu formulu) nema ništa izvan teksta i zato što to stanovište mora biti dovedeno u pitanje – drugim tekstom, ovim tekstom.

<sup>182</sup> Odnos, i teoretičara i pesnika, prema kritici, prema kritičkim tekstovima je dvojan, i danas. Menjaju ga, donekle, dekonstruktivisti. Još je Niče zapazio da nijedan književni diskurs ne može da izbe-gne retoričke obrte, te da u tom pogledu nema razlike između književnih vrsta, da one u osnovi na sličan način govore o istim problemima. U svakom slučaju, danas se sve češće dovodi u pitanje razlika između kritičkog i književnog diskursa. Ili, na taj način, književno-kritičko mišljenje traži put ka književnom dis-kursu? I to čini s različitih razloga, ponajpre zato što je to jedini put kojim odista može ići, zato što je to put uživanja u tekstu. Dekonstruktivisti demonstriraju uživanje u tekstu, uživanje u razlaganju, poništa-vanju i uspostavljanju teksta i kritičkog teksta, zapravo, demonstriraju uživanje u pisanju (drugog) teksta, u pisanju. To uživanje, naoko različito od uživanja koje omogućuje, recimo, pesnički tekst, u suštini mora biti iste vrste, mora biti ono uživanje koje otvara, na koje mami svaki književni tekst.



filosofiji, racionalnom mišljenju, pretpostavlja, zahteva poseban, otvoren odgovor kritičkog mišljenja tekstu koji istražuje. Ova poezija podrazumeva i mogućnost drugačijeg predstavljanja uvida koje sama artikuliše, ona pretpostavlja otvorenost forme, svoga diskursa, pretpostavlja (drugi) tekst. I ova se otvorenost poklapa s procesom transcencije stvari koju misli. Otvorenost poetskog diskursa odslikava otvorenost problema koji iskazuje, drugačije rečeno, poezija podrazumeva i naglašava potrebu za stalnim prevodenjem nečega što je ona sama prevela s egzistencijalnog jezika. To najpre i kaže. Poezija podrazumeva i da sada taj problem valja prevoditi s njenog jezika na neki drugi (njen) jezik, na jezik kritičkog mišljenja, iz njenog mišljenja na (njeno) kritičko mišljenje. Poezija artikuliše otvorenost za uvid, prevod, tumačenje, zadatak tumačenja, koje (pokušava da) nadzire, (da) usmerava; ona i jeste artikulacija te otvorenosti. Razumljivo, poezija zna: *tumač se skrio*, kako veli Pavlović.<sup>183</sup> Poezija pretpostavlja da se poetski problemi završavaju u njoj, te da tumačenje poezije nije ni potrebno. No ta vajkadašnja pretpostavka (od koje su odavno umorni i pesnici i tumači) i taj dovršetak mišljenja, kao znaci poetskog govora, a oni to postaju, otkrivaju dvosmislenost tog govora. U njoj, u neodređenosti smisla, u mogućem smislu reči tumač i jeste skriven, s pesničkim tekstom (skriven je u mogućim smislovima reči; čim postoji jedan smisao, postoji i drugi – i ovaj nihilizam je bitno svojstvo poetskog), tumač je skriven u (poetskim) jezicima koje zna i koje (*u glavi premešta i premotava*<sup>184</sup>). Tumač je skriven u znanju koje ga

---

<sup>183</sup> Pavlović, Miodrag: “Esej o čoveku”, navedeno delo, str. 27. Pavlović, nesumnjivo, ima u vidu tumača poezije. Istina, on (subjekt teksta, pesnik, prosto, onaj koji govori) nije baš i siguran da takvo biće odista postoji; nije sigurno ni da je to biće moguće (*Blažena je reč i ono što piše / ali ko treba da je čita, da sledi, / ne zna se dobro, tumač se skrio*). Tumač se skrio, tumač je (oduvek već) skriven, zato što nije moguće i zato što mora biti moguće, zato što nema ključa za reč koja je logos (nema ključa za tumačenje, za sebe), ali ni za (pesnički) govor, za (pesničku) stvarnost, za stvarnost reči, za stvarnost koju reč uspostavlja i misli. Taj ključ, po Pavloviću i ne postoji, po svemu sudeći zato što se nalazi u jeziku i što jezik taj ključ ne odaje. Pri tome, jezik je ključ nedostatka tog ključa (mora u jeziku biti dat i ključ koji nedostaje, ključ za jezik). Jezik tim ključem, koji ne odaje, koji manjka, maše ispred nosa tumača. No ni pesnik nema mnogo razloga za samozadovoljstvo, bez zloradosti bi to morao reći tumač teksta (Stvari koja je tekst). I ispred njegovih očiju promakne nešto što bi moglo da otvori zatvorena vrata Stvari i što zamenjuje tekst/pesma.

<sup>184</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma. Tumač premotava jezike u kojima se nalazi i reč koju treba da protumači (nalazi se u jezicima zakon simboličkog, zakon reči), tumač premotava jezike koje pesma govori. Na izvestan način, ta je reč tumaču data, on se njoj, njenom značenju približava, on je i izgovara, i to po uputstvima koje mu je dao pevač. Jezik je prožet metafizikom prisustva kako to vele

ograničava, no u kojemu se, sem kao metafizička prisutnost, ne nalazi ono što bi trebalo da protumači i što otvara neznanje, dakako, neznanje (ili vrhunsko znanje, znanje mistika) kojemu se Stvar (kao takva) pokazuje, koje je vidi kao u hijerofaniji (Pavlović, na jednoj ravni svoga pesničkog mišljenja, i ima na umu ovo hijerofanijsko spoznavanje). Izgleda da se ono što poezija saznaje, što ima da se sazna, nezavisno od tačke gledanja, drugačije i ne može znati. Ne može se drugačije ni artikulirati. Prosto, *stvarnost je drugo od drugog*.<sup>185</sup> Drugo je problem, jedan od ključnih problema, i odredište savremenog mišljenja (psihoanalize, egzistencijalizma, dekonstrukcije i onog mišljenja koje hoće da bude savremeno). Pavlović to ovde ima u vidu. Njegove reference, po pravilu, ma koliko da su apstrahovane, bez obzira na stupanj transcendencije, otkrivaju, podrazumevaju određenu istorijsku stvarnost, konkretan objekt. Ali, on ima u vidu i drugog od tog drugog, neodređeni smisao koji konkretni objekt isijava, ono nešto što se nigde ne pokazuje, što i ne može da se pokaže, naime, Pavlović najpre ima u vidu ono nešto što nam u svemu i u drugom koje opažamo i objavljujemo, uvek izmiče i što uvek nekako sustižemo. Ima zatim u vidu drugo Jednog, mističkog objekta, drugo koje to ne može biti. No, mistički objekt se otvara, a može da se otvori samo kao drugi, u meri u kojoj je i drugi, ukoliko je *drugo od drugog*, može da se otvori samo ukoliko pokazuje put k Jednom. U svakom slučaju, svi ovi drugi (drugo kao takvo) nalaze se u onim jezicima koje tumač premotava. Nalaze se i u značenjima, kao strukturni oslonci, kroz koja (značenja) *prvi označitelj vaskrsava*.<sup>186</sup> Ovaj označitelj druge čini drugim, on je strukturno načelo drugosti.

---

Hajdeger i za njim Derida, jezik poezije je prožet metafizikom prisustva stvari i pevača – i tumača naravno. I sasvim sigurno mora biti posebno obeležen metafizikom prisustva ove reči koja se tumaču otima i koja mu se podaje barem tako što se otima, koja tako pokazuje gde se nalazi, šta se nalazi na mestu na kojem bi trebalo da bude. Ova reč je razlog, cilj i jamstvo tumačenja – i pevanja.

<sup>185</sup>Pavlović, Miodrag: navedena pesma. Stvarnost je ono što izmiče, što se nikada ne pokazuje u određenom obliku i što se jedino tako i može znati. Stvarnost je razlika razlike, nedosežna različenost. Razlika se i od sebe razlikuje. U metafizici prisutnosti i ona se artikulira – kao neprekidno razlikovanje. U poeziji bi, opet, trebalo da se sve to zajedno pokaže, makar kao mogućnost mišljenja. Šta mi drugo još može biti dato, šta drugo mogu da očekujem?

<sup>186</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma. Prvi označitelj u Pavlovićevo pesmu je, besumnje, ušao iz Lakanovog mišljenja. Ušao je zajedno s drugim označiteljem, s Lakanovim drugim označiteljem, ali i s (drugim) označiteljem koji je sam Pavlović našao. Konačno, prvi označitelj je prvi označitelj drugog označitelja, lanca označitelja, on je označitelj dvosmislenosti, neodređenosti značenja, označitelj poezije, koja, misli Lakan, potiče “iz odnosa označitelja sa značenjem” (Lacan, Jacques: *Vers un signifiant nou-*

Prvi označitelj vaskrsava kroz poeziju, u poeziji, kao poezija, kroz značenja koja u njoj *žive kao da se miču*, koja se u njoj i miču zahvaljujući formalnim, poetskim operacijama. Ove brišu i tako (označiteljski) uspostavljaju značenja, premeštaju, povezuju reči, govor i ćutanje u stihu. Bit pesničkog mišljenja bi, među ostalim, upravo i trebalo da se nalazi u tom, formalnom životu značenja, ona se ispoljava u tom životu, u određenosti i neodređenosti pesničkih formalnih operacija, koje se ogledaju (odslikavaju i iskušavaju u isti mah) u životu, “micanju” značenja. Pesničko mišljenje se nužno ispoljava kao imaginarno simbolički smisao, kao neka vrsta obmane mišljenja, s kojom filozofija nikako ne može da se pomiri, no koja (obmana) poeziji obezbeđuje istinitost njenog govora, koja joj omogućuje da govori istinu i da tu istinu govori tumaču (primaocu). On zna da prvi označitelj zna i zna da on može saznati samo ono što prvi označitelj već zna. Utoliko je on subjekt toga označitelja. On je onaj subjekt koji nije. Tumač zna ograničenja tumačenja i to ga legitimise kao tumača, legitimise ga kao onog za koga se pretpostavlja da zna i da to znanje može da objavi. Pravo znanje, ono znanje koje legitimise pevača i ono znanje koje legitimise tumača, ipak je kod pevača, na mestu gde ga nema ni za njega. Ovaj *zna da je ubog*, svakako zato što označitelj zna što on ne zna, zna za njega, što on (pevač) peva reč koja mu nedostaje<sup>187</sup> – i zato što tumač, što on, pevač, kao tumač, zna da (kao) pevač zna svoje prazno mesto, prazno mesto pevača, samu suštinu (poetskog) subjekta. Zev između teksta i tumačenja, pesnikovog i tumačevog, ostaje – kao zev teksta, kao poziv na razumevanje. I pevač i tumač nastoje da ga zatvore značenjima koja nalaze u samom zevu. On i pokazuje na ta značenja, pokazuje na ono što ne znaju ni pevač ni tumač, što im ostaje skriveno – i u značenjima koja iskazuju. Zbog toga, predstavnik ovog mišljenja mišljenja i iskustva života, “savremeni ese-

---

veau, “Ornicar?”, Navarin, Paris). Upravo je tako kod Pavlovića, on veli da je tako (*značenja žive kao da se miču / i kroz njih prvi označitelj vaskrsava*; navedena pesma). Prema tome, pesma mora biti, kako ispada po Pavloviću i kako tvrdi Lakan, “imaginarno simbolička”. Pesničko mišljenje mora biti imaginarno simboličko, mora nadilaziti ograničenja racionalnog mišljenja.

<sup>187</sup> “*Čim svane / kazaću im dve nove reči / koje su mi pale u snu / kao plen / zanemeće kad čuju / šta je između / i kad niz jezik siđe / preko*, (Pavlović, Miodrag: “Reči”, *Poezija*, Prosveta, Beograd, 1986, str. 128). Pesnik bi, da bi pevao, morao da (za)ćuti. Ali, po istom paradoksalnom nalogu on mora i da peva – o ćutanju i govoru. Pesnik mora da izgovori reč koja se ne može izgovoriti, da izgovori ono što ni reč ne može da izgovori.

jista, *sub specie acadmiae*, radi s jednim okom na predmetu proučavanja, dok drugim nervozno preispituje metode koje mu obezbeđuju pravo da zna ili tumači”.<sup>188</sup>

Pesnik ima pravo da ne zna da zna. Pavlović ne koristi to pravo, ili ga uglavnom ne koristi. On pušta stvarima da govore i tako ostvaruje hajdegerovski ideal, opušta se mišljenju i opušta mišljenje. Esezizam pesničkog mišljenja se i temelji na tom pesnikovom pravu. Pesničko mišljenje je, i zato, ko-ekstenzivno ovom (pesničkom) ne-znanju, opuštenom govoru stvari. Ono je, kao i esejističko mišljenje, fragmentarno, zapravo, negacija (metodičkog) saznavanja (o fragmentarnosti, i fragmentarnosti mišljenja, u poeziji se može samo uslovno govoriti). Razumljivo, pesničko mišljenje treba da kod čitaoca pokrene iskustvo mišljenja, drugim rečima, ono zaobilazi sve gotove misaone tokove, ono teži da otkrije stvari prvi put, da dosegne ideal mišljenja. Moralo bi, međutim, da dovodi u pitanje i svoja ishodišta. U tom slučaju, nije mogućna pesnička sistematična misao, sem na globalnom planu. Još manje je mogućna stroga pesnička sistematska misao. Takvih je pokušaja bilo. I Pavlović to pokušava, praktično, od prve knjige, uglavnom dosledno. Istorijska, antropološka i metafizička realnost čine tri oslonca njegove misli, tri ipostaze iste ose, tri metafore njegovog mišljenja. Razume se, ove metafore stupaju jedna s drugom u različite odnose (pesnik beleži efekte tih veza, beleži otiske efekata tih realnosti, metafora; pesma je, na izvestan način, trag njihovih relacionih efekata). Ili se pokazuju, pojavljuju u metaforama/supstitutima, tj. u metaforama koje kruže oko ose, koje tu osu održavaju u centru, no koje mogu izgledati i, u izvesnom smislu i biti, samostalne, u meri u kojoj je metafora uopšte samostalna. Tu treba ubrojati mitologiju i kosmologiju, ma koliko se činilo da one u ovom metaforičkom sklopu Pavlovićeve misli zaslužuju posebna mesta. Tako može izgledati i zato što se Pavlović, u nekim fazama svoga pevanja i mišljenja, posebno i usredsređivao na mit.

Tri Pavlovićeve metafore omogućuju različite kombinacije imaginarno simboličkog smisla i sklopa pesme. Treba imati u vidu da različite vidove strukturacije imagi-

---

<sup>188</sup> Lejn Kaufman; R.: Zakrivljena staza, Pisanje eseja kao nemetodičan metod, “Ovdje”, br. 305-306, 1994, str. 22, RKC, Podgorica. Esezista, da kažem, u pravom smislu, esejista kao što je, po opštem mišljenju, Montenj, i ne pita se o pravu na tumačenje. Ukoliko je esej ko-ekstenzivan životu takvo pitanje ne može ni da se postavi, ili se i nužno mora to pitati – esej je ko-ekstenzivan životu zato što se od njega razlikuje. Konačno, življenje podrazumeva prevođenje, življenje je prevođenje. Bez obzira na tumačenja, život najpre ili posle svega treba i mora da se živi – ali kao interpretacija života. Iz ovog kruga se ne može izaći. A i zašto bi? Najzad, montenjevski esejista misli iste one probleme koje misli i filozofija kao stroga nauka i koje poezija pokazuje drugačije, sa strane koja filozofiji, racionalističkom mišljenju uopšte ostaje zaklonjena.

narno simboličkog smisla ove metafore omogućuju upravo i najpre kao metafore. Naime, one misao strukturiraju kao čvorove veza, kao niz sekvenci, koje se ispoljavaju i u sekvencijalnoj strukturi pesme. Poema “Opšti život” tako je strukturirana: Povelja, Plovidba, Poremećaj, itd. I svaki od tih delova sekvencijalno je organizovan, svaki od tih delova metaforički se deli i strukturira, metaforički se povezuje. I tri Pavlovićeve metafore moguće je shvatiti kao sekvence celine koju traži, otkriva. Pavlović je (celinu), po modelu evropskog mišljenja, sluti, kod Grka na primer. No morao je objaviti da se i ona ispoljava kao drugo Jednog. Celina se može misliti samo kao odsustvo celine. (Kako bi je nedovršeno biće, kakav je čovek, drugačije i moglo misliti?) Metafora celine koju Pavlović sluti jeste Bog. Logično, on je najmanje odsutan, on uopšte nije odsutan u stvarnosti i, što je posebno važno, nikad nije odsutan iz sebe i u sebi. *Iako je On deljiv i bez prestanka se deli / u njemu samom razlike nema.*<sup>189</sup> Razume se, ovu celinu je moguće samo apofatički odrediti. (Negativno mišljenje je danas prihvatljivo i za pozitivnu misao, ili, da kažem paradoksalno, prihvatljivo je kao pozitivna odrednica. I negativno mišljenje je mišljenje; ono simulira realnost, i neka je odrednica te realnosti.) Celina tog mišljenja, Pavlovićeva celina, čak, nema ni ime. Ili ima, dokle god se otvara u jeziku mora imati ime. Za Pavlovića je to ime On.<sup>190</sup> No i ime i supstancijalnost koju On, Bog, ima u Pavlovićevoj poeziji valja shvatiti kao pesničke figure, kao ustupak konvencionalnoj pesničkoj (i teološkoj) retorici, ali i kao pesničko (prvo) otkrivanje prirode

---

<sup>189</sup> Pavlović, Miodrag: *Pesme o drugom, Esej o čoveku*, str. 34. Trebalo bi ispitati kako se deli isto, kako se isto može videti, ko ga može videti. Samo drugi, različit može znati (ono što, naizgled, niko ne može znati) da je isto isto, da isto postoji i da postoji ono što nije isto. Pavlović zato i veli *Drugost je božanstvo* (Pesme o drugom, str. 31). Drugi je božanstvo subjekta i za subjekt, za onaj subjekt u kome je, po Pavloviću, tama, u kome tama odista i jeste, i koji ne može znati ni drugost božanstva, ukoliko ono ne zna za subjekt, za subjekatski manjak, ukoliko taj manjak samo ne održava. A Pavlović misli da zna i da, onako kako i ispoveda hrišćanstvo, “božanstvo” (zapravo, drugost), *putnik*, mora da izađe *na putu ka nebu* i da se otkrije kao svetlo spoznaje, da otkrije spoznaju.

<sup>190</sup> Teologija gleda s podozrenjem na imenovanje Boga, iz straha od izjednačavanja Boga i Imena božjeg, što je ionako neizbežno. Pavle Florenski (Florenski, Pavle: O imenu Božjem, “Istočnik”, br. 9, 1994, str. 10, Beograd) zato i veli da “Ime Božje jeste Bog, ali Bog nije ime”. Ipak, to rešenje teško da je prihvatljivo. Ono dovodi u pitanje ulogu reči u liturgiji, status reči u hrišćanstvu uopšte. Bog, svakako, nije Ime, ali mora biti u Imenu, makar zato što je u svemu. Iz psihoanalitičke perspektive bi se moralo reći: Bog je najpre Ime, Ime Boga, pa tek onda neki stvarni Bog, koji je potreban, čija je stvarnosnost potrebna samo zato što mora stajati iza Imena. U stvari, kao Ime, Bog je u svemu, u stvarima, ono nedeljivo što se deli, kao Ime, Bog postavlja stvarnost u stvarnost.

Božje.<sup>191</sup> Za teologe Bog “niti je reč, ni mišljenje; niti se izriče, niti zamišlja; niti je broj, niti red, ni veličina, ni malenkost”.<sup>192</sup> Svet realnosti i metafizika kao dimenzija tog sveta mogu biti shvaćeni samo u pozitivnim odrednicama, u modelu koji je izgradila racionalistička misao.<sup>193</sup> Problem Boga zato, prema sekvencijalnoj organizaciji Pavlovićevog pevanja spada u metafizičku realnost – i ne izbiva iz teološke i pesničke realnosti, ne narušava ni autonomiju tih realnosti.

Pesničko mišljenje otvara same stvari, ono se približava stvarima. No, valja reći, i ono, po pesničkoj prinudi, po prinudi jezika, otvara otvorene stvari i na mestima na kojima ih je otvarala filosofija i, na mestima na kojima ih je sama poezija otvarala. I pesničku intertekstualnost moguće je shvatiti kao borbu očeva i sinova.<sup>194</sup> Istina, može se tvrditi da je pesničkoj imaginaciji (pre bi, čini se, trebalo reći: poetskom govoru, koji ne pretpostavlja, nužno, nikakvu poetsku ekstazu), može se tvrditi da je poetskom govoru svojstven uvid (epifanijski, možda i mistički) u prirodu (time i u istoriju) ljudskog postojanja, da mu se stvari (i istorija stvari; Pavlović je na istoriju uvek bio osetljiv) svagda iznova, svaki put, otvaraju neposrednije i punije (da ih on, da ih pesnička imagi-

---

<sup>191</sup> Problemom Boga u Pavlovićevoj poeziji ja sam se bavio u tekstu “Slovo, povest, stvarnost”, koji se nalazi u ovoj knjizi. Dakako, poemu “On” nisam mogao da zaobiđem. Zbog toga je ovde neću ni pominjati. Ne mislim da sam tim problem Boga u Pavlovićevoj poeziji i iscrpeo. Mislim da za sada tu moram stati i pokušati da otvorim druge zabrane Pavlovićevog pesničkog mišljenja.

<sup>192</sup> Areopagita, Dionisije: O mističkom bogoslovlju, “Luča”, br. 1-2, 1986, str. 13, Filozofski fakultet, Nikšić. Ja sam ovde pomenuo samo nekoliko negativnih Areopagitinih odrednica Boga. U Pavlovićevom iskazu koji sam naveo one su, očividno, prisutne. No Areopagitu sam pomenuo i zato da bih pokazao da i teologija, gotovo pesnički, pa i sasvim pesnički, ne imenujući imenuje Boga. Izgleda da je to i način koji je imenovanju svojstven, jedini način koji Stvar priziva, kojemu se barem ne opire. Boga nema ukoliko ga nema u reči.

<sup>193</sup> Negativno mišljenje je, iz te perspektive, oblik, način prilagođavanja paradoksalnog mišljenja racionalističkom, poznatom, usvojenom modelu mišljenja. Razume se, negativne odrednice tako postaju pozitivne odrednice: ono što kažem da nije jeste. Negativna odrednica ovako postaje *kao da* odrednice. Stoga, negativno mišljenje ne sme, ne može da pristane na racionalistički model, ne može da pristane na *kao da*.

<sup>194</sup> Barbara Džonson tako shvata intertekstualnost (Džonson, Barbara: *Les fleurs du mal arme*, “Ovdje”, str. 31). I ova njena formula nije netačna, barem u meri u kojoj je toliko i takvo uopštavanje prihvatljivo. Valja reći da njena definicija intertekstualnosti pretpostavlja feminističko stanovište i izvesnu zlovolju prema drugom mišljenju, koja je (zlovolja) karakteristična za to (i, donekle, za svako) stanovište. No to nije predmet ove rasprave.

nacija otvara neposrednije) no što se to otvaraju filozofskom mišljenju (filozofiji istorije) i kad je ono (filozofsko mišljenje) opuštano prema stvarima koje misli. Ima i filozofa koji su skloni da to poeziji priznaju. Ima i onih koji nalaze i zahtevaju izvestan paralelizam između pesničkog i filozofskog mišljenja. I jednom i drugom mišljenju ishodište je reč, iskustvo i iskušavanje reči. I jedno i drugo se obrazuju iz iskušavanja reči i kao to iskušavanje. Poezija je tu kod kuće. Ali zato “misao sa svoje strane ide putevima u susedstvu poezije”.<sup>195</sup> To ne mora da važi za svaku misao, ni za misao u poeziji. Ili mora da važi i za nju, pod uslovom ako susedstvo s racionalnom mišlju izvlači iz jezika, ako ga nalazi kao svojstvo jezika pevanja, mišljenja.

Pesničkom mišljenju moraju biti svojstveni način i oblik filozofskog uvida, otkrića stvari, pre no oblik i način filozofskog mišljenja. Stoga Pavlovićevo nominalno okretanje eseju, u poeziji naravno (on je i esejista), upućuje na ono na šta nominalizam ne treba, ili ne treba u prvom redu, da upućuje. No u poeziji takva, ni bilo koja druga pravila i ne moraju da važe. Utoliko, makar utoliko su razumljive i logične implikacije esejističkog mišljenja, esejističke strukturacije mišljenja u Pavlovićevoj poeziji, u poemi “Opšti život”. Moraju onda biti razumljive i neizbežne, po logici hajdegerovskog susedstva mišljenja, i zajedničke crte pesničkog i filozofskog mišljenja. I naročito u pevanju moraju biti logične one crte koje nameće priroda susedstva ovih oblika mišljenja. Upućenost na filozofsku misao, zebnja za stih, za poetski govor, za smisao poetske upotrebe reči, koju ta upućenost izaziva, može biti dovoljan razlog za pesničku misao da odu-

---

<sup>195</sup> Heidegger, Martin: *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1959, p. 157. Hajdeger misli da je dobro misliti u susedstvu. Tako bi misao mogla da naiđe na stvari kojih na njenom putu nema, koje se na njenom putu ne mogu sresti, koje se ni na jednom putu ne mogu sresti ako se s njega ne skrene. Ali, i poeziji je potrebno susedstvo misli. Ovo je susedstvo neophodno, misli Hajdeger, u slučajevima u kojima poezija i misao idu do kraja, svaka na svoj način. Pavlović, nesumnjivo, ispunjava ovaj Hajdegerov zahtev. On misli u susedstvu. Plodotvorno susedstvo s istorijskom, filozofskom mišlju pokazuje se, praktično, već u prvim njegovim knjigama. Ono je u Pavlovićevoj poeziji bilo neizbežno već i zato što je ona artikulisana kao osobena filozofija istorije (možda bi trebalo dometnuti: filozofija istorije bića). Što god da promišlja, Pavlović promišlja istoriju, čiji početak i kraj nalazi na istom mestu: u načelu strukturacije konkretnosti, u načelu koje se prepoznaje u postojanju prirode, kristala, minerala, u postojanju i funkciji prirodnog hrama. Između je mučni trag civilizacija, trag čovekove prolaznosti, ali i njegovih neprekidnih pokušaja razumevanja tih tragova, tragova vlastite prolaznosti, treba naglasiti. Pavlovićeve pesme su, u suštini, odgonetke zagonetki u tim tragovima. Uostalom, one su često, mislim da sam to negde i napisao, strukturirane kao zagonetke, kao vizantijske zagonetke (koje su bile birani vid poetskog izražavanja), tako sam, valjda, i napisao.

stane od bilo kojeg oblika sistemskog mišljenja, ali može biti i razlog traganja za novim oblikom pevanja, za pesničkom sistematičnošću (koja nije ili ne mora da bude rezultat opsednutosti redom, opsesivne prinude da se sve stavi pod konac), može biti razlog traganja za poetskim i pesničkim registrovanjem odredišnih tačaka postojanja, za poetskim otvaranjem i obrazloženjem uvida u mišljenje postojanja, u Stvar. Pavlovićeve epske pesme, Pavlovićeve poeme su i nastale, možda ponajpre, po nalogu susedstva pesničkog i filozofskog mišljenja.<sup>196</sup> U svakom slučaju, priroda tog susedstva formalno i suštinski je odredila prirodu ovih Pavlovićevih pesama/eseja.<sup>197</sup> Odredila je ona prirodu i domete još nekih Pavlovićevih pesama, pa i njegovog pevanja uopšte. Pavlović nikad nije razdvajao zadatak pevanja od zadatka mišljenja sveta.

U pesničkom i esejističkom mišljenju sinteze u klasičnom filozofskom smislu nisu ni moguće, može biti i zato što je sinteza inače sumnjiva, što za nju čovek zbog serijske prirode života nije sposoban. Ne treba im se ni nadati. Veli to i Pavlović, ironično doduše: *i ne nadajte se u neke završne sinteze / iz jednog razlaganja / treba da se astave bar tri koraka*.<sup>198</sup> I svaki od ta tri nova koraka (u poeziji, i satiričkoj, oni su odis-

---

<sup>196</sup> Pojmom filozofsko mišljenje ovde pre svega označavam vrstu i način mišljenja, žanr govora i mišljenja. Tek potom imam u vidu određena filozofska učenja. Ni njihovo prisustvo u Pavlovićevoj poeziji nije zanemarljivo.

<sup>197</sup> Namerno upotrebljavam ovu, možda, nemoguću konstrukciju. Upotrebljavam je ponajvećma kao retoričku poštapalicu. (I ona je znak – onoga što se ne usuđujem da kažem i što ipak kažem.) Međutim, ona bi trebalo i da iz nešto izmenjene perspektive u mišljenju poezije skrene pažnju na dobro poznatu ideju o posebnosti pesničkog mišljenja, koja je (posebnost), svakako, proizvod jezika, ali i načina viđenja.

<sup>198</sup> Pavlović, Miodrag: Symposium, Opšti život, *Esej o čoveku*, str. 48. Pada u oči da ovaj zaključak Pavlović artikuliše u satiričkom pevanju “Symposium”. On i spada u domen rasprava na simosijumima. Samo stručnjaci za sintezu na svom skupu mogu tako što zaključiti. To značenje, odnosno stručnost stručnjaka, realizam na koji se ono oslanja, ironičko satirički smisao ovog pevanja dovodi u pitanje. No, satirička dramatizacija realnosti i simbolizacije realnosti suštinski je ambivalentna. Tako je i u Pavlovićevoj pesmi. Ono što se odbacuje u neku ruku je ono što se zahteva, svesno ili nesvesno, svejedno je. U Pavlovićevoj satiri je reč o značenju “novog preseka”, koje ostaje nedostupno artikulaciji i to zato što ono unapred zahteva “novi presek” same artikulacije i što ono taj novi presek nekako sluti i predumjuje, ili zato što je subjekt, s nekog razloga, bio protiv “novog preseka”. Novi označitelj, novi presek (prvi označitelj, reče Pavlović dobrobrano kasnije) podrazumeva da se misao iz koje bi novi presek trebalo da bude izlaz, gnječi, gužva, nabira (Lakan veli da to radimo s rečju koju koristimo u značenju u kojem se ne upotrebljava; Lacan, Jacques: Un signifiant nouveau), novi označitelj nalaže da se misao, kao suva drenovina, cedi ne bi li dala ploda. Nema mnogo razloga za veru u tu operaciju i to prosto zato što ishod



ta iskoračeni) mora biti izveden u nekakvom skladu s principom zadovoljenja, to ni poezija ni esej nikada ne zaboravljaju. Ne mogu da zaborave ni princip realnosti, koji muti sklad sa principom zadovoljenja, koji postavlja granice uživanju u (beskrajnom, prividno beskrajnom) otvaranju novih područja značenja, smisla, jezičke upotrebe, jezičkog uspostavljanja realnosti. Sa tim poezija mora da računa, mora da govori u realnosti. Za Pavlovića je taj princip posebno važan i zbog zahteva mnogobrojnih i različitih referenci (svoje mišljenje on utemeljuje i u tom vidu realnosti), zbog discipline koju te reference nameću i koju valja prevladati u imaginarno simboličkom smislu pesme. Poezija ne može bez elemenata fantazije, bez dimenzije neočekivanog u mišljenju, što znači u jeziku. Pavlović, uprkos tome, ili zato, svom govoru nameće čvrste okvire. I ti okviri mogu i moraju biti element poetskog govora, te element onoga što potiskuju. Pavloviće-

---

može biti, često i jeste, dramatično izokrenut. Jer, *ko se pri svem tom / najbolje raspameti / taj će doterati cara do duvara* (navedena pesma). Tako stvari stoje u satiričkoj optici. Velike nade u srećan ishod te operacije ne daje ni čovekova ontološka priroda (*jer sve se ljudsko razlaže*; Povelja). S gledišta kulture, tj. iz perspektive odricanja koja kultura zahteva, iz perspektive istorije civilizacije a ono je, u izvesnom smislu, i opšte gledište “Opšteg života” i Pavlovićevog pevanja dotera će cara do duvara i onaj ko se raspameti u ljudskoj prirodi i poradi nje. Čovek uvek dotera cara do duvara i u svojoj prirodi i u svojoj kulturi. Doteruje ga i civilizacija (*zauvek se napušta Helada*; Plovidba, Opšti život, str. 42).

Ovde bi trebalo pitati, a Lakan je takvo pitanje i postavio (navedeni tekst): zašto, onda (posebno ako je *hladna i mudra glava* mogućna i u svetu koji “Symposium” dovodi u pitanje, tj. u svetu kojega je “Symposium” slika i prilika), zašto prosto ne izmislimo novi označitelj, zašto ne izmislimo označitelj koji, kao i realno, ne bi imao nikakav oblik smisla, koji ne bi ništa dugovao misli što nas baca u konfuziju? Zašto označitelj uvek primamo? Verovatno zato što ga odbijamo. Ironičko satirička inscenacija novog preseka sve to pita. I, time što naglašava netrpeljivost prema novom označitelju, na ta pitanja odgovara – poziva nas da primimo novi označitelj. Prema tome, istim putem, s ambivalentnošću ironičko satiričkog govora, s novim označiteljom u Pavlovićevom “Symposiumu” stižu i pitanja o poslednjim stvarima (ona pitanja koja su implikovana u “Povelji” i “Plovidbi”) i o tome ko u tim pitanjima može da čuje odgovore što nisu dati. Pavlović, kao znalac i kao čovek koji misli ono što je mišljeno i što se u novom preseku najavljuje, pita i odgovara ironičnom parafrazom reči iz “Otkrivenja”, iz apokalipse (*ko ima uši neka čuje*; Symposium, str. 49). Ko će pobediti (“Onome koji pobijedi daću da jede od mane sakrivene, i daću mu kamen bijeli, i na kamenu novo Ime napisano, koje niko ne zna osim onoga koji ga prima”; Otkrivenje, 2, 17), ko će pobediti u ovoj igri ironije (ironičnih odgovora na stvarnost) i motiva koji je (ironiju) podstiču, od kojih je ironija odbrana, iz perspektive smisla koji otvara novi označitelj nije ni važno, ako ambivalencija ustrajava. A ustrajava. Ja ovde moram da stanem s daljim razlaganjem značenja ove (dramatične) dramatizacije realnosti i simbolizacije realnosti u Pavlovićevom “Syposiumu”. Može biti i zato što se ne nadam pobedi. Ili se nadam?

va klasicistička strogost, svakako je tačnije reći: načelna strogost, doslednost mišljenja, pokazuje na sukob iza sebe, na mitsku, “zlatnu zavadu” (njegovog) mišljenja (iza njegovog mišljenja, u samom mišljenju), pokazuje na “zlatnu zavadu” (njegove) duše, jezika, dakle, na zavadu koja je svojstvena pevanju i ujedno pokazuje na ontološku, subjekatsku zavadu koja se artikuliše u značenju, jeziku pesme kao ono što tu nedostaje, što je odsutno. Dimenzije tih sukoba primalac prepoznaje u iskustvu mišljenja što mu ga stih prenosi i što se odaju u jeziku, stihu, u bilo kakvom znaku, u auri značenja i fakture stiha, u svakom slučaju, u znaku čiji efekat prepoznaje i na sebi. Prvi stih “Zlatne zavade” *Danas opet imam dušu i vidim velike zavade svetova* okružen je takvom austom.<sup>199</sup> Ona obuhvata i celu poemu, ako ni zbog čega ono zato što i primalac sebe vidi u toj auri, primalac je pozvan u auru. (U nju ga smesta uvlači varijanta retoričke formule pes-

---

<sup>199</sup> Pavlović, Miodrag: *Zlatna zavada, Poezija*, str. 319. Smisao te aure, iako ga nije moguće prevideti, nije odmah jasan. Treba na neki način preciznije artikulirati, treba izdvojiti iz svetlucanja značenja šta u toj auri odista pripada, šta može da pripada značenjskom i strukturnom jezgru pesme, s kojih sve razloga, s kojim ciljem je tako izrečeno, itd. (Pripada mu sve, pripadaju mu svi svetlaci značenja na tom mestu, bez obzira na to kako su sevnuli.) Očigledna je proročka pozicija subjekta teksta, subjekta diskursa. Na isti način je vidna i proročka organizacija govora, Pavlović preuzima i govorni žanr kojim se narod u svakidašnjem zboru i u poeziji služi da svojoj reči pribavi poseban status. Pa ipak, sve je to samo kontekst značenja na koje pokazuje reč duša i koje je još jednom skriveno formulom *Danas opet imam dušu*. Ovu formulu, naime, kao prvog označitelja drugi, zahteva drugi deo stiha, formalno proročki karakter tog stiha. Prvi deo stiha, s tog gledišta, trebalo bi samo da pokaže motive, legitimnost proricanja (proricati se može u ekstatičnom stanju, ako čovek ima posebne sposobnosti, u trenu prosvetljenja, na šta, reklo bi se, prvi deo stiha i smer, itd.). Na taj način je sakriveno ispoljavanje duševnosti duše (mogu li tako reći?), sakriveno je (mističko) otkrivenje duše, sakriveno je ono što je u tom delu stiha neskriveno i što pokazuje na nešto što ostaje izvan pesme i što je ishodište pesme. Izvesno je da to nešto mora biti povezano sa duševnošću duše, sa skupljanjem konteksta u kojem se ta duševnost objavljuje, u kojem progovara kao potisnuto. No, svedeno, progovara kao funkcija pesničke muze ili figure nadahnuća. Objavi *Danas opet imam dušu* namenjena je uloga obraćanja muzi, romantičarskog zazivanja nadahnuća. No u Pavlovićevoj pesmi duša treba da otkrije put duše. Naime, “Zlatna zavada” ima sve ključne odlike srednjovekovnih spisa o putovanju duše na nebo, ali i neke odlike putovanja duše snevača, šamana recimo (*S koje strane postelje je onaj svet pitam dok / mi je duša na odsustvu kao što je i Lazar / privremeno udaljio svoju glavu*, str. 323). Pavlovićeve asocijacije su složene. Razume se, složen je i splet značenja koja te asocijacije obrazuju. Šamanski izlet duše (ili izlet duše našeg zduhača) i njen povratak u telo, povratak duše u telo spavača, Pavlović povezuje s mitom o svetljenju glave cara Lazara, te sa parabolom o putovanju duše na nebo. Shema svih tih značenjskih preobražaja je ista: “obretenije” simboličke realnosti u realnosti i, obratno, realnosti u simboličkoj realnosti.

nikovog obraćanja muzi.) Za tumačenje, za ispravnost tumačenja, zato je presudno da otkrijem na koji način tekst govori, na koji način poezija vidi, govori ono što filozofija pokušava da kaže. Za razumevanje pesničkog mišljenja, predmeta tog mišljenja valja iznaći i na koji način se misao u stihu organizuje, strukturira, na koji način ona “lako” stiže tamo gde filozofska misao jedva da ikako može stići.

U Pavlovićevoj poeziji se izdvajaju dva osnovna vida artikulacije misli i značenja, dva vida pesničkog mišljenja. I oba ta načina, koji sami po sebi nisu ni novi ni nepoznati, koji su svojstveni poetskom diskursu, usklađena su međusobno i sa predmetom mišljenja, sa prirodom pesničkog zadatka. Prvi i bliži filozofskom govoru, filozofskom postupku je neposredno iskazivanje istine: predmeta mišljenja, govora, pevanja, jezika, rečju, istine diskursa. Ovaj način artikulacije se oslanja na istorijsku realnost i odgovara toj realnosti. On je dijaloški ustrojen i istorijski određen. (Svako mišljenje je dijaloški ustrojeno i u izvesnoj meri istorijski determinisano.) Pesnik, jednostavno, tako izgleda, odgovara i na takozvana večna pitanja (drugim rečima, na pitanja metafizičkog smisla egzistencije) i na pitanja epohe, na istorijski aktuelna pitanja. Ova pitanja su, povrh toga, i razlog egzistencijalne pometnje, posredno ili izravno i razlog egzistencijalne brige, i brige u metafizičkom značenju te reči.<sup>200</sup> *Ne nisu to intelektualci / koji nešto odlučuju / koji nešto znače / koji se za nešto pitaju.*<sup>201</sup> Pavlović neprekidno, i kad vodi dijalog sa svojim vremenom, odgovara na pitanja istorije. I aktuelna istorija je istorija. Povrh toga, aktuelna istorija je i sama odgovor na pitanja istorije. I na tu vrstu istorično-

---

<sup>200</sup> Hajdeger (Heidegger: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985, str. 220), čiji sam termin ovde preuzeo, brigu određuje kao iskonsku celovitost strukture koja svakako prethodi svakoj konkretnosti bića. Prethodi i svakoj egzistencijalnoj teskobi. No ona se i manifestuje u toj konkretnosti i u toj teskobi i to kao ne-metafizička kategorija.

<sup>201</sup> Pavlović, Miodrag: U pozorištu, *Opšti život*, *Esej o čoveku*, str. 55. Poemu “Opšti život” Pavlović je završio 1974. godine. U Jugoslaviji (tadašnjoj) u to vreme nije prestajala raspra o ulozi intelektualca u društvu. Navedene Pavlovićeve stihove moguće je, na jednoj ravni značenja i treba, shvatiti kao odgovor na tu raspru, na aktuelna istorijska pitanja društva. (Uzged rečeno, i Pavlovićeva uloga u društvu je u to vreme i nešto ranije bila problematizovana, optuživan je, na primer, za nacionalizam, i to prevashodno zato što je nastojao da prevrednuje staro srpsko pesništvo; s gledišta komunističkog internacionalizma, s gledišta “internacionalizma” jugoslovenskih naroda, to je moralo biti prokaženo.) No ovaj istorijski determinizam značenja, ovaj oslonac značenja na stvarnost, kod Pavlovića je, i namerno, artikulisan samo kao jedan njegov sloj, ishodišni sloj, kojemu on potom dodaje, s promenom konteksta, nova značenja, nove mogućnosti uznačenja. (Pavloviću je, nesumnjivo, bliža poovska ideja o gradnji pesme od pisanja u nadahnuću.

sti Pavlović je posebno osetljiv. Ali, iz navedenih stihova je jasno da on istoriji, istorijskoj stvarnosti odgovara kao subjekt istorije i kao onaj (subjekt diskursa) koji prevladava ograničenja istorije (istorije kao priče) i naročito ograničenja aktuelne realnosti. Na taj način dijalog s aktuelnom stvarnošću postaje dijalog s istorijom kultura (“Plovidba”, drugo pevanje “Opšteg života”, neka je vrsta pregleda, sinteze istorije civilizacije, “Plovidba” otvara uvid u bit istorije civilizacije, evropske u prvom redu), dijalog s aktuelnom stvarnošću postaje dijalog s istorijom ljudskog postojanja, s pojmom ljudskog postojanja – s Božjom poveljom (s poveljom iz Knjige postanja) ljudskom biću da se množi, s poveljom koja življenju, istorijskoj egzistenciji, ontološkoj prirodi čoveka daje pravo na protivurečje (“Povelja”), time i na božansku neodgovornost. Neposredni smisao kod Pavlovića, gotovo uvek, postaje i figurativni smisao. Preobražaj je dosledan. Bitni zadatak konkretnosti u njegovoj poeziji i jeste preobražaj u figuraciju, preobražaj koji mora da se desi u pesničkom mišljenju i kao to mišljenje, jeste, dalje, otkriće Stvari u stvari, iznošenje na videlo istorijske transsupstancije realnosti i mogućnost subjektovog učešća u toj transsupstanciji. U konkretnoj stvari, na njenom mestu u ljudskom svetu treba, valja da progovori opšte (opšti život), valja da progovori stvarnosnost.

Figuracija je drugi vid artikulacije misli u Pavlovićevoj poeziji. Ona je u poeziji ionako očekivana, samorazumljiva. Proces i način figuracije, po pravilu su individualizovani, moraju biti individualizovani. Poruka koju je u navedenim stihovima Pavlović 1974. godine poslao društvu, onim razvodnicima *koji vas / na pogrešno mesto odvedu*, koji vas odvedu na pogrešno mesto u istoriji, postaje poruka istoriji iz istorije. *pamtenjakovići su to druge vrste / koji kape kroje / za glave vrlo male*.<sup>202</sup> Očigledno je da neposredni iskaz, upisivanje realnosti u stih i neposredni odgovor tom upisivanju i realnosti postaje element, ali i uslov figuracije, koja treba da otvori jedinstvo istine, univerzalnu istinu. (Poema iz koje su navedeni stihovi zove se “Opšti život”. U naslovu pesme naglašeno je prevladavanje značenja konkretnosti, naglašen je zahtev za objavljivanjem istine koja važi za sve i svuda, istine koju pesnik poseduje – ili otkriva, svejedno je.) U stvari, neposredni iskaz treba da otvori istinu koja bi mogla biti univerzalna, neposredni

---

<sup>202</sup> Pavlović, Miodrag: navedena pesma. Još se i u ovim stihovima prepoznaje prisustvo aktuelne stvarnosti, još je ona pretpostavljena, sada kao figura istorijskog udesa ljudi, ili barem nekih ljudi. No razumevanje istorijske sudbine, između ostalog, treba i da utemelji poruku aktuelnoj stvarnosti. Taj dijalog istorije sa stvarnošću, omogućuje da se zajedno s aktuelnom stvarnošću prepozna i prelazak stvarnosti u istoriju, da se prepozna poetska transsupstancija realnosti, referenata, reči i značenja na koja ona upućuje da se prepozna transsupstancija mišljenja.

iskaz, kao i iskaz u slobodnim asocijacijama na primer, treba da otvori put dijalektičnosti značenja. Put prema univerzalnoj istini, prema istini opšteg života mora da započne negde u istoriji, da se razume iz sleda istorije, koji, Pavlović veruje, postoji i može da se rekonstruiše. Zakonitost tog sleda, razvoja civilizacije, trajanja egzistencije narušavaju ontološke i istorijske sile (koje, naizgled, ne pripadaju tome sledu, koje bi, eventualno, trebalo da započnu drugi neki sled, ili su, jednostavno, rušilačke). Po tome kako se ispoljavaju valja zaključiti da ovim silama upravlja čas slučaj (*neminovna su iznenađenja / svaka je trajnost bezbožna*), čas zakon (*i ništa ne sme da bude / kao što je bilo*).<sup>203</sup> Po redu ili bez nekog reda (zavisno od gledišta), u oba slučaja, pripadaju sledu, zakonu istorije, u oba slučaja su uslov istoričnosti istorije. Istorija počinje kad (se) sve sabere, kao politika interpretacije, na kraju i kao nešto drugo, kao drugo sebe same.

Konkretnost u Pavlovićevoj poeziji se prevladava u trenutku u kojemu ona, zahvaljujući toj svojoj sudbini, otvara opštu istinu (predmeta, pojave, postojanja), prirodu i bit te istine, tj. konkretnost se prevladava u trenutku u kojem se transcendira kao konkretnost, dakle, na razvođu značenja. Konkretnost najpre mora biti shvaćena kao konkretnost – u istoriji, to treba naglasiti.<sup>204</sup> Ova operacija na konkretnosti podudara se sa “skrivanjem” referenata u Pavlovićevom pevanju i mišljenju, sa promenom uloge skrivenih referenata i uloge konkretnosti, koja je prurušena, presvućena u simbol ili pretvorena u kakvu metaforičku sliku, ponekad je gotovo nemoguće razlučiti šta je u Pavlovićevoj pesmi uzeto iz stvarnosti a šta iz poetske imaginacije,<sup>205</sup> kako vole da kažu knji-

---

<sup>203</sup> Pavlović, Miodrag: Poremećaj, navedeno delo, str. 44.

<sup>204</sup> Ima slučajeva u istoriji književnosti, koji pokazuju da konkretnost, čije su istorijske granice izgubljene, zaboravljene, ili nikad nisu ni bile spoznate, prosto postaje sastojak imaginarne realnosti dela. Kao fikcija se i razumeva. Pavlović olakšava ovu imaginarizaciju konkretnosti i time što skriva referente. Ne treba zaboraviti da je imaginarizacija konkretnosti element Pavlovićevog poetskog postupka.

<sup>205</sup> Ova se neodlučnost proteže, moglo bi se reći, i na svaku predstavu u pesmi. Klačenje između stvarnosti i apriorne figuracije, između opisa stvarnosti i imaginativne ili imaginarne slike stvarnosti, povećava značenjsku napetost i značenjski opseg Pavlovićeve pesme. *u pozorištu je hladno / tek ponekad preko scene pretrči / polunaga igračica*; ovi stihovi, ovako izdvojeni, nema sumnje, mogu da budu samo opis stanja u nekom pozorištu, slika pojedinosti iz atmosfere pozorišta. Međutim, ti stihovi su uzeti iz pevanja “U pozorištu”, iz poeme “Opšti život”, u okviru koje je pozorištu namenjena uloga scene sveta, simbola stanja u svetu, u istoriji. Navedeni stihovi, u ovom kontekstu, kazuju teskobu, egzistencijalnu pustoš, egzistencijalni besmisao u svetu, u istoriji. Ali, i u tom slučaju, navedeni stihovi odista jesu (ili, načelno, mogu biti) opis stvarnosti pozorišta i to određenog pozorišta, određenog iskustva, pojedinosti koja je mogla da ima simboličko značenje i u vreme kad je opažena i koju njena simboličnost uvodi, pozi-

ževni kritičari (verovatno zato što ta sintagma deluje, ili bi, veruju, trebalo da deluje upečatljivo na one kojima se obraćaju; trebalo bi da ih zavede). Uostalom, u poetskoj realnosti se pretopi svaka realnost, ili, kao kritičar, verujem da bi tako trebalo da bude.

Šta misli Pavlović, šta ja mislim da on misli?<sup>206</sup> Nemogući sintetički odgovor bio bi: predstave stvarnosti, ili imena predstava na koja neki smisao pokazuje ili koja pokazuju na neki smisao, Pavlović misli istoriju (istoriju srpskog naroda, istorijsku, mit-sku, pesničku sliku stvarnosti), Boga (teološku predstavu stvarnosti), čoveka (antropološku predstavu stvarnosti), duh, celinu, Jedno, početak/kraj (čoveka, sveta, kosmosa). Naravno, ove predstave ni u životu ni kod Pavlovića nisu nipošto razdeljene, nisu ni privilegija bilo kojeg objekta. Nije jasno ni gde se, eventualno, završava jedna i gde počinje druga, dokle traje istorijska istina, a odakle počinje teološka istina, istina Boga, Stvari, ili onog dela egzistencije koji istorija ne beleži. Redosled je proizvoljan. *prisutnost jednog u Jednom / jeste kao niz ogledala.*<sup>207</sup> Prisutnost jednog u Jednom “otvara prostranstva” drugog, istog drugog. Pavlović reče da je Božanstvo drugost. No i po dru-

---

va u figurativno tkivo pesme (uzgred da kažem, Miodrag Pavlović je radio u pozorištu. Mogu pretpostaviti, mada za ukupni smisao pevanja to nije ni važno, mogu pretpostaviti da su se neki detalji iz tog vremena prosto utisnuli u pesnikovo iskustvo i da u radu pesme po logici simboličkog uskrsavaju, vaspostavljaju smisao koji prevazilazi smisao referencijalnog trenutka, i to bez obzira na to koliko se činilo da je stvarnost trenutka i značenja u njemu važna za tekst; treba napomenuti da se u velikoj meri značenjski domet Pavlovićeve poezije zasniva upravo na njegovoj velikoj sposobnosti ovakve transcendencije opažanja i referenci). Proizvođenje, obnavljanje značenja, kako god bilo, u Pavlovićevom pevanju ne prestaje često u okviru granica koje misao određuje.

<sup>206</sup> Pristajem li ovim pitanjem na nemoguću sintezu, ili samo potvrđujem, usvajam njenu nemogućnost? Ili, jednostavno, pokušavam da utvrdim oslonce koji mi garantuju da uopšte nešto mislim? Izvesno je, ovim dekonstruktivističkim udaljavanjem od teksta (koje je i približavanje tekstu) – a ono me uverava, zar ne, da nema logocentričkog jezgra iz kojega bih razumeo (Pavlovićevu) poeziju, iz kojeg bih razumeo tekst – ovim udaljavanjem od teksta pokušavam da iznudim pravo na čitanje (te) poezije bez prethodnog popisa svih problema kojima se ona bavi, bez prethodne taksionomije pravila pomoću kojih su i prema kojima su ti problemi u njoj artikulisani, itd. Ovim pitanjima, kad već nije moguće egzaktno tumačenje poezije, to teorija odavno zna, zahtevam pravo na razroko čitanje i proizvođenje teksta o poeziji (o tekstu, o onome o čemu on govori i čuti; o doslovnom značenju, prema kojemu je razroko čitanje nepoverljivo, no u koje se pouzdava), ovim pitanjem zahtevam pravo na proizvođenje teksta o poetskom smislu koji me budi iz egzistencijalnog (zašto ne, i teorijskog, estetičkog, estetskog) dremeža i koji nikako neće polagati pravo na to da je sama bit poezije koju čitam.

<sup>207</sup>Pavlović, Miodrag: Društveni dogovor, navedeno delo, str. 61. Prisutnost jednog u Jednom ne može da bude imaginarna, bez obzira na to što se jedno hologramski ponavlja u svakoj tački Jednog.

gosti koja je božanstvo i po ovom Drugom (lakanovskom Velikom Drugom), odista, svaki je drugi drugi. Svaki drugi je efekat reči, one reči pomoću koje se stiže do Velikog Drugog.<sup>208</sup> No je li to ono što čovek može da podnese, je li čovek siguran da se u mnogoglasju odista čuje njegov glas?

U mnogoglasju istorije čovek može da čuje samo istoriju, koja je njegov usud. I na poslednji sud on ide s istorijom na umu i u duši. Pavlovićeva apokalipsa je i apokalipsa istorijskog udesa čoveka i parodija tog istorijskog udesa. Treba istaći: ovu apokaliptičnu filosofiju istorije on izvodi iz uvida u istoriju Srba, u njihovu istorijsku sudbinu, iz vere Srba u istoriju. Njihov apokaliptični istorijski udes Pavlović i parodira.<sup>209</sup> Uostalom, istorija po sebi je apokaliptična, istorija kao načelo postojanja sveta, kao univerzalni diskurs sveta i kao pojedinačni događaj. Apokalipsa, opet, tu istoriju pretvara u parodiju. Pavlović je jedino tako i mogao da izađe na kraj s istorijom, s njenom metafizikom prisustva u svojoj poeziji.

---

<sup>208</sup>*On je velik, veličina je njegovo mesto / na koje se stiže rečju;* Pesme o drugom, navedeno delo, str. 33. Lakanov Veliki Drugi je i čuvar, posednik jezika, reči, on je trezor reči kojom se do njega dolazi. Reč na koju Pavlović misli je molitvena reč, ona reč koja otkriva čovekovo ne-postojanje u Bogu. U Velikom Dugom ja sam odmah, već time što govorim i pre no što progovorim. U Velikom Drugom svaka je reč molitva.

<sup>209</sup>*Kad je izgledalo da će da smrkne / poslednje večere pre suda / mrklini se rascepio um / i naiđoše pošasti / kao da se nad Srbijom / do sada rat nije zbio;* Pavlović, Miodrag: Apokalipsa, navedeno delo, str. 81. Istorija obavlja posao strašnog suda, ona je izvršilac odluka strašnog suda, istina, ona izvršava te odluke pre no što su one i donesene. Ali, u tome je, valjda, njena apokaliptičnost, parodična apokaliptičnost.

## KAKO I ŠTA ŽIVOJINA PAVLOVIĆA

Postojanje pripovedačkog modela neophodan je uslov razumevanja književnog govora i mogućnosti kritičkog govora. Pripovedni model valja shvatiti kao sistem pravila, što se iznova, sa svakim delom, obrazuje (svesno ili nesvesno), po kojem je jedno delo organizovano i koji ono ne može da izneveri, sem u slučaju kada to izneveravanje postaje pravilo strukturacije. Strogost pripovedačkog modela ne dolazi spolja. Ona je svojstvena gradnji teksta. Bez nje i kritički govor pada u prazan prostor – i kad tu strogost nadomešćuje kakvom metodološkom dosetkom, ili konstrukcijom nepostojećeg pripovednog modela; kažem konstrukcijom, jer metagovor ne postoji, osim kao fikcija, kao jezik-objekt koji se na zahtev logike skuje unutar besede.<sup>210</sup> Kritički govor postaje govor-objekt, fikcija dela čija pravila gradnje, ma kakva da su – neka je reč i o pravilu koje odbija sva pravila – ne obrazuju sistem.

Ova teorijska napomena je u književnoj gradnji pretpostavljena. Ne bi je zato vredelo posebno isticati. Međutim, i to kao dilema, ona izražava suštinski problem proze Živojina Pavlovića – što joj odmah, i u ovom tumačenju, pribavlja i teorijsku važnost. Ja sam zato kod nje i zastao. Pavlović tvrdi da ga “ne interesuje toliko ono *kako*, već ono *šta*, onaj krajnji sublimni rezultat”.<sup>211</sup> Na drugom mestu će to da pritvrdi. “...nije mi namera da uglađenost bude prevashodna”,<sup>212</sup> misli na uglađenost rečenice,

---

<sup>210</sup> Lacan, Jacques: ...ou pire, stenografske beleške. Govor književnosti je, bez obzira na oblik, suštinski i uvek performativan. On zahteva da bude shvaćen kao performativan govor. Na taj način prevladava ograničenja performativnosti i ozakonjuje upotrebu svih formalnih sredstava, među koje spada i metagovor.

<sup>211</sup> Navedeno prema : Kovač, Mirko: Hod po senkama ili skica za portret Živojina Pavlovića, u Pavlović, Živojin: *Ubijao sam bikove*, Narodna knjiga, Beograd, 1985, str. 200. Ne bih ovde skretao pažnju na raspru o *kako* i *šta* književnosti kad bih znao na koji je to način izvan života samog (a književnost koja hoće da bude predstava života ne može biti i život koji pred-stavlja) moguće bez *kako* postići “sublimni”, što će reći, uzvišeni, veličanstveni “rezultat”. Kovač, izgleda, zna. Veruje da zna. Trebalo bi i da zna kako književnost u tom slučaju može biti književnost.

<sup>212</sup> Milanović, Dušica: Za Književnu reč govori Živojin Pavlović, ovogodišnji dobitnik Ninove nagrade, “Književna reč”, br. 271, Beograd, 1986. Nema je (uglađenosti) ni u ovom iskazu. Treba nagla-



književnog teksta, posredno, na organizaciju pripovednog modela, od kojeg, shodno Pavlovićevom mišljenju, i ne zavisi ono *šta* književnog govora.

Raspra je stara i s teorijske tačke gledanja ne zaslužuje pažnju. Mogu, eventualno, biti zanimljivi motivi s kojih se uporno održava. Oni me ovde interesuju. No ne mogu da previdim implicitnu pretpostavku ovog Pavlovićevog poetičkog stava: pripovedni model, kao kodifikovani sistem formalnih pravila, uopšte nije potreban za književni govor. U *šta*, kako ga Pavlović zamišlja, sadržan je apsolut – i kad se ono proiznosi u književnoj formi, kad je književni oblik jedini oblik u kojem ono može da se pojavi i koji će učiniti da delo živi. (“Ako postoji ono što ja nazivam ekspresijom ili udarom, ako postoji jezgro napetosti koje može da se reaktivira, delo će živeti”, veli Pavlović.<sup>213</sup>) Kritičkom govoru preostaje da zabeleži tu napetost, a da se i ne pita kako je proizvedena, kako je ono *šta* organizovano neliterarnim sredstvima i da njegov efekat bude u pravom smislu literarni.

Može li se na *šta*, razume se, bez *kako*, izgraditi pripovedni model? Moram ovo da pitam, iako takvo pitanje u teoriji književnosti, koju pretpostavlja i delo Živojina Pavlovića, nema nikakvog smisla zato što Pavlović veruje da se u tome *šta* krije suština književnog govora.

*Šta*, ipak, ne postoji izvan jezika i pravila govora, ako treba da bude proizvod književne besede, koje se Pavlović nije odrekao. Naprotiv, on od svoga dela očekuje onaj uzvišeni, veličanstveni rezultat, koji, eventualno, može da dosegne književni govor.

Pavlovićev paradoks (koji može biti alibi manjkavosti književnog govora, ili proizvod teorijske zbrke, pometnje u mišljenju, koje je zaboravilo da misli, koje ne može da misli drugo i drugačije do ono i onako kako je strukturisano; moglo bi se reći da je svako mišljenje, i pouzdano ovo koje je proizvelo paradoks, strukturisano kao simptom, a ovaj je, opet, strukturisan kao metafora – nastaje kao zamena jednog označitelja drugim, kad je reč o mišljenju, jedne ideje drugom; drugi označitelj-ideja iščezava, ali i ostavlja trag, što omogućuje nastanak simptoma), Pavlovićev paradoks, u suštini je paradoks književne teorije, bez obzira na to što se u njoj više na ovakav način ne postavlja problem odnosa sadržaja i forme i što je ona taj problem ukinula u problemu teksta i

siti: Pavlovićev antiestetizam nije estetički motivisan. Stoga ovakve tvrdnje deluju kao puka racionalizacija stvarnog stanja stvari. Nije zbog toga sigurno i da zajamčuje i istinu života. Uostalom, gde u književnosti ima života ima, u nekom vidu, i umetnosti.

<sup>213</sup> Milanović, Dušica: navedeni intervju. Čini se da Pavlović književni, uglašeni izraz koji je izbacio na jedna vrata iz svoga dela vraća na druga, i to kao uslov svoga govora i govora istine života koju pretpostavlja i zahteva kao uslov književne istine.

jezika. Književna teorija još nije načisto sa suštinom književnosti, što se pokazuje u zbrci formulacija književnog govora, teksta, strukture i njene funkcije, itd. Kako, onda, razumeti Pavlovićevu ideju, pretpostavljenu u onome *šta*, da struktura književnog dela treba samo da prenosi poruku, logično, onako kako je autor zamislio i dramatisovao? Jedna stvar, u mnogim odgovorima na ovo pitanje, manje-više, odavno datim, vredna je pažnje. U Pavlovićevom slučaju mora se govoriti o otuđenju strukture, tj. o gubitku njene slobode. I u reaktualizaciji, struktura ne gubi slobodu, govor odsutnog, itd., što joj kao pukom prenosniku poruke ne pripada.

Neki teoretičari otuđenje strukture izvode iz njene slobode. Ona, navodno, “zato što je slobodna oseća sebe kao prazninu i odsutnost i zato se mora kretati prema sebi ispunjenoj i dovršenoj”.<sup>214</sup> Najispunjenija i najpotpunija bi bila, po ovoj logici, kad bi postala prenosnik nekog apsolutnog smisla, apsolutnog značenja, što u višesmislenosti književnog govora ne može biti. Najzad, u književnosti je apsolutno značenje nemoguće, ne da se ni simbolizovati.

Struktura, shvaćena u lakanovskom smislu, to će reći, kao otvorena (nedovršiva) struktura, nikada se ne zatvara, zato što je sloboda i zato što se ne otuđuje, sve dotle dok uz sebe zadržava odsutno, mogućnost dvosmislenosti govora, mogućnost govora uopšte i s njim oblikovanja. Odbijanje odsutnosti ili, kako Pavlović kaže, onoga *kako* nije ništa drugo do strah od govora, koji se (strah) kod Pavlovića, po psihoanalitičkom obrascu preokretanja u suprotnost, izražava u obilju govora, u kvaziliterarizaciji, umesto redukcije književnog govora (što bi trebalo očekivati), takoreći na ideologemsku jasnost i preciznost.

Da li je u Pavlovićevom slučaju, zaista, reč o strahu od govora? Može li se govoriti o takvom strahu kod autora koji se ne usteže od rušenja, doduše, društvenih i političkih tabua i koji ne štedi ni dostojanstvo čoveka?<sup>215</sup> Ustvrдио sam već da može. Naoko,

---

<sup>214</sup> Lasić, Stanko: Problem narativnih struktura, *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1973, str. 277. Romaneska struktura romana je otuđena kao struktura koja i ne postoji. Nema strukture kao takve. Svaka aktualizacija romaneskne strukture je zato istovremeno traganje za kao takvim i otuđenje od njega.

<sup>215</sup> Ovaj tekst sam napisao u vreme (1986) u koje još u zemlji u kojoj sam živeo nije postojala jasna granica između građanske i stvaralačke hrabrosti. Štaviše, građanska hrabrost je bila uslov svakog nestandardnog mišljenja u umetnosti. Morala je biti i uslov razumevanja građanskih i estetskih gestova subjekata tog mišljenja. Danas (1995), u trenu kad dodajem ove podbeleške, u izmenjenom kontekstu, i ovakva procena psihičkog statusa bi mogla da izgleda drugačije. Ta razlika, što se nikako ne sme izgubiti

jeste reč o strahu od govora. Valja doznati šta krije Pavlovićeva govornost (a ona se ne može poreći), šta potiskuje, gde su tragovi potisnutog. S razlogom se da pretpostaviti da je potisnuto ono *kako* iz Pavlovićevog estetičkog viđenja stvarnosti. Tragovi tog *kako* se razaznaju: u figurativnosti jezika, u kvaziliterarizaciji govora, u zagušenosti opisa, itd. *Kako* je moglo biti potisnuto zbog odsutnosti koju dobro strukturisana proza zadržava, zbog dvosmislenosti besede te proze. No moglo bi se reći da Pavlović nije ni vešt za to *kako*. Ili, možda, nije vešt zato što je to *kako* morao da potisne. To treba istražiti na konkretnim primerima.

Pavlovićevu izjavu da ga ne interesuje *kako* valja primiti s rezervom; “krajnje sublimni rezultat”, koji bi trebalo njegovo delo da proizvede, uistinu nije moguće u neorganizovanoj besedi, Pavlović to zna. Trebalo bi i da zna, s obzirom na njegovu književnu svest, da sublimni rezultat mora biti strogo enkodiran. Kod se nekako upisuje u delo. Takvu tvrdnju potkrepljuje i psihoanaliza. Tragovi tog upisa postoje i u delu za koje se ne može reći da je, i prema pravilima po kojima je izvedeno, dobro organizovano, za koje se čak ne može reći da i ima pravila po kojima je strukturisano. (Svakako ih mora imati.) Ako su u takvom delu ostaci sublimnog rezultata prepoznatljivi, Pavlović je, u neku ruku, u pravu. Njegovo bi delo bilo varijanta idealnog (nepostojećeg) dela u kojem je sublimnost dovedena do kraja; ovo utoliko pre što sublimnost, neskrivena, postoji i u nesavršenom (Pavlovićevom) delu. Sve bi to bilo tako ako za književno delo važi pravilo, koje, prema Klodu Levi-Strosu, važi za mit.<sup>216</sup> Naime, Levi-Stros tvrdi da svaki ostatak mita čuva celu strukturu mita, koju je moguće rekonstruisati; moguće je, dakle, u svakoj prilici i iz najmanjeg odlomka mitske priče raskriti besedu mita.

Književno delo može biti varijanta samo sebe samog, i ostatak sebe samog. Prema tome, ni u jednom njegovom delu ne nalazi se suptilni rezultat. Ukoliko je postignut on se nalazi u ukupnosti dela, koje je (ukupnosti) uslov i strogo enkodiranje na pretpostavkama što ih samo delo ustanovljuje. To treba imati na umu.

Književno delo ne može da posudi sublimni rezultat od modela koji nije izgradilo. Dokaz je i Pavlovićeva proza *Zid smrti*.<sup>217</sup> Kritičari su je nazvali omnibus-romanom. Nije sigurno da ta tvrdnja znači nešto određeno. Pojam omnibus-roman, ako je napravljen po analogiji s pojmom omnibus-film, označavao bi roman “sastavljen od nekoliko posebnih sadržaja, povezanih nekim zajedničkim elementom” (za film to može da bude

---

iz vida, još jednom postavlja pitanje istine književnog govora i istine čitanja. Zbog toga je na nju i valjalo skrenuti pažnju.

<sup>216</sup> Lévi-Strauss, Claude: *Le crue et le cuit*, Plon, Paris, 1964.

<sup>217</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, Prosveta, Beograd, 1985.

tema, ambijent, ličnost autora, protagoniste, režisera i dr.<sup>218</sup>); teško da to važi za roman. Autor nikako ne može da bude ta spona. Za ambijent, temu, itd. valjalo bi pronaći rešenja koja bi odgovarala strukturi književnog dela. Pavlović je to, i kao filmski reditelj, znao. Zato je pokušao da strukturne veze svoga romana izgradi književnim sredstvima, kako ih on shvata.<sup>219</sup>

Priču o Stevanu Arsenijeviću počinje nakon što neko izgovori reč VRANOVAC. Arsenijević od svega što je u razgovoru rečeno jedino nju čuje i zapamti. Pavlović je ispisuje velikim slovima, verovatno zato da naglasi motiv i način uvođenja priče glavnog junaka i početak strukturacije romana. Kao reč-nadražaj ona bi mogla da posluži za psihološki test. Nikako, tako epifanijski artikulisana, ne može da bude ishodište strukturacije romana. Istina, po Pavlovićevoj zamisli Vranovac bi trebalo da bude za njega i njegove junake ono što je Memfis za Foknera i njegove junake. Sem toga, iz epske poezije se zna da određena mesta predujmljuju ponašanje i govor junaka. Nema razloga da na neki način ne određuju i strukturaciju romana, ukoliko su već značenjski određena, ukoliko funkcionišu kao vrednosni toposi. Kod Foknera postoji izvesna uzajamnost između geografije i ponašanja junaka. Postoji, donekle, i kod Živojina Pavlovića u *Belini sutra*.<sup>220</sup> U *Zidu smrti* tu uzajamnost sažima i zamenjuje reč-nadražaj VRANOVAC; uzajamnost se pretvara u nadražaj.

Pavlović misli da sve može da posluži kao sredstvo strukturacije. I može. Ništa strukturu romana ne ograničava sem njenih pravila. Na to ograničenje Pavlović zaboravlja. Pokazuje to način na koji uvodi u roman drugog junaka, ludog naučnika Mančića (u filmu bi to bilo moguće, ne i u književnosti bez dodatne motivacije), što je očit dokaz da se ovde ne radi o omnibus-romanu, nego o loše strukturisanom romanu. U omnibus-romanu, ako je zbilja moguć, analogno omnibus-filmu, nije potrebna posebna motivacija za početak nove priče, pošto je obezbeđuje jedinstveni ambijent, ili nešto slično. Ne zahteva on, ako je model filma valjan, ni posebna razjašnjenja. Pavlović ih nudi; kaže da je roman komponovao “dosta fluidnim ameboidnim elementima. Elementima, ako se može tako reći, metafizičkih asocijacija...”<sup>221</sup> Teško da se tako može reći. Roman može da ima metafizički smisao, može da bude utemeljen u metafizičkoj filosofiji; moguće su i metafizičke asocijacije junaka, ideja, strukture dela; pripovedač je, ako mu je do

<sup>218</sup> *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*, IV, Matica srpska, Novi Sad, 1971, str. 133.

<sup>219</sup> Svest o eksperimentu, o formalnim implikacijama eksperimenta kojega se poduhvata Pavlović nema. I ne može da pristane na ograničenja koja bilo koji eksperiment podrazumeva.

<sup>220</sup> Pavlović, Živojin: *Belina sutra*, Prosveta, Beograd, 1983.

<sup>221</sup> Milanović, Dušica: navedeni intervju.

toga stalo, u stanju da proturi kakvu metafizičku ideju u pripovednim rešenjima. No nikad metafizičke asocijacije nisu gotovi elementi od kojih se gradi roman.

U Pavlovićevoj formulaciji ameboidni elementi su izjednačeni s elementima metafizičkih asocijacija. Neka bude. Za sada me zanima njihova strukturna funkcija. Metafizičke asocijacije, ako uopšte postoje u Pavlovićevom romanu, nisu proizvod strukturacije; one, apriori, pripadaju vantekstualnoj stvarnosti, značenju ustanovljenom izvan romana, svakako, izvan njegove moguće romaneskne zakonitosti, jednom reči, pripadaju ideološkoj ravni na koju se roman oslanja. Nevolja je u tome što metafizičke asocijacije proizvodi rad jezika, onog *kako*, a Pavlović ih tu niti očekuje niti traži. I značenje se da iskoristiti kao sredstvo strukturacije, recimo, značenje koje obrazuje automatizam ponavljanja. No te vrste strukturacije kod Pavlovića nema, niti ona njega zanima. Na kraju, za metafizičke asocijacije je zbilja teško reći da su ameboidne, ukoliko je ameboidno nešto što neprekidno menja oblik, što je bezoblično. Naprotiv, opstojnost metafizičkog duha obeležila je, i još obeležava, čitavu evropsku filosofiju, pa u okviru nje i umetnost.

Evo kako Pavlović motiviše priču o ludom naučniku Mančiću. Stevan Arsenijević sedi u kafani Timok, “kroz prašnjavi izlog zuri u zastavu njihanu vetrom, i u Ljubinka Mančića.

Mančić stoji na izlazu iz parka i takođe pilji u trobojnicu.

Gleda u njeno lepršanje kao opčinjen.”<sup>222</sup> To je sve. Na izvestan način, dovoljno, efektno i u najboljem maniru epskog pripovedanja. Stvar, amblem vrste junaka, svojim posredovanjem odmah uspostavlja nepostojeće ili prekinute veze, itd. U epskoj književnosti je funkcionisanje tog sistema veza provereno. Kod Živojina Pavlovića ulogu te stvari ima zastava, trobojnica, koja je, u isti mah, i određena i neodređena (kao znak i simbol). Ipak, ništa ona unapred ne kazuje i ne naveštava o novom junaku priče. Svejedno, Pavlović odatle počinje priču o Mančiću. Nije se postarao ni da aktualizuje eventualnu simboličku vrednost trobojnice. Prema tome, ona i ne posreduje ništa, ni sebe samu. (Nije tu pomogla ni tehnika filmske montaže.) Nigde se više u celom romanu ova dvojica junaka ne dovode ni u kakvu vezu (i ne znaju jedan za drugog). Njihovo besmisleno piljenje u trobojnicu ne može da ispuni tu prazninu, čak i ako ga, uz dosta dobre volje, shvatimo kao projekciju besmisla života ovih junaka. Istina, ovu dvojicu junaka povezuje zavičaj, obojica su iz Vranovca. Ali ni ta mitska geografija ne povezuje ove junake čvršće ni logičnije od neartikulisanog smisla zurenja u trobojku.

---

<sup>222</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 201.

U montažersku motivaciju priče o Mančiću mogli bismo ubrojati i to što on stanuje u zgradi u kojoj stanuje izvesna modiskinja prema čijem je sinu Stevan Arsenijević pokazivao homoerotske sklonosti. Naravno, sama ta slučajnost ne može da bude nikakav motiv, pogotovo ne u literaturi, koja sledi pozitivističke zahteve, vidne u Pavlovićevoj varijanti realizma (zapravo, naturalizma). Slučajnost ne može da motiviše uvođenje priče o Mančiću i to kao produžetak priče o Arsenijeviću. Neka veza između njih bi morala da postoji. I postoji. Povezuje ih, protivno pozitivističkoj logici, “nemogućnost seksualnog odnosa”.<sup>223</sup> Ona je strukturno jezgro njihovih ličnosti, s tim što je kod Pavlovićevih junaka reč o bukvalnoj nemogućnosti seksualnog odnosa. Nijedan ne uspeva ni da iskaže svoju želju. Ali ova je veza potpuno nezavisna od strukture dela; ona je kataloška, dijagnostičke prirode i može da važi za bilo koga.

Nemogućnost seksualnog odnosa jedino je pravilo koje ovom romanu obezbeđuje kakvu takvu celovitost. Ona strukturira i takozvanu treću priču romana, priču o Pavlu Šarcu. I u njoj je reč o bukvalnoj nemogućnosti seksualnog odnosa. Obezbeđuje li, onda, seksualni determinizam, frejdovski shvaćen, celovitost ovog romana? Donekle bi se takva mogućnost dala prihvatiti. Prepreke seksualnom zadovoljenju su psihološke prirode. Razumljivo je što je seksualnost većine Pavlovićevih junaka iz *Zida smrti* patološka. No i seksualno zadovoljenje, koitusi koje opisuje u funkciji su potpune degradacije ličnosti. Seks ponižava, što nikako ne proizilazi iz seksualnog determinizma. Nesumnjivo, reč je o pripovedačevom ocenjivačkom stavu, koji nije obavezno i Pavlovićev stav. U *Zadahu tela*,<sup>224</sup> seks ne samo što ne ponižava, nego je i sama bit egzistencije. I uistinu, pitanje seksa je upleteno u sve što se tiče govorobića. No o tome će biti reči kasnije. Ovde su me zanimala strukturna pravila Pavlovićeve proze, tj. Pavlovićev odnos prema strukturnim pravilima, zanimalo me je način na koji je mislio da se oslobodi onoga *kako*, a da stvori sublimnu prozu. Mogu li već reći da takav način nije pronašao.

Pavlovićevu izjavu da ga ne interesuje *kako* teksta, rekao sam, treba primiti s rezervom. Pokušaću sada da pokažem da joj, u izvesnom smislu, ne treba ni verovati. Pavlović nije ravnodušan prema novinama i modi u prozi. Naprotiv, sklon je da i sam isproba moderne oblike pripovedanja, posebno je pitanje s koliko uspeha to čini i koliko je zaista reč o eksperimentu. Knjiga *Belina sutra* žanrovski je potpuno neodređena proza

---

<sup>223</sup> Lacan, Jacques: RSI, “Ornicar?”. Lakan ovu tvrdnju, u istom ili nešto promenjenom obliku ponavlja više puta u ovom seminaru, koji je, za sada, objavljen u nekoliko brojeva časopisa “Ornicar?” iz 1975. godine.

<sup>224</sup> Pavlović, Živojin: *Zadah tela*, Prosveta, Beograd, 1982.

i, verovatno, njegova jedina knjiga<sup>225</sup> koju nije ugušila kvaziliterarnost i u kojoj se zato približio modernom pripovedanju, recimo upotrebom različitih žanrovskih oblika. Roman ili, možda, novela (dosta elemenata ove proze navodi na pretpostavku da je reč o noveli; u ponečemu ona odstupa i od modela novele) *Oni više ne postoje*<sup>226</sup> napisan je bez ijednog novog reda, bez skandiranja značenjskih celina, drugim rečima, napisan je onako kako to čine moderni pisci, Filip Solers na primer (tek na kraju romana, kad pripovedač umire i kad njegovu ulogu preuzima pisac, nepotrebno, da bi saopštio neke podatke o pripovedaču i da bi objavio njegovu smrt, Pavlović prvi i jedini put prekida pripovedanje novim redom; smena pripovedača i tačke gledanja u isti mah označava i promenu vrste teksta – autorova intervencija postaje epilog). No u kontekstu moderne proze Pavlovićev pokušaj, ako nije parodija, a nije, i ako nema za cilj da ispravi zablude moderne proze, a nema, nije tako ni zamišljen ni izveden, deluje samo dekorativno. Namera da se jedna istorijska priča, manje-više, znana, odbrana Beograda 1915, ispriča u novom kodu može biti izazovna. No Pavlović nije iskoristio tu mogućnost. Ništa u strukturi knjige, u izlaganju građe ne pokazuje na tako što. Naprotiv, u ovoj knjizi on se uglavnom drži modela istorijskog romana, koji (model) i fikciji pribavlja istorijsku odoru i, u izvesnoj meri, istorijsku realnost. Zahvaljujući zakonitosti istorijskog romana (važnosti priče, akcije, dramatičnosti događaja) kod Pavlovića u ovoj knjizi i u *Zadahu tela* (u ovom romanu zbog dijalekatskog jezika i pripovedanja i zbog intelektualnog vidokruga junaka) postoji ona prevlast narativnog koja odlikuje razvoj pripovednih oblika.<sup>227</sup> U *Zidu smrti* i naročito u zbirci priča *Ubijao sam bikove*<sup>228</sup> preovlađuju opis i kvaziliterarizacija. Pripovedačka osobenost knjige *Oni više ne postoje* delimično je proizvod građe (i forme koju ta građa predujmljuje), spremljene za film,<sup>229</sup> iz koje je nast-

---

<sup>225</sup> Pavlović je od 1986. godine, kad sam ja izrekao ovaj sud, objavio nekoliko knjiga o kojima ovde neće biti reči. Razume se, ni ovaj sud ni svi drugi u ovom tekstu, koji na izvestan način implikuju Pavlovićevo ukupno delo, ne mogu se odnositi na ta nova dela. Formulacije pomenutih sudova sam zadržao kao banalan i očigledan znak iskušenja čitanja.

<sup>226</sup> Pavlović, Živojin: *Oni više ne postoje*, Bigz, Beograd, 1985.

<sup>227</sup> Ženet, Žerar: *Granice pripovedanja, Figure, "Vuk Karadžić"*, Beograd, 1985. str. 94. Taj sukob unutar svoje proze Pavlović ne razrešava, ni kad se ona kida po šavovima, ako tako smem da kažem. Razumljivo, sublimni rezultat koji Pavlović pretpostavlja nikada ne može biti performativan na način na koji bi sublimno u stvarnosti moralo da bude. To je razlog više što se u ovoj prozi razlika između pripovedanja i opisivanja svodi isključivo na razliku u sadržaju.

<sup>228</sup> Pavlović, Živojin: *Ubijao sam bikove*, Narodna knjiga, Beograd, 1985.

<sup>229</sup> Milanović, Dušica: navedeni intervju.

la, odnosno filmskog pripovedanja, koje se razlikuje od proznog pripovedanja. Nije stoga nerazumljivo što se u knjizi prepoznaju prilagođavanja proznom pripovedanju, ali i scene izvedene po pravilima filmskog pripovedanja. Zabeležene su i raspoređene sve pojedinosti bitne za određeni filmski kadar. Filmska je i priča o glavnom junaku; o mnogobrojnim masovnim i pirotehničkim scenama ne treba ni govoriti. Pre bilo kakvog odlučnog suda o ovoj knjizi treba uzeti u obzir Pavlovićeovu izjavu da ovaj roman završava ciklus romana koje treba da napiše i koji će se (ciklus) zvati *Vašar*.

Problem dekorativnosti u Pavlovićevoj prozi treba posebno promisliti, ponajpre zato što je u neposrednoj vezi sa odnosom opisivanja i pripovedanja, te i zato što dekoracija postaje strukturno pravilo Pavlovićeve slike sveta, oblik njegovog govora. On je, praktično, u stanju da sve pretvori u dekor. Većina opisa, kojima su, inače, zagušene Pavlovićeve knjige, nemaju drugu funkciju. U dekorativnoj ulozi može se naći i po koji junak. Predstave, naročito predstave koje bi trebalo da budu zamena slikarskog platna, pretvaraju se u scenografiju, uglavnom nedelotvornu. Pavlović neprekidno opisuje boje predmeta i pejzaža. Mogući slikarski efekti tih opisa gube se u realizmu njegove proze. Postoji nesklad između onog na šta boje, eventualno, pokazuju, šta simbolizuju i slike koju Pavlović pravi. Nije katkad sigurno da referentnost boje ima ikakva smisla: "Iz zenice iskri plavičasta mržnja".<sup>230</sup> Šta je uopšte ta plavičasta mržnja, koju junak kome je upućena i ne zapaža? No to što je junak ne zapaža i ne mora biti važno, zapaža je pripovedač.<sup>231</sup> Ovakva upotreba boje, poznata u dekorativnom slikarstvu, ni u prozi ne može da ima drugo značenje. Za ovu prozu je važno da, često, i jezik koji u njoj Pavlovića koristi ima samo dekorativnu funkciju.

Dekorativnost u Pavlovićevoj prozi verovatno je proizvod filmskog postupka, od kojeg se on branio, koji je nastojao da neutralizuje različitim pripovedačkim sredstvima, pre svega, opisom, koji je klasično sredstvo pripovedanja. No Pavlovićev opis je u najmanju ruku neobičan. Teško je odrediti šta on njime hoće, a trebalo bi da s njim ima neki cilj, kad ga već tako rado, u svakoj prilici, koristi. S obzirom na to da je opis, kao sredstvo pripovedanja, i sredstvo uznačenja, moram da pitam: koje to značenje Pavlović izgrađuje opisom, odnosno, da li uopšte, njegovi opisi imaju bilo kakav smisao? Sigur-

---

<sup>230</sup> Pavlović, *Živojin: Zid smrti*, str. 138.

<sup>231</sup> Pokušaji semantizacije boja nisu nepoznati ni u književnosti ni u slikarstvu. Boje se, s više ili manje razloga, vezuju za pojedina osećanja, one simbolizuju pojedina osećanja, ili psihička stanja. Pavlović ih, može biti i zato, upotrebljava za gradnju metafora, kakva je "Plavičasta mržnja" (jedino kao metafora ova sintagma nešto znači), dakle, za gradnju novih značenja. No i u tom slučaju se mora znati zašto ta mržnja nije, recimo, crvenkasta, mora se znati logika po kojoj je metafora sačinjena.



no je da ga mnogi nemaju, na primer, oni koji liče na poetske fantazmagorije, pogotovu ako se ima na umu realistički karakter njegove proze. Šta znači sledeći opis: “Pačavra neotopljenog snega leži pod javorom kao senka sa fotografskog negativa”.<sup>232</sup>

Ovaj opis bi, jasno je, trebalo da ima metaforički smisao. No da li sve može da bude metafora? “...mogli bismo reći da metafora posreduje neku vrstu analogije ili strukturnu podudarnost. Isto tako možemo reći da metafora sadrži u sebi jednu ‘kao’ rečenicu i jednu poredbenu rečenicu, pri čemu je svaka slabija od originalne metafore”.<sup>233</sup> Zadovoljava li ove uslove Pavlovićeva metafora *pačavra neotopljenog snega*? Zacemente. Pa ipak, moguće bi je bilo prihvatiti takvu kakva jeste, da nije onog drugog dela iskaza, koji bi s prvim trebalo da čini metaforički iskaz. I tu više nema nikakvog reda (metafora se pravi po nekim pravilima); drugi deo iskaza je poređenje u kojem, naravno, nema logike koju Pavlovićeva proza pretpostavlja. U njemu je logična jedino nelogičnost, ali ta logika je suprotna Pavlovićevom postupku, njegovom shvatanju literature. Uzmimo još jedan primer iz pripovetke “Svetlost i tama”, koju Pavlović s pripovetkom “Ubijao sam bikove”, prvi put objavljuje u knjizi (*Ubijao sam bikove*); obe ove priče su, navodno, nastale sredinom pedesetih godina (po piscu pogovora za ovu zbirku, Mirku Kovaču, one svedoče koliko je Pavlović moderan pisac): “Studebakeri se zaustavljaju pred benzinskom pumpom ‘Jugopetrola’, ležu uz trotoar kao kornjače – simbol nedostižnosti.”<sup>234</sup>

Vežu studebekera i paradoksa o Ahileju i kornjači moguće je, eventualno, zamisliti u nadrealističkom tekstu, ne i u prozi Živojina Pavlovića. No može biti da ova slika pripada nekom drugom diskursu, koji Pavlović ne kontroliše. Takvih opisa, čija se funkcija ne da odgonetnuti, ima dosta, ne samo u ovoj zbirci pripovedaka, nego i u *Zidu smrti*: “Osluškujem korake: jutro je vedro, sunce obasjava zid i vrata; romb zasenjujuće svetlosti gužva se i izmiče”...<sup>235</sup> U kakvoj su vezi rečenice posle dvotačke, kako se

---

<sup>232</sup> Pavlović, Živojin: *Ubijao sam bikove*, str. 13. Treba li podsetiti da ovu sliku u tom vidu, ako je odista ikako moguća, treba da registruje dečak – pred njegovim očima se pojavljuje ta slika (“Dečak se osvrnu”). Dečak mora i da zna s kojih se razloga povezuje, s kojih razloga on vidi da se povezuju “senka sa fotografskog negativa” (reč je o neuobičajenom perceptivnom zapisu) i grudva snega (Pavlović kaže “pačavra snega”, drugim rečima, krpa snega – pačavra je kuhinjska krpa – ona krpa koja nema nikakvu vrednost; nema je ni čovek koji se tako označava)

<sup>233</sup> Blek, Maks: U čemu je misterija metafore, “Treći program”, proleće, 1982, Radio Beograd, Beograd.

<sup>234</sup> Pavlović, Živojin: *Ubijao sam bikove*, str. 17.

<sup>235</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 134.

povezuju značenjska polja koja one obrazuju s rečenicom “Osluškujem korake”, kojoj su sintaksički podređene? Znači li nešto ova promena sintaksičkih pravila? Je li, doista, reč o promeni ili o nečemu drugom? Hoće li Pavlović da dosegne poseban vid stvarnosti?<sup>236</sup> To mu u nekim opisima i polazi za rukom. Ali da bi zbilja uspeo valja da razume rad jezika i rad u jeziku, funkciju postupka koji se obrazuje kao pravilo jezičke i značenjske organizacije.

Opis kod Pavlovića ima status dokumenta, što je neobično s obzirom na to da mu nije nepoznata funkcija dokumentarizma u prozi. No on takođe zna da dokument, određenim postupkom, postaje fikcija. Zašto ne bi i opis mogao da postane dokument, tako što se indikativnim rečenicama ustanovljuje kao niz tvrdnji, kao stvarnost. Doista je to moguće. No Pavloviću nedostaje jezička i sintaksička strogost. Konačno, on opisu namenjuje različite uloge. Opis je, ponekad, verbalizacija slikarskog postupka ili, pre, zamena fotografije: “I ko zna koliko bi još stajali u položaju presečenog trka, onog zastoja kojem se čovek prikloni pri naletu na klupko zmija”...<sup>237</sup> S druge strane, ovakav opis perceptivnim rezovima stvarnosti treba da nadoknadi ograničenost govora, ograničenost pripovedanja. Pavlović kao da teži kratilovskom idealu da svaki predmet dobije “tačno ime” koje mu od prirode leži,<sup>238</sup> zapravo, da se svaki perceptivni zapis, ma koliko bio neobičan, raskrije u prirodnosti. Izvestan mimetički zanos prepoznaje se i u njegovim opisima. Tom zanosu bi se mogla pripisati i Pavlovićeva težnja k neobičnim slikama. No izgleda da Pavlović nije uspeo da upravlja svojim zanosom, ili nije svestan ograničenosti mimetizma. Umesto mimološkog odnosa, jezik, zahvaljujući svojoj simboličkoj funkciji, govori drugo ili ne govori ništa ako se zanemari njegova zakonitost: “Slično njihanju zastava s jarbola iznad ulaznih vrata, pored kafanskog izloga trepti devojčin trk – obris njenog tela kao kakva senka za trenutak zaklanja svetlost”...<sup>239</sup> Nema svaka kombinacija reči smisla, niti može da ga uspostavi. Zamena jednog označitelja drugim uspostavlja smisao, ali ta zamena ne može da bude slučajna. Pavlovićevo tobože strogo poređenje njihanja zastave i trka devojke jezički je i logički arbitrarno – i

---

<sup>236</sup>Sigurno je da Pavlović s nekih razloga upotrebljava jake slike, te da s tih ili drugih razloga nijedna slika koju pravi nije dovoljno jaka da ispuni ono što on od nje očekuje. Taj manjak, opet, on nadomešta beskrajnom proizvodnjom slika – i praznine u njima. Smisao ove prisile i njene efekte na pripovedanje, na ukupni smisao Pavlovićeve proze valjalo bi posebno istražiti.

<sup>237</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 231.

<sup>238</sup> Ženet, Žerara: navedeno delo.

<sup>239</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*.

kao eventualni mikroopažaj. Tu se i ne radi o bilo kakvom opažaju; nema opažaja koji bi mogao da registruje obris devojke što zaklanja svetlost.

Pseudoliterarna upotreba jezika, figura, u shematskom pogledu, uglavnom se ne razlikuje od književne upotrebe jezika i figura. Poređenje i u jednom i u drugom slučaju pravi se po istoj formuli: jedna reč kao druga reč. Te se formule drži i Pavlović u navedenom opisu. No kod njega totalna konkretizacija (lažni apsolut realnosti) neutralizuje dvosmislenost drugog člana poređenja, koju bi (dvosmislenost) inače poređenje trebalo da naglasi. To je dokaz i Pavlovićeovog nerazumevanja funkcionisanja jezika. Nebukvalnost je od suštinskog značaja za razumevanje “načina na koji jezik, kao integralni sistem komunikacije, funkcioniše”.<sup>240</sup> Apsolutna tačnost, apsolutna mimetičnost lišavaju jezik nebukvalnosti, lišavaju ga njegovog ontološkog smisla. U stvari, ni tačnost ni mimetičnost u tom vidu nisu moguće. Stoga, umesto apsolutne tačnosti, jezik, zahvaljujući tome što je nad njim izvršeno nasilje, proizvodi iluziju poetičnosti. Treba reći da Pavlović teži poetičnosti svojih opisa i da zbog te težnje poetičnosti po svaku cenu i gubi kontrolu nad značenjem reči, zaboravlja logiku i zakon jezika.

Pavlović zna da je jedan od načina proizvodnje poetskih efekata odstupanje od standardne upotrebe reči. Međutim, odstupanje od logičke upotrebe jezika u realističkoj prozi, što se Pavloviću često dešava, ne samo što ne proizvodi poetske efekte, nego razara i mogućnost značenjskih promena koje poređenje pretpostavlja, zbog kojih se i upotrebljava.

U navedenom delu Pavlović veli da obris devojčinog tela zaklanja svetlost. Obris je “lik (slika) nejasnih, ovlašnih crta, obeležena samo konturama, skica, silueta... crta, linija”<sup>241</sup> i nikako ne može da zaklanja svetlost ni u kakvoj upotrebi jezika, sem u slučaju kad se tekst gradi na razaranju zakonitosti jezika. Ali i ta razgradnja ima pravila koja ozakonjuju upotrebu reči i moguću gramatiku. Nije ovo jedina Pavlovićeova greška, niti jedini oblik ogrešenja o jezik i logiku. Jedan njegov junak govori o *ineretnom egzodusu* “kao glibovitom svijetu životinja”.<sup>242</sup> Inertan je nepokretan, mrtav, te egzodus (*mrtav, nepokretan*) nije moguć ni u gliboviti svet životinja.

Pavlović je ili neoprezan ili mu nije stalo ne samo do toga *kako* govori, nego ni *šta* govori (ovo pod uslovom ako je *kako* i *šta* moguće razdvojiti). Kod Pavlovića Orfej ne odoleva zanosnoj pesmi Euridike,<sup>243</sup> iako sve varijante mita o Orfeju govore o zano-

<sup>240</sup> Sadok, Džerald: Figurativni govor i lingvistika, “Treći program”, str. 237.

<sup>241</sup> *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika, III*, str. 883.

<sup>242</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 172.

<sup>243</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 53.

snaj pesmi Orfejovoj. Istini za volju, ovakve promene, kad bi bile proizvod namere, mogle bi biti efektne.<sup>244</sup> To je dobar način razgradnje modela, rušenja kanona, raskrivanja onoga što je neskriveno, što se ne nalazi na svom mestu. No Pavlović to nije imao na umu. On ne zna za strogost upotrebe fakta i rečenice. U knjizi *Oni više ne postoje* opisuje rad robijaša; oni raščičavaju bombardovanu železničku stanicu “da bar jedan kolosek osposobe za saobraćaj”,<sup>245</sup> kaže Pavlović izrično. Opis ruševina i pometnja na stanici podudara se sa tom tvrdnjom. Nekoliko strana kasnije, Pavlović, još opisujući haos na železničkoj stanici, izvlači u prvi plan manevarku koja gura vagone što “klepeću i škripe po jedinom prohodnom koloseku”.<sup>246</sup> On ne pominje da su robijaši, ili ko drugi, osposobili taj jedan kolosek. Ne mora se sve ni reći, ne makar izrično. Postoje u književnosti različiti načini da se nešto saopšti: nagoveštaj, signal, postupak, itd. Pripovedač je mogao da u odgovarajućoj prilici pomene proticanje vremena, ili nešto slično, iz čega bi se moralo zaključiti da se situacija bitno izmenila. No iz navedenih Pavlovićevih rečenica, prema načinu kako su strukturisane, po upotrebi glagolskih oblika i kontekstu u kojem se nalaze može se zaključiti jedino to da je Pavlović zaboravio šta je već rekao. Konačno, težnja ka apsolutnom zapisu isključuje neka od pomenutih rešenja, recimo, nagoveštaj. S druge strane, ta težnja postaje obeležje književnog govora i znak posebnog odnosa prema stvarnosti.

Oštrina perceptivnog zapisa, registracija konkretnosti podrazumevaju sintaksičku strogost. Pavlović na nju ne pomišlja. Rezultat je značenjska pometnja, kao ona sa samog početka romana *Oni više ne postoje*. Pavlović gubi kontrolu nad rečenicom (ne postoji logička veza između glavne i zavisne rečenice) naročito u zbirci pripovedaka *Ubijao sam bikove*, ali i u romanima *Zid smrti*, i *Oni više ne postoje*. Sintaksička pravila i pravila teksta najčešće su poremećena u opisima i poređenjima do kojih Pavlović drži kao do estetski najdelotvornijih elemenata književnog govora. Pitanje je da li je opis dovoljan za gradnju teksta, čak i kad je (opis) delotvoran. Kod Pavlovića se on, uz to, nalazi na granici između mimetičke predstave i pokušaja prevladavanja mimezisa, opet opisom kao osnovnim oblikom književnog govora.

U Pavlovićevim opisima treba, svakako, prepoznati i napor da se raskrije bit života, manifestacija te biti u nekoj životnoj pojedinosti. U ovoj prozi pojedinosti, naro-

---

<sup>244</sup> Zašto, uprkos tome, ne bi mogle biti efektne? Nije teško zamisliti situaciju u kojoj bi ih bilo moguće tako razumeti, u kojoj one mogu postati efektne. Fikcionalizacija fakata je poznat fenomen u prozi. Reč je o fikcionalizaciji koju priprema i nameće vreme.

<sup>245</sup> Pavlović, Živojin: *Oni više ne postoje*, str. 104.

<sup>246</sup> Pavlović, Živojin: navedeno delo, str. 110.

čito stvari, delovi tela imaju povlašćeno mesto. Pavlović gotovo ne propušta priliku da ne kaže koju reč o očima svoga junaka. Potanko opisuje izgled zenica, dužica, što je tradicionalni način psihologizacije. No njegovi opisi (opsesivni) očiju ne obezbeđuju psihološku dimenziju književnom govoru. Pravi psihološki značaj tih opisa ispoljava se u dijalektici videti - biti viđen, koja funkcioniše u besedi nesvesnog i koja upućuje na motive Pavlovićevog govora. U odnosu videti - biti viđen dijalektizovana je seksualna želja. Kod Pavlovića se ona javlja i na drugom mestu i u drugačije organizovanoj besedi, u čemu treba videti jedan vid strukturacije besede. Drugi vid se obrazuje oko čvornih tačaka kao što je opis zenica u kojima se prepoznaje automatizam ponavljanja, ili istrajnost opisa, koju može da podržava samo automatizam ponavljanja, odnosno ono što je tim opisom potisnuto. Pavlović opis gradi po principu po kojem se gradi metafora: jedan označitelj zamenjuje drugi, jedan označitelj je potisnut. Kad je reč o opisu formula ova-ko izgleda: jedna predstava zamenjuje drugu, tj. jedna predstava je potisnuta. Tragovi potisnute predstave prepoznaju se u neobičnosti, i nelogičnosti Pavlovićevih opisa, ili neskrivenije u lažnom mimetizmu, lažnom realizmu, u suštini, skrivenom pismu. Samo u tom slučaju, kao simptom, u kojemu se potisnuto pojavljuje, mogao bi imati smisla, na primer, opis senke koja je “okačena o kvrgave uši” i koja “visi preko nosa i oštro skrojjenih, slepljenih usana”.<sup>247</sup> Iskustvo nadrealističkog teksta, kojemu bi ovakav opis pristajao, potvrđuje da se u takvom slučaju svagda radi o nečemu što je potisnuto. Potvrđuje to i Pavlovićev tekst na drugi način; na drugačijim pravilima je i pravljen. Pavlović se nijednog trenutka ne odriče razuma. A kad razum hoće nešto da kaže “on ponavlja simptom”.<sup>248</sup> Ne postaju, doduše, sva ponavljanja u Pavlovićevom tekstu simptomi. Jezičke i logičke greške – mada u određenim uslovima, ako se ponavljaju po redu, u tačno određenim situacijama, mogu imati simptomsku vrednost – kod Pavlovića su proizvod nerazumevanja rada jezika. No ova tvrdnja može biti sporna, valja je proveriti.

Pavlović redovno koristi jezik kao sredstvo oličenja junaka, kao sredstvo gradnje sociološke slike sveta u bahtinovskom smislu. Svako poglavlje u romanu *Zadah tela*, napisano je posebnim govornim žanrom. Jezik, govorni žanr legitimiše junaka, njegov društveni i životni status. Kao da se Pavlović drži tvrdnje: subjekt ne zna, zna jezik – ili, pre, realističkog načela karakterizacije junaka, koji, ako je iz Zagreba, obavezno govori takozvanom zapadnom varijantom srpskog jezika,<sup>249</sup> Crnogorac, opet, govori nekakav

<sup>247</sup> Pavlović, Živojin: *Zid smrti*, str. 63.

<sup>248</sup> Lacan, Jacques: Vers un signifiant nouveau, “Ornicar?”

<sup>249</sup> Umesto izraza “zapadna varijanta srpskog jezika” danas bih, radi preciznosti ili zbog istorijske preciznosti, morao da napišem hrvatski jezik. Ispravka za sam tekst, naizgled, nije bitna. (Verovatno

crnogorski dijalekt. Junaci iz Srbije govore odgovarajući dijalekat (najčešće timočki), ako nije reč o intelektualcima.

I ovo obilje dijalekatskog govora u Pavlovićevom *Zidu smrti*, pored toga što je po koji dijalekat iskorišćen kao sredstvo parodije, prevashodno ima dekorativnu funkciju. Kako, inače, shvatiti, koji smisao ima baba Živanin recital vlaških poslovice? Tek pokoja poslovice podrazumeva situaciju Pavlovićevog junaka Stevana Arsenijevića, iako bi trebalo da bude nekakvo viđenje i razrešenje njegovih životnih nesporazuma. Možda bi poneka poslovice i mogla nešto reći o Arsenijevićevoj sudbini, ali bi, u tom slučaju, baba Živanin recital morao biti drugačije strukturisan.

Sve čvrne tačke Pavlovićeve proze koje sam do sada analizirao pokazuju na neki manjak. No sve su one, manje-više, na margini njegovog izričnog interesovanja, izvan poetičkih pravila koje, donekle, izražava Vedranov disput o cilju umetnosti (pozorišta, o njemu Vedran govori). Vedranova određenja forme i činjenica života Pavlović je u jednoj varijanti već izrekao kao svoja poetička pravila. I u književnoj praksi on pokazuje da mu je uistinu stalo do golih činjenica života; a to, najčešće, znači do onih činjenica koje čoveka u najvećoj meri degradiraju kao moralno biće.

Nameru da prikaže sirov, neposredan život Pavlović ne ostvaruje, ne barem uvek uspešno. U zbirci pripovedaka *Ubijao sam bikove*, uprkos nesumnjivom realizmu, to mu retko polazi za rukom. Ponekad progovori samo jezgro života u punoj svojoj neskrivenosti, efektno, na primer, u priči o jalovim ženama. Po odobrenju svojih muževa one biraju ljubavnike da ih napune spermom, koju “još vruću u materici” nose u crkvu;<sup>250</sup> u crkvu one unose samu bit života, nadu u njegovu transmutaciju, u jednu vrstu liturgijskog preobraženja u krv i meso, u obećanje života. Ovo je ujedno i jedan od retkih detalja u Pavlovićevoj prozi koji pokazuje na pozitivnu životnu konotaciju.

Pavlovićevu priču o životu, koja je, po njemu, prvi i osnovni zadatak umetnosti, dijalektizuje nagon smrti; obeležava je razaranje, raspad životnih mogućnosti. Junacima te priče, po pravilu, život, ili ono što oni zamišljaju kao život, izmiče. Na svakom se

---

nije bitna ni za istoriju.) No da li je zbija tako? Kako jedan junak može samo zavisno od istorijskih prilika (od vantekstualnih okolnosti) čitanja da govori za jedno vreme, za jedno čitanje varijantu srpskog jezika za drugo vreme, za drugo čitanje hrvatski jezik. Koji jezik taj junak odista govori? Koji jezik govori tekst? Šta ja to čitam? Šta je zapisano? Šta je pismo? Ko u meni čita (ili učitava)? Šta je to stvarna intertekstualnost čitanja? Šta je istina čitanja, ako nema istorijske istine teksta? U vreme kad je Pavlović pisao knjigu i u vreme kad sam ja o njoj pisao junak je govorio varijantu srpskog jezika? Kako sam to mogao da znam?

<sup>250</sup> Pavlović, Živojin: *Ubijao sam bikove*, str. 118.

prepoznaje znak negativiteta. No o dijalektizaciji nagona smrti može da se govori samo u ontološkoj predstavi čoveka i sveta. Pavlovića, pak, prevashodno interesuje društveni mehanizam koji čoveka degradira, no koji je (društveni mehanizam) u nekom vidu sastavni deo čovekovog bića, barem kao obavezni ideološki i kulturni kontekst, koji zaklanja čovekovu težnju ka padu, ka razaranju. Tu težnju simbolizuje naslov romana *Zid smrti*. No njen uzrok Pavlović traži u društvenom mehanizmu. On socijalizuje pad svojih junaka. Socijalizacija se prepoznaje i u drami intersubjekatskih odnosa, u drami odnosa prema drugom (drugi kod Pavlovića ima sartrovski smisao, mada bi teško bilo reći da za njegovog drugog potpuno važi Sartrova formula: pakao to su drugi). Pavlovića drugi zanima kao konkretan čovek koji razara, onemogućuje, ili izdaje svoga bližnjega. Metafizički smisao drugog on, uglavnom, i ne sluti, sem ako je seksualni partner.

Čovek i kad strada sa svoje lude glave, strada po volji i zakonu društva. Pri tome, ti zakoni i ta volja, često, nemaju racionalno opravdanje, što ne smanjuje njihovu moć. Ona ustrajava i kada faktički više ne deluje. Robijaši s Golog otoka (Pavlovićev roman je i rasprava o aktuelnim moralnim i političkim problemima), praktično, nikad ne izmiču tom zakonu; on određuje svagda i svuda njihovu besedu i njihovo ponašanje, pre svega, njihovo ćutanje o traumatičnom i tragičnom robijaškom iskustvu; društveni zakoni protivureče elementarnim moralnim normama, koje je samo to društvo ustanovilo, društveni zakoni zabranjuju govor, a to znači da onemogućuju subjekt u njegovom subjektivitetu. U zabrani govora Pavlović vidi obično društveno nasilje i time previda da ta zabrana pogađa samu bit čoveka.

Tragičnoj istoriji čoveka, njegovim životnim nesporazumima, Pavlović nalazi različite uzroke, najčešće je to splet socijalnih okolnosti, osim kada je reč o patološkim osobinama ličnosti. Životna priča glumca Stevana Arsenijevića ima tri ravni. I sve tri, u suštini, Pavlović izvodi iz njegovog društvenog statusa. Arsenijević je neuspeli glumac, razočarani revolucionar, prevareni muž, loš seksualni partner. Njegovu sudbinu delimično simbolizuje kralj Lir, koga bi trebalo da igra u pozorištu, takoreći, na kraju svoje pozorišne karijere. Ta uloga je i poslednja mogućnost da on, krležijanski rečeno, nakon svih životnih brodoloma, nađe vlastiti identitet, i sada u drugom, ali u drugom u kojem se prepoznaje.

Kralj Lir je i simbol degradacije revolucionarnih ideja, razvlašćenja posednika zakona, u ovom slučaju to je Vuk Babić, organizator revolucije, tvorac sistema koji je prestao da funkcioniše i zato što je kao Lir bio načet iznutra. Kod Pavlovića je, dakle, *Kralj Lir* tragedija revolucije koja nije sebe svesna, koja sebe izdaje. Drastičan dokaz je i to što će po nečijoj naredbi (bezličnoj; bezlični mehanizam vlasti i kad je sprovodi

čovjek koji ima ime i prezime, uređuje sve odnose u društvu), dokaz samoizdaje revolucije je to što će probe *Kralja Lira* biti prekinute da bi Stevan Arsenijević igrao ulogu u filmu o partizanskoj lokalnoj epopeji, ulogu partizanskog komandanta, koga simbolizuje kralj Lir. Film nudi revolucionarni idealizam, te lažnu sliku revolucije.

Rascep je potpun, rascep ličnosti, društva. Pavlović ne vidi izlaz ni za društvo ni za jedinku. Arsenijević će završiti kao beogradski klošar, pošto prethodno sve instance moći, računajući tu i Vedranovo eksperimentalno pozorište, iskoriste ostatke njegove ličnosti. Podela moći u društvu sprovedena je na štetu samog društva, koje nema nikakav pozitivni projekt, razapeto je, da kažem političkim jezikom, između različitih sfera interesa,<sup>251</sup> te bez budućnosti, ali i na štetu jedinke, koja postaje objekt, kao Arsenijević u Vedranovoj predstavi.

Tri ravni Arsenijevićeve životne priče prikazane su različitim postupcima, što ovu istoriju čini dvosmislenom i time književno efektnom. Pavlović opisujući probu *Kralja Lira* obilato citira ovu dramu. Šekspirov tekst postaje dokument. U isti mah, Pavlović ga redukuje na građu fikcije. Ovaj postupak u srpskoj prozi dosta je rabljen u tim godinama. Dokumentima su namenjivane različite uloge, dovođeni su u različite odnose, zavisno već od stava prema takozvanoj dokumentarnosti. Kod borhesovaca se smenjuju prava ili apokrifna funkcija dokumenta, i to kao uslov fikcije. I Pavlović menja smisao dokumenta. Detaljan opis probe *Kralja Lira* i navođenje dugih citata priprema su egzistencijalnog i moralnog pada glumca Arsenijevića (ali i predznak narušavanja moralnog statusa društva). Tako on nalazi identitet, identitet kralja Lira, u Arsenijevićevom slučaju, prazninu identiteta.

Citati iz *Kralja Lira* zapravo su šekspirovsko ogledalo u kojem bi trebalo da se vidi politika društva što se ispoljava u sudbini junaka. No Pavlović u svoju prozu unosi i čistu političku besedu. Iz perspektive te iste politike, razumljivo, u prepolitizovanom društvu ona je postala bitna odrednica čovekove sudbine, njegovih padova i uzdizanja. Iracionalnost te politizacije ne treba posebno dokazivati. Ona se javlja i u političkoj besedi Pavlovićevog romana.

Ne mislim da politika ne treba i da ne može da bude predmet romana. Nema razloga da se Pavlović, ili neko drugi, ne bavi političkim mehanizmom koji proizvodi padove i uspone ljudi-objekata. Te mehanizme valja promišljati kao bilo koju čovekovu

---

<sup>251</sup> Dakako, reč je o političkom jeziku iz vremena Pavlovićeve knjige, koji je, očito, postao i jezik tumačenja, koji je ograničio, predujmio tumačenje, predujmio je ono što je tumačenje trebalo da raskrije. Ovom podbeleškom sam želeo da skrenem pažnju na moć jezika, pre no na političku zloupotrebu te moći, iako ova (zloupotreba) ni u jednom trenutku društva nije beznačajna.



tvorevinu, kao bilo koji čovekov udes. Potrebno ga je najpre dobro poznavati. Pavlović je otkrio da je ćutanje robijaša sa Golog otoka proizvod tog mehanizma; nije pokazao kako on neprekidno produkuje to ćutanje i, što je posebno važno, nije pokazao delotvornost odsutnog, zabrane govora. Doduše, moguće je ovo odsustvo govora shvatiti kao najuzbudljiviji govor o patnji; tako se simbolizuje ono što se ne može simbolizovati. No taj nivo simbolizacije daleko je od Pavlovićevog postupka. Gubitak prava ne govor neposredna je (politička) optužba rukovalaca političkim mehanizmom koji proizvodi ćutanje i koji proizvodi manjkavost ovog govora o tom ćutanju.

Politički mehanizam se oslanja na zakonitost pravila revolucije, u kojoj ljudske mogućnosti postaju žrtva revolucionarnog dogmatizma. Promenu statusa revolucije ljudi isplaćuju vlastitim postojanjem. Odstupanje od zvanične politike, od dogme, koja se obrazuje kao perverzno znanje, u psihoanalizi bi se reklo, kao negacija nepodnošljivog opažaja, u ovom slučaju, manjka u revolucionarnom idealu (pri tom se postavlja pitanje ko promoviše i na osnovu čega zvaničnu politiku, ko ustanovljuje dogmu; relativizam je tu samorazumljiv, iako ga Pavlović ne pominje – njega prosto zanima funkcionisanje jednom ustanovljenog modela), odstupanje od zvanične politike kažnjava se totalnim raspadom ličnosti, na koju se (ličnost), potom, taj politički mehanizam oslanja. Uča, ibeovac, živi u strahu koji ga pri svakom interesovanju vlasti za njega izbežumljuje; počinje da halucinira; kao u hipnozi recituje reči pokajanja, ispranog mozga uzvikuje parole (čija je simptomatska funkcija sasvim jasna) i snima film upravo po nalogu vlastodržaca, koji su mu oduzeli pravo na govor. Uz to, film je obični propagandni plakat. Uča, na taj način, potvrđuje da je kastracija laž, reklo bi se u psihoanalizi; on je opčinjen lažnim, koje se (i ideologija) može tumačiti kao san. Razumljivo je, iz ove perspektive, što Uča revolucionarni idealizam predstavlja kao svoje uverenje, razume se, bez osećanja dvojnosti vlastite ličnosti.

Lažnost subjekatske situacije prouzrokuje pad ličnosti, gubitak vere u bližnje, u viziju sveta; u *Zidu smrti* reč je o komunističkoj viziji sveta. Pavlović, mada ga opčinjava politička sudbina čoveka, ne zaboravlja na životne nesporazume, stradanja s ljudske sebičnosti i ograničenosti, ne zaboravlja ni čovekovu bolest, iako nije uvek jasno šta je za njega bolest, a šta stradanje. No i jedno i drugo je u znaku negativiteta, koji ga zanima i koji svuda nalazi. Samoću u ljudskoj zajednici, i kad je proizvod sukoba ličnosti s društvenim normama, Pavlović obeležava kao negativitet. Očito, ovde je reč o kvaziontologizaciji. Uostalom, patnje Pavlovićevih junaka najčešće nemaju ontološku dimenziju.

Negativitet u ovoj prozi proizvod je društvene, ideološke prinude. U duhu te redukcije Pavlović preispituje moralne vrednosti i istine revolucije i svakidašnjice, ne primećujući da pred sobom ima samo maske, da promišljanjem fenomenalnosti koja, navodno, skriva istinu (recimo da su u revoluciju Stevana i Uču odveli životni razlozi a ne nekakvo uverenje) on ne otkriva i ne razume da se istina pokazuje samo kao poluistina. I sirove životne činjenice govore ako su organizovane po nekom redu. Najzad, ili na prvom mestu, i one su činjenice jezika. Nemoguća je u tom smislu takozvana stvarnosna proza. Književnost poznaje jedino stvarnost jezika.

Stvarnost jezika određuje i intersubjekatske odnose, koji su jedan od bitnih problema Pavlovićevog romana i drugi nivo istorije Stevana Arsenijevića i svih junaka *Zida smrti*. Intersubjekatski odnosi u kontekstu društvenih prinuda, određuju promišljanje smisla života i neposredne životne reakcije, pretežno kod psihopatskih ličnosti, kod Mančića na primer. Ovoga je junaka Pavlović zamislio kao takozvani psihoanalitički slučaj. Mančić pati od astme, koja je simptom potisnutog označitelja. Uzroci se, po dobro znanom psihoanalitičkom obrascu, nalaze u detinjstvu; majčina smrt, očevo neverstvo, itd. Po istom obrascu se razvija i bolest. Mančić pati u situacijama koje obnavljaju traumatični događaj; pred maturu astma mu je sasvim nestala, ali na očevoj sahrani ponovo je počela da ga guši, itd.

Istorija Mančićeve bolesti ima u Pavlovićevoj prozi isti status kao rasprava o razvoju fundamentalnih nauka, koja ne smo što pretpostavlja političku sferu društva, nego je iz nje i preuzeta. Sve je predmet Pavlovićevog romana, sve do ekološke ugroženosti čoveka. Roman postaje popis epohalnih problema. S druge strane, Pavlović stvarnost opaža i beleži na mikronivou. Kad govori o filmu on potanko opisuje tok snimanja. Reklo bi se da je opsednut strahom da će nešto ostati nezabeleženo. Stoga njegovi junaci opštepoznate činjenice života doživljavaju i predstavljaju kao otkrića. Ne radi se tu o postupku oneobičavanja. Reč je o manjkavosti procene građe i, pre svega, književne svesti. Uzgred, u već više puta navođenom intervjuu, Pavlović veli doslovno ovo: “Èak nalazim, *ovog časa mi je to palo na pamet*, da u neku ruku čovekov erotski život (ne mislim samo na telesni, nego i na duševni) isto tako ima tu dramatiku i potencijalnu tragediju kakvu ima i rat” (kurziv moj, R. K.).<sup>252</sup> A ta ideja *koje se setio u času intervjuja*, osnov je najzagonetnijeg ženskog lika u knjizi *Oni više ne postoje*; štaviše, u intervjuu on govori o toj svojoj junakinji, koja je dramatisacija ideje o jedinstvu seksualnosti i

---

<sup>252</sup> Milanović, Dušica, navedeni intervju.

rata, smrti, o jedinstvu žene i smrti.<sup>253</sup> Posebno je pitanje na koji su način sve te dobro poznate ideje dramatizovane.

Pavlović nije ovu svoju junakinju personalizovao;<sup>254</sup> on je određuje kao seksualnu želju čije je zadovoljenje pogubno u fizičkom i moralnom smislu. U trenutku kad je Jotićevo prijatelj uzima u zagrljaj “strahovita eksplozija baci u nebo hiljade kilograma zemlje i blata i zatrpava ih”,<sup>255</sup> nju i njenog partnera, sušičavog Jotićevo prijatelja, koji je i onako namenjen smrti. No ostavimo po strani ovaj pirotehnički orgazam, iako bi on trebalo da pokaže razornost seksualnosti. Pavlović samo sluti i ne izvodi na čistinu smrt u samom seksu. Više ga zanima moralnost seksualnog čina. Njegova junakinja je u nekakvoj vezi s majorom Gavrilovićem (ne kaže se kakvoj), čuvenim braniocem Beograda (Pavlović ga pomera na marginu priče). Sred bitke za Beograd, takoreći pred očima majora Gavrilovića, Jotića, koji nije imao prilike da pozna žensko telo (što ge neprekidno opseda pred smrt i koji se odriče uživanja s Gavrilovićevom, da kažem, poznanicom, mada bih s obzirom na to da je namenjena smrti, mogao reći i rođakom – zarad spasa otadžbine, tj. zbog dužnosti koju mora da ispuni), pred očima branilaca Beograda ona je spremna da se poda bilo kome, da demonstrira jedinstvo seksa i smrti. Koitus prekida *strahovita eksplozija*, koju sada valja shvatiti kao orgazam smrti.

I u *Zidu smrti* seks je degradiran; unižavaju ga mesto i uslovi, način zadovoljenja, itd. Ali u prirodi seksa, po Pavloviću, postoji nešto ponižavajuće. (Nije, međutim, jasno koga to i zašto seks ponižava. Ništa u čoveku Pavlović ne suprotstavlja tom poniženju.) Jedna njegova junakinja iz *Zida smrti* orgazam doživljava kao “blaženstvo najdubljeg poniženja”. Za Pavlovića je seks suštinski moralno sumnjiva rabota, čak i u *Zadahu tela*, mada je u ovom romanu znao da izvuče pokoji poetski ton o seksualnosti. No kod Pavlovića ima nešto u seksu što ga obezvređuje. Njegovi junaci su stvarni ili potencijalni homoseksualci, manje ili više svesni svojih sklonosti. Glumac Arsenijević otkriva u sebi erotsku naklonost prema Tađu (tako se zove i Manov junak iz “Smrti u Veneciji”, takođe objekt homoerotskih želja), ali je nikad nedvojbeno ne formuliše. Po

---

<sup>253</sup> Ovaj Pavlovićev zaborav, ako nije dobro poznata psihološka slepa mrlja, može da znači i da njegova proza nastaje autonomno, kao eksplozija života i pisanja, koja (eksplozija) ne pita o svesti i pravilima. Ima razloga za takvu pretpostavku, naročito ako njegove jezičke nelogičnosti razumem kao efekat strukturacije nesvesnog. No nesvesno se ne odriče ni jezičke logike. U redu ono ispoljava svoj ne-red.

<sup>254</sup> Nije to ni bilo potrebno, ukoliko je trebalo da bude simbol smrti, što, verovatno, jeste. Ova Pavlovićeva junakinja, nekakav negativ Kosovke devojke, po bojištu prevrće žive junake i zadovoljava, pokušava da zadovolji, njihove seksualne želje, zaliva ih seksom.

<sup>255</sup> Pavlović, *Živojin: Oni više ne postoje*, str. 150.

tom modelu, koji se može iskazati Lakanovom formulom: ne postoji seksualni odnos, Pavlović gradi seksualnu besedu u svojoj prozi.

Početak svih socijalnih čvorova, po Lakanu, potiče iz seksualnog ne-odnosa. To bi moglo da važi i za Pavlovićevu prozu, za odnose njegovih junaka: Jotića, Arsenijevića, Mančića, da pomenem samo neke. No motive socijalnih čvorova Pavlović traži na drugoj strani, u društveno-političkom mehanizmu. Treba reći da seksualnost u njegovoj prozi ima veći značaj no što je on bio spreman da joj prizna. Ona proizvodi određenu vrstu socijalnih čvorova, one koji se ispoljavaju kao intersubjekatski odnosi, kao odnosi sa drugim; konačno, egzistencijalni pad Pavlovićevih junaka proizvod je seksualnog ne-odnosa. Rečju, seksualni ne-odnos, ne politika ili društvene norme, proizvodi Pavlovićev svet.

## PORNOGRAFIJA NA MAGARCU

Miodrag Bulatović je knjigom *Davoli dolaze*, prvom svojom knjigom, izazvao pažnju i pometnju i kritike i čitalaca. Praktično, tom je knjigom on u srpsku književnost uveo (ili vratio) zlo i bol kao pripovednu matricu sveta. No u tu je matricu on utisnuo i subverzivnost, mističnost, amoralnost zla, potom opčinjenost patnjom, bolešću, crnim humorom, groteskom, rečju, u pripovednu matricu srpske književnosti upisao je destrukciju svih vrednosti, što nije moglo ostati nezapaženo. Bulatoviću je bilo važno, kao i njegovim junacima, da sve to i pokaže i (pre)naglasí. To je, ujedno, i antropološki razlog šoka koji je njegovo pripovedanje izazvalo i kod kritike i kod čitalaca. Prevratnički su bili i njegov govor i, po mišljenju nekih kritičara, neracionalna organizacija tog govora. No košmarnost, fantazmagoričnost Bulatovićevog pripovedanja – u kojem je pojedinačna slika, po pravilu, celovita i upečatljiva – valja razumeti i kao oblik modernističke fragmentarnosti pripovedanja. Treba imati u vidu da je u to vreme (1955, kad je Bulatović objavio svoju prvu knjigu) modernizam već osvajao srpski književni prostor. Prve knjige pesama Miodraga Pavlovića (1952) i Vaska Pope (1953) najavile su dugotrajni rat srpskih modernista i tradicionalista. Ovaj rat nije uvek vođen s estetskih razloga, niti su, pak, ti razlozi (estetski, ideološki) uvek bili jasno artikulísani. Košmarno, šizofreno pripovedanje, košmarni, šizofreni svet, brutalnost i pripovedanja i priče, bez nade u bilo kakvu sublimaciju iz prvih Bulatovićevih knjiga (što mu nisu praštali ni neki kritičari iz modernističkog tabora) – ništa se od toga neće bitno izmeniti ni u kasnijim knjigama, ni s odnosom prema njima – dakako, mogli su dati i dali su povoda za proširivanje ideoloških sporova između tradicionalizma i modernizma.

Treba reći: Bulatović je bio veliki mistifikator, ali i odista opsednut zlom, svetom zla i barem isto toliko svojom slikom zla i uživanja u patnji, koju on, ponekad, potpuno dezontologizuje. Bulatović je bio opsednut svojim fantazmima o zlu, nakaznom, fizički i estetski nakaznom. Opčinjavala ga je i patnja i mistifikacija patnje. Opčinjavalo ga je zlo kao matrica poetske slike i imaginarizacije realnosti i pripovedanja, kao egzistencijalni i poetski zev u kojem se gube i realnost i predstava realnosti, u kojem se gubi i pripovedanje o zlu i pripovedanje zla. U toj fascinaciji, u ustrajnosti jezgra fantazma-

tizacije treba tražiti razloge i osnove invarijanti Bulatovićeve proze: prevladavanja detalja, tragične ili groteskne predstave sveta (granice između groteske i tragičnosti kod Bulatovića nikada nisu jasne, niti su mogle biti jasne u prozi koja žanrovski i nije čista), u tim fenomenima treba tražiti i razloge neobičnosti likova i sudbina Bulatovićeve proze, njegove opčinjenosti svetom takozvanog podzemlja (ponekad kad je upotrebljena kao ideološki dokaz, ta je opčinjenost prevashodno esteticistička), najzad, u tim fenomenima treba tražiti i motive mržnje i ljubavi (kao manjka ljubavi), zla i dobra (kao manjka dobra), semiotičke organizacije slike, itd. I na globalnom nivou Bulatović je pokušao da se osloni na čiste opozicione sheme. No one su na tom nivou, budući da je najčešće reč o ideologizaciji piščevog stava spram sveta i mišljenja tog sveta o piscu, slabile snagu šizoidnog košmara njegovog pripovedanja.

Invarijante Bulatovićeve proze nisu, i ne mogu biti i dokaz jednoznačnosti njegovog govora. *Heroj na magarcu*<sup>256</sup> je, valjda, i najbolji primer. Ovu Bulatovićevu knjigu, i to ne samo, niti u prvom redu, kao bilo koju drugu knjigu, moguće je i valja čitati iz različitih tački gledanja, hoću da kažem s onih gledišta koja ovaj roman, njegove verzije i njihovi hronotopi<sup>257</sup> pretpostavljaju, naznačuju i zahtevaju, koja zahteva upotreba u ovom romanu pornografije, ideologije, poetskih sredstava. Moguće je slediti puteve i motive, te ideološka i estetička odredišta prerade, ponovnog pisanja romana, moguće je potom ići tragom smisla upada društvenog i kulturnog konteksta pisanja u verzije teksta, tragom piščevih odgovora društvenom kontekstu (Bulatović je imao razloga za sporeve s društvom), promena žanrovskih osobina romana u zavisnosti od hronotopa. Sve je to, od promena pojedinosti koje, naoko, nemaju veliki značaj za ukupnu vrednost dela (imaju ga za estetski doživljaj), do krupnih estetskih intervencija u tekstu, u obema verzijama teksta, manje-više, vidljivo, ponekad i pre naglašeno, što je razumljivo s obzirom na satirički, parodijski karakter romana.

Bulatović je prvu verziju romana na srpskom jeziku objavio 1967.<sup>258</sup> Besumnje, nezadovoljan tekstom, ali i upotrebom ovoga romana u Evropi za potpuno neknjiževne

---

<sup>256</sup> Bulatović, Miodrag: *Heroj na magarcu*, Prosveta, Globus, Beograd, Zagreb, 1983.

<sup>257</sup> Bahtin (Bahtin, Mihail: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989, str. 193) pod pojmom hronotop podrazumeva prostorno i vremensko jedinstvo koje je umetnički osvojeno u književnosti i koje postaje formalno-sadržinska kategorija. Verzije Bulatovićevog romana pokazuju se i kao verzije hronotopa, odnosno, hronotopi se projektuju u verzije romana; u izvesnom smislu, one određuju i estetsku vrednost romana.

<sup>258</sup> Bulatović, Miodrag: *Heroj na magarcu*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1967. Bulatović je roman najpre, 1965. godine, objavio u inostranstvu. Roman je trebalo da se pojavi 1965. godine i kod beograd-

ciljeve, za političke obračune s tadašnjom Jugoslavijom, Bulatović je ovaj roman ponovo napisao 1981. Promene teksta su radikalne. Mnoge podrazumevaju drugačije idejne (moralne) i estetske kriterije i sve, po modernističkom obrascu, odgovaraju duhu vremena, odražavaju stanje duha u kojem je roman nastao, sve su i obračun subjekta teksta, Bulatovića, s tim stanjem duha. Promene u tekstu, i one za koje bi se moglo reći da nisu bitne, pokazuju na nesporazume pripovedača, samog Bulatovića sa stvarnošću. Otuda i publicistička dimenzija nekih delova teksta. Prva verzija romana posvećena je Malaparteu, piscu s kojim su Bulatovića u Evropi poređivali, svakako ne bez razloga. U drugoj verziji na mestu posvete nalazi se zapis o Bijelom Polju, koji otkriva, verovatno nenamerno, nesvesno, vrstu nevolja što ih je Bulatović imao s društvom. U tom zapisu Bulatović kaže da Bijelo Polje iz njegovog romana pripada pesničkoj topografiji, što je tačno. Po pesničkoj topici, po Bulatovićevoj pesničkoj topici Bijelo Polje je zemlja “ćirilskih slova i znakova” i “pesnička prestonica Balkana”.<sup>259</sup> Ali banalna opaska, koja je i suština ovog zapisa, da Bijelo Polje nije mesto s mape, umesto da spreči nesporazume zbog istorijskih istina u romanu, pokazuje na te istine, na hronotop književne istine. Nije uopšte tačno, kako Bulatović kaže u ovom zapisu, da je varošici “Polju na Limu” “dodat pridev Bijelo, slikovitosti radi, kontrasta radi, boje radi”.<sup>260</sup> Nije, međutim, Bulatoviću ni potrebno ovo pravdanje, ne više no što bi ono bilo potrebno za bilo koje drugo ime iz pesničke ili koje druge topografije romana. Očigledno, ovo svojevrсно popuštanje onom duhu zbog kojega je imao različita okapanja, pokazuje da je Bulatoviću stalo do istorijske istine njegovog romana, odnosno do one istine, s kojom je istorijska istina u nekakvom srodstvu, i na koju njegova fantazmagorija pokazuje. Moglo bi se reći da je ta istina i ishodište fantazmagorijskog sklopa romana i suštinski motiv svih prerada i onoga što one otkrivaju i onoga što skrivaju ili samo pretpostavljaju. No motivi i ciljevi svih razlika u verzijama Bulatovićevog romana morali bi biti predmet posebne rasprave. Ja ću se zato zadržati samo na promenama koje čine, i ukoliko čine, bitnu dimenziju nove verzije i do kojih je Bulatoviću posebno stalo.

Bulatović veli da je u *Heroju na magarcu*, u novoj verziji, pokušao da u jeziku ostvari gotovo nemoguće,<sup>261</sup> što za njega najpre znači da seksualizuje dokraja i jezik i

---

ske “Kulture”. Objavljivanje je, kako Bulatović tvrdi (Sekulić, Zoran: Krik iz utrobe, “Stvaranje”, br. 3-4, 1992, str. 209, Podgorica), sprečio izdavački savet “Kulture”, nesumnjivo, po nečijoj političkoj odluci.

<sup>259</sup> Bulatović, Miodrag: navedeno delo, str. 182.

<sup>260</sup> Bulatović, Miodrag: navedeno delo, str. 5.

<sup>261</sup> Sekulić, Zoran: Krik iz utrobe, “Stvaranje”, str. 215. Bulatović kaže “da na našem jeziku ostvarim gotovo nemoguće”, što znači da je na drugim jezicima to nemoguće ostvareno, odnosno da ja na

govor i predmet govora, onako kako su to činili pisci drugih jezika, Markiz de Sad, ili, Bulatoviću bliži, Henri Miler, kako to mora da uradi veliki pornograf i kako se to jedino može uraditi u poeziji, ili fantazmu. Reč odista proizvodi stvarnost, u književnosti proizvodi književnu stvarnost. Razlika nije tako odsečna. Reč proizvodi i onu stvarnost koja je neophodni ili samo pretpostavljeni referent stvarnosti književnosti i po kojoj stvarnost književnosti jeste stvarnost. Povrh toga, reč ima i svojstvo da uspostavlja red i da taj isti red subvertuje i subreptuje. Bulatovićeva reč u *Heroju na magarcu* jeste prevratnička i jeste efekat subrepcione pogreške, dakle, pogreške u mišljenju koju proizvodi potkradavanje čulne obmane, koju proizvodi zavaravanje i prevara čula, iluzija čulne stvarnosti. Ovu iluziju podržava (na kraju, ili pre no što se o njoj može govoriti, i stvara) govor, jezik koji, naizgled, teži hiperčulnosti, hiperrealnosti i koji, zbog toga doseže samo hiperrealnost jezika u drugom jeziku.<sup>262</sup> Bulatovićev govor i posebno govor o seksu zato je nemoguć, nelogičan, ludi diskurs koji je proizvod haosa i koji proizvodi kaos, koji uživa u haosu, u sebi, u čistom negativitetu, koji se oslobađa svih referenci i tog negativiteta u meri u kojoj postaje čisto imaginarno, fikcija koja ne poziva nikakav oblik stvarnosti. No, u tom bi slučaju ovaj govor bio sama stvarnost, čin stvarnosti, upravo ono što je Bulatović i želeo, što bi u brutalnoj književnosti morao biti: (nemoguća) apsolutna seksualnost i apsolutna scena seksualnosti, ili, možda, proizvod infantilne, primitivne vere u istovetnost stvarnosti i fantazmatske stvarnosti, vere u stvarnost sna, reči, vere u jedinu stvarnost, onu koju reč proizvodi, koju proizvodi fikcija.

Prevladavanje stvarnosti fikcije kod Bulatovića je, na izvestan način, proizvod postmodernističkog, tj. pseudopostmodernističkog koda njegovog romana. Drugu verziju *Heroja na magarcu*, koja se može smatrati novim romanom, Bulatović je pisao u vreme pojave postmodernizma u srpskoj književnost. I pošto se po pravilu odazivao na

---

našem jeziku ono teško ostvarljivo, recimo, zbog njegove strukturne ili leksičke manjkavosti. No to je, ako je Bulatović odista tako i mislio, samo delimično tačno. Na nekim jezicima postoji “žestoka” erotska literatura. Postoji i na srpskom. Peta knjiga, *Srpske narodne pjesme, osobite pjesme i poskočice*, Vuka Karadžića zadovoljava Bulatovićev kriterij erotske žestine. On je poznao Vukovu zbirku. Nemogućé ionako ne može da ostvari nijedan jezik. Time, svakako, Bulatović nije mogao biti zadovoljan.

<sup>262</sup> Lakan veli da “jedan jezik govorimo samo u drugom jeziku” (Lacan, Jacques: *Une pratique de bavardage, “Ornicar?”*, Navarin, Paris). U tom slučaju, Bulatović seksualizuje jezik samo u jeziku seksualnosti, koja govori, koja govori svoj jezik, no koja, prema ovom Lakanovom stavu, svoj jezik govori u drugom jeziku. A to znači da bi, pošto, očito, nema metajezika, ono što je iz čula, u čulnoj obmani, u subrepciji jezika i stvarnosti proterano, na ovaj način, preko jezika trebalo da se vrati u stvarnost. U suštini, u stvarnost se vraća drugi jezik, i druga stvarnost..



govor i znakove svoga vremena, dakako, kao modernista, nije mogao da previdi ni novine postmodernističkog pripovedanja, ono što je u postmodernizmu moderno. Vidi se to i u vrsti promena u tekstu, u promeni referenata, ideoloških pretpostavki teksta, u upadu u tekst ideologema iz stvarnosti sedamdesetih godina, itd. Naravno, Bulatović je toga svestan,<sup>263</sup> svestan svojih “postmodernističkih” intervencija u tekst, tj. prodora duha postmoderne u njegov svet i u njegovu književnost. Ali, svestan je i da kao modernista reaguje na postmodernizam, na sve što je novo u njemu, što odudara od konvencija vremena. U tom smislu i odbacivanje originalnosti može biti originalno. Bulatovićev postmodernizam je pre svega izraz reakcije duha moderne na znakove, na svet kao na svet znakova. Zbog toga se zapravo i ne može govoriti o postmodernizmu u Bulatovićevoj prozi, bez obzira na to što je neke elemente njegovog pripovedanja teško klasifikovati, što je ceo roman teško žanrovski odrediti. On, na primer, dosledno derealizuje svoje junake. Čini se to i u modernizmu i u postmodernizmu. Bulatović ne derealizuje svoje junake zbog ovakvog ili onakvog odnosa prema njima, zato što je, kao autor, nosilac “celine junaka i celine dela”;<sup>264</sup> ne čini to ni zato da bi uspostavio realnost gledišta s kojega pripoveda, s kojega uspostavlja istinu teksta, niti zato da bi vaspostavio istinu nekog idejnog polazišta, ni istinu pornografije. On, i kad subvertuje realnost teksta, po obrascu po kojem se to čini u postmodernizmu, ne nastoji da svom postupku po svaku cenu oduzme literarnu i svaku verodostojnost. U suštini, pošto sve postaje poezija, pošto sve može da postane poezija, Bulatović i ne postavlja pitanje verodostojnosti, što bi u

---

<sup>263</sup> ‘Zar današnji svet ne odbacuje izvornost, originalnost? Zar svi ne vole prepisano, tuđe?’, pita se Antonio Peduto – kako se i pristoji u postmodernizmu – fiktivni pisac *Heroja na magarcu*. Ovih reči nema u prvom izdanju Bulatovićevog romana. Razumljivo, u vreme pisanja prve verzije još je bila moderna originalnost. Bulatović je reči o ponavljanju i neoriginalnosti prepoznao u vremenu prerade romana. Ovaj se stav može naći takoreći kod svakog teoretičara postmodernizma, kod svakoga teoretičara koji drži do svoje uloge u postmodernizmu. No Bulatović ga ne pominje kao postmodernu crtu svoje proze. Rekao bih da na taj način naglašava modernost, čak premodernost svoje proze. Bulatović misli, kao i Liotar, jedan od poznatijih teoretičara postmodernizma, da je delo “moderno ako je prije bilo postmoderno”, odnosno da “Tako viđen postmodernizam ne znači kraj modernizma, već stanje njegovog rođenja i ovo stanje je konstantno” (Lyotard, Jean-François: Odgovor na pitanje: što je postmoderna?, *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 240-241)

<sup>264</sup> Bahtin, Mihail: *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991, str. 12. Autor *Heroja na magarcu* ne krije, ne bi ni uspeo da sakrije, svoje reakcije na junake. Otkriva ih (reakcije) njegov procenjivački odnos prema junacima i naročito njegova kontrola junakove reakcije na autora. Tek po kojem junaku Bulatović ostavlja pravo na tu reakciju. Treba reći da se u *Heroju na magarcu* jedva i može govoriti o junacima u klasičnom smislu, o onim junacima koje je Bahtin imao u vidu.

okviru modernizma i po njegovim načelima, ipak, morao da učini. Peduto je piščev dvojnik, zastupnik, ali na izvestan način i stvarni pisac *Heroja na magarcu*, imaginarni pisac, možda bi trebalo reći; iz perspektive *Heroja na magarcu* ta razlika i nije bitna, ne postoji. Ako se i pokaže, Bulatović je odmah poništava tako što imaginarizuje i telo i govor. U *Heroju na magarcu*, zbog ove rasmusnosti imaginarnog, nije jasna ni granica između junaka i posrednika imaginarizacije.

Neposredan efekat moći ove imaginarizacije, uživanja u imaginarnom telu, koje, po Lakanu, podržava zev u subjektu, u simboličkom poretku, zev koji proizvodi objekte što se u njega nastanjuju,<sup>265</sup> jeste hipertelija ekspresivnosti zla, ružnog, nemoralnog, hipertelija, pornografizacija jezika, žanra, sintakse čak.<sup>266</sup> Bulatović, valjda, očekuje da će na taj način osloboditi onaj deo stvarnosti koji u jeziku ostaje skriven. Oslobađa ne-red oblika, bošovsku bezobličnost tela i duša. Sve je u ovom romanu deformisano. Jedinu nepromenljiva stvarnosti *Heroja na magarcu*, jedina veza formalne i sadržinske stvarnosti sa redom jeste rupa. Oko nje se i stvara delo – zašto ne i svet? U svakom slučaju, svet *Heroja na magarcu* mogao je nastati samo u rupi realnosti. Dakako, ni u imaginarnom rupa nema postojan oblik. No opstaje kao zev u kojem se stvara objekt, kao mogućnost imaginarizacije, mogućnost ludog, imaginarnog diskursa o imaginarnom. I to biva kad se pripovedanje pretvara u poetsko, gotovo lirsko ushićenje ružnim, u lirsku parodiju velikih utopija i vizija stvarnosti, prosto, u parodiju reda. Sve je u ovom romanu predmet parodije: čovek i njegove ideje, stvarnost, rat, ljubav, ideologija, forma romana, samo pisanje. Ništa, baš ništa ova rugalica nije poštedela. Čini se da u Bulatovićevom izrugivanju nema nikakvog reda, nema pravila; on se ruga i rujanju. *Heroj na magarcu* je ono što Bahtin zove prozna alegorija, prozna metafora, što znači žanrovska mešavina satire, parodije, šale, groteske, karikature – sve istovremeno i ništa od toga dokraja. Ipak, sred tog haosa izdvajaju se neke konstante: maske lakrdijaša, božanskog spadala, jurodivog; postupci: pornografsko preterivanje, takođe pornografska gigantiza-

---

<sup>265</sup> Lacan, Jacques: Séminaire du 16 decembre 1975, “Ornicar?”

<sup>266</sup> Treba reći da Bulatović dosledno odstupa od standardizovane sintakse samo kad nabraja elemente slike. “Šlemovi su bili puni cveća, crvenih i defanzivnih bombi, opasača, *odranih žaba puhaća nevestica*” (moj kurziv; Bulatović, Miodrag: navedeno delo, str. 242). I uvek je u ovim akumulacijama, a Bulatović rado koristi tu figuru, uostalom, ona i odgovara priči božanskog spadala, uvek je u ovim akumulacijama reč o tri objekta, o tri elementa slike, ili tri slike koje Bulatović ne razdvaja zapetom. Pri tome, nije jasno po kojim merilima bira ove slike, kada i s kojim ciljem upotrebljava akumulacije. Bulatović se ne odriče po svaku cenu zapete pri nabranju slika.

cija stvarnosti, prevladavanje nadrealnosti, koja je u ovoj slici realnija od realnosti, preokretanje u suprotnost, fantastika...

Maske jurodivih i luda Bulatović je podelio svojim junacima. Tako su izdvojeni iz stvarnosti sveta. Sve u svetu iz te perspektive može biti laž, nešto drugo, kao što u *Heroju na magarcu* i jeste. Ni junaci ovog romana nisu ono što predstavljaju, što predstavljaju maske koje nose. Pojava u romanu ovih mitskih, pozorišnih likova, ovih maski s trgova nametnula je i izvesne žanrovske osobine Bulatovićevom romansijerskom pripovedanju. Ulogu, masku spadala, lakrdijaša Bulatović je zadržao za sebe. Nije odmah jasno s kojih razloga. Bahtin misli da su pozicija autora i problem autorstva u romanima ovog tipa složeni “zbog potrebe da se ima neka stvarna, neizmišljena maska koja određuje kako autorovu poziciju prema prikazivanom životu (...) tako i njegov stav u odnosu na čitaoca i publiku”.<sup>267</sup> Za Bulatovića je i problem autorstva, reklo bi se, samo prilika za izrugivanja, ili mogućnost za skrivanje. Pri tome, on dosledno zadržava vajkadašnju, mitsku ulogu lakrdijaša. Bulatović objavljuje skrivene oblasti života, i to kao pravo božansko spadalo iz mita, što znači kao onaj koji istovremeno stvara i razara, kao biće s one strane dobra i zla. Najveća tajna života koju spadalo otkriva jeste tajna seksa. Naravno, ova tajna ne može biti neposredno otkrivena, ne može uopšte biti otkrivena.

Tajnu seksa može da otkrije samo onaj ko je na neki način zaštićen, koga štiti ritual, kakav apotropejon. Tako je od mitskih vremena. Ni danas se ništa nije izmenilo. I Bulatović je morao da nauči masku. “Žestoko” o seksualnosti on je mogao da govori kao Jamba ili kao Bauba. Kao Jamba<sup>268</sup> se on izruguje ideologiji, ratu, revoluciji, životu i seksu, zapravo, kao Jamba on nalazi neobaveznost govora i satire, mogućnost seksualnog diskursa, tj. kao Jamba on prelazi granice slobode diskursa. Ne treba smetnuti s uma da satira podrazumeva istinu i granice govora. Jambini gestovi mogu da skrenu pažnju s oštine te istine. Olakšava taj obrat i činjenica što je istina u satiri implikovana na isti način kao i u alegoriji. Pravo na javni govor o seksu tako je na više načina zaštićeno. Istu ulogu imaju i neki pripovedački obrti u romanu – ponavljanja izvesnih slika, celih

---

<sup>267</sup> Bahtin, Mihail: *O romanu*, str. 280. Romansijeru je potrebna neka formalno-žanrovska maska koja bi mu obezbedila “kako njegovu poziciju za posmatranje života tako i poziciju za obelodanjivanje toga života”. U stvari, svakom autoru je potrebna takva maska. On je i nalazi. Naravno, to nije formalno pozicija lakrdijaša i lude. Faktički, možda, jeste, ma kako on tu poziciju investirao.

<sup>268</sup> Jamba je kćerka kralja Keleja iz Eleusine. Pokušala je “da uteši Demetru komičnim raskalašnim stihovima” (Grevs, Robert: *Grčki mitovi*, Nolit, Beograd, 1969, str. 79). Demetra je bila tužna zato što je njenu kćerku Koru (Persefonu) oteo Had. Niko nije uspevaio da je oraspoloži. I stara dadilja Bauba je pokušala. Ona je Demetri pokazivala vulvu da bi je razveselila.

fantazmatskih scenarija o seksualnom uživanju i onom kojemu se moral uvek opire, pa i sama pornografizacija. Iz te perspektive *Heroj na magarcu* je jampska pesma, razvratna kao i jampske pesme koje su Jamba i Bauba pevale “da bi olakšale duševnu napetost za vreme Eleusinskih misterija”.<sup>269</sup> Sličan cilj ima i Bulatovićeva jampska pesma. Sličan cilj imaju sva takva dela. No to, razume se, nije jedini cilj ovakvih dela, niti jedino što ona govore.

Bilo šta da govore, dela kao što je *Heroj na magarcu* imaju i apotropejsku ulogu (štite autora i čitaoca, uživanje u zabranjenom i govor o zabranjenom), imaju onu ulogu koju je imalo Baubino pokazivanje vulve.<sup>270</sup> Otuda i izvesna jednoličnost ovakvih knjiga, uprkos tome što pisci, čini to i Bulatović, pokušavaju da razlikama u karakterizaciji recimo negativiteta (što znači razlikama stupnjeva moralnosti činova), dramaturgijom nadrealnosti nastoje da tu jednoličnost razbiju. U *Heroju na magarcu* svi junaci su na ovaj ili onaj način dramatizacije Jambe ili Baube. U Bulatovićevom romanu formalno pravo na ulogu Jambe ima pre svih Augusto, pevač koji svojim skarednim pesmicama, kao i Jamba, razveseljava izgubljene ratnike.

Bulatovićeva pornografska demonstracija seksualnosti, pa i estetika ružnog, estetika smradne, paklene rupe ima apotropejsku ulogu. Možda bi trebalo reći da je ona efekat, ako ne i proizvod, apotropejona užasa. Kako god bilo, estetika ružnog preuzima ulogu stvarnog čuvara ljudskog bića koje se našlo na granici između odvratnog i uzvišenog, ali i čuvara književnosti, koja je “verzija one apokalipse za koju mi se čini da je ukorijenjena, kakvi god za to postojali društveno-povijesni uvjeti, u krhkoj granici (‘borderline’) gdje identiteti (subjekt/objekt) nisu ili su jedva – dvostruki, nejasni, heterogeni, animalni, metamorfozirani, izopačeni, zazorni”.<sup>271</sup> Ova bi književnost morala sama sebe da čuva, ukoliko odista može da skrene (od sebe, od bića) moć užasa koju objavljuje. A teoretičari veruju, moguće i zato što to žele, što im je potreban alibi, da ona to može. Tu veru s njima deli i Bulatović. Čini se da upravo zbog te vere nema u

---

<sup>269</sup> Grevs, Robert: navedeno delo, str. 83.

<sup>270</sup> “Pokazivanje vulve odgovaralo je činu plaženja jezika i nekoć se smatralo i apotropejskom gestom, kao i u naše vrijeme, izazovom”, Devereux, Georges: *Bauba mitska vulva*, August Cesarec, Zagreb, 1990, str. 63. Reč je samo o jednom značenju tog čina.

<sup>271</sup> Kristeva, Julia: *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 236. Kristeva misli da je književnost povlašćeni označitelj užasa, opčinjavajuće moći užasa. Ta se moć oslanja na mehanizam subjektivnosti koji je otvoren za tu moć, koji tu moć iskušava je i raskriva. U izvesnom smislu, ova moć užasa je moć subjekta. Jer, i moć označitelja se oslanja na subjekt, bez obzira na to što on (označitelj) određuje subjekt u njegovoj subjektivnosti. Ovo ne treba izgubiti iz vida.

njegovom romanu nijedne pozitivne odrednice, nijedne pozitivne privlačne slike. I kad mu se omakne da u kakvoj slici pokaže neki sastojak za koji bi mogla biti zainteresovana estetika lepog, Bulatović sklopom reči, sintaksom, poništi i taj retki pozitivni element.<sup>272</sup> No on uvek nastoji i uspeva da neutralizuje premoć negativnosti, rekao bih, efikasno i čisto literarnim sredstvima: upotrebom tačke gledanja, u kojoj lako transponuje svaki oblik ružnoće, potom upotrebom postupka fantastičkog pripovedanja, koji mu omogućuje da meša nivoe realnosti i istina tih realnosti, najzad, upotrebom simulakruma, mašinizacije realnosti o kojoj govori. Bulatović je seks pretvorio u mašinu, u pornografsku mašinu. Tu mašinu on i opisuje.<sup>273</sup> Razume se, on je opčinjen tom mašinom. I negativitet sveta pretvara u mašinu, u ludu mašinu, pošto radi po njegovoj volji moglo bi se reći i savršenu mašinu. Negativitet je jedina odrednica svetskosti sveta. Bulatović priča o onome što se ne dešava, no što je prisutno u apsolutnoj logici negativiteta, što je u okviru logike negativnog govora moguće.<sup>274</sup>

Ceo roman je, u neku ruku, negativni govor. I inscenacija je napravljena prema zahtevima tog govora: sunce, prašina, smrad, pornografija, bunilo, halucinacije. Negativitet je prenaplašen. Ceo roman se pretvara u gigantsku fantazmagoriju, u poludeli diskurs perverzne mašte, perverzne želje koju Bulatović zbog nečega ne može da artikulira. Naizgled, roman se pretvara u mucanje, kloparanje pokvarene seksualne mašine, koju Bulatović i ne pokušava da popravi. I kad to čini, on u svoju mašinu umeće delove što joj ni po čemu ne pripadaju. Bulatović pozajmljuje delove iz de Sadove seksualne

---

<sup>272</sup> “Raskoračena, čvrsta na nogama, bestidno lepa i mirisna, Nidžara je gledala kako Augusto Napolitano skuplja usne i sa slašću izgovara skaredne reči kraj samog pukovnikovog uha”, *Heroj na magarcu*, str. 143.

<sup>273</sup> “Nisu je slušali ni oni što su pristizali. Neki u zavojima, neki pod punom ratnom spremom. Niti su pevali, niti bilo šta drugo govorili. Samo su prilazili, vadili žile i radili”, *Heroj na magarcu*, str. 144. Odista, redak način deseksualizacije seksualnog diskursa. U trenutku kad postaje apsolutan, seks je deseksualizovan, automatizovan. Postaje perpetuum mobile, koji ne pokazuje ni na kakav smisao. No to je samo jedna epizoda u Bulatovićevom gigantskom seksualnom fantazmu.

<sup>274</sup> “No ništa se ne desi. Allegretti na grudi privi kumče. Muhamed-Spartaco ne zaplaka, te Nidžara ne izvadi sisu. Barbagallo ne sjaha. Pop Vukić iz naručja ne ispusti jagnje, spremno za klanje i kuvanje...”, *Heroj na magarcu*, str. 147. Može se pitati: je li ova razbrajalica unazad, a nije jedina u Bulatovićevom romanu, samo igra, izazov zdravom razumu? Bulatović ne preza od takvih iskušavanja. A izazov ionako spada u folklor modernizma. Ponešto Bulatović i napiše samo s ciljem da isprovocira, da nasmeje, da se sam nasmeje.

mašine.<sup>275</sup> To, međutim, ne zaustavlja Bulatovićevu mašinu, prosto zato što ona i ovako i onako vodi u entropiju. *Heroj na magarcu* je drama entropije uživanja, opis sveopšteg nestajanja u entropiji. Krećenje, beljenje, dezinfekcija grada, ljudi, stvari (svega, i onog nečega što se ne može okrečiti), rečju, krećenje postojanja, metafora je entropije ukupne realnosti. (Bulatović rado upotrebljava metafore koje prerastaju u vizije. Uostalom, one i formalno pripadaju satiri, proizilaze iz žanrovske bliskosti satire i alegorije, oslanjaju se na tu bliskost. Zbog toga ove metafore ne postaju simboli, što je Bulatović očekivao.)

U Bulatovićevom romanu entropija uživanja sebe pročišćava. Ona se, uprkos negativnoj logoreji, zaustavlja na izvesnoj granici prema smrti, koja je, ništa neobično, u *Heroju na magarcu*, i u romanima ovog žanra uopšte, dezontologizovana. No, i to izgleda neobično, na trenutak makar, svaki negativni iskaz u Bulatovićevom romanu priziva Boga, Ime Boga. “Rad negativiteta će, ako postoji u diskursu i u propovedi, proizvesti božanstvo”.<sup>276</sup>

Boga, funkciju Boga, funkciju oca dakle, u *Heroju na magarcu* poziva, izričnije no negativitet, pornografija, apsolutna prevlast pornografije u slici stvarnosti. Pornografizacija se u ovom Bulatovićevom romanu ne može svesti samo na književni postupak, što bi primarno trebalo da bude. Ona je i izraz potrebe za kodom, za očinskim kodom, za kodom Drugog, za samim Drugim. Ovaj bi morao da unese izvestan red u stvarnost koju sam promovise. U *Heroju na magarcu* zakon Drugog proizvodi pornografiju, on nalaže uživanje u pornografiji, tačnije, u diskursu o pornografiji, u koji se i pretvara Bulatovićeva pornografska slika sveta. Posredno, svet je pretvoren u otvorenu scenu pornografije, koja je (scena sveta), time i pornografija, na izvestan način uređena, i to po ideološkom ključu. Drugačije nije ni moglo biti. Pravi ključ jeste moralni imperativ, moral preobraćen u mazohizam. I tu se pokazuje suštinska razlika između Bulatovićevog erosa pretvorenog u diskurs i de Sadovog erosa pretvorenog u jezik, u sistem. Kod Bulatovića je destrukcija stvarnosti ujedno i destrukcija pornografske seksualnosti, per-

---

<sup>275</sup> Bulatović, kao i de Sad, verovatno i po ugledu na de Sada, povezuje ubistvo i seksualni čin, smrt i orgazam. No Markiz de Sad je i u tome sistematičan. Nema kod njega nijednog detalja koji iskaže iz gramatike koju je sebi nametnuo. Bulatović nema takvu gramatiku, ne bi ni mogao da je ima. On, prosto, uživa u bizarnosti, u predstavi šoka koji bi njegove slike trebalo da izazovu, koji on od njih očekuje.

<sup>276</sup> Derrida, Jacques: *Psyché, Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 538. Ovde je važno da Bog, upravo po modelu i meri vere, nije samo kraj no i izvor rada negativiteta. Pokazala bi to i analiza Boga, zapravo funkcije Oca, Imena oca u Bulatovićevom romanu. Pokazao bi to nesvesni smisao te funkcije.

verzije. I sve je to izvedeno u pornografskom ključu.<sup>277</sup> U pornografiji suviše realnosti znači malo realnosti. Bulatović je to znao, ili barem slutio. U svakom slučaju, u toj prividnoj dvosmislenosti našao je još jedan razlog književne upotrebe pornografije u ovom romanu.

U *Heroju na magarcu* pornografija je upotrebljena kao oblik poetskog odstupanja od standarda književnih, jezičkih i ideoloških predstava, pre svega, od predstava stvarnosti rata; pornografija je upotrebljena kao sredstvo poetske gradnje, kao sredstvo estetizacije. Najpoetskiji delovi romana i jesu oni delovi u kojima je Bulatović potpuno oslobodio pornografsku imaginaciju. Na taj je način on došao do rezultata do kojega je Markiza de Sada dovela složena gramatika pornografije, teško vežbanje te gramatike, koji su de Sadu omogućili topologija figura, složeno pismo perverzije. No valja reći da i Bulatović poznaje nekakav, doduše, nerazvijen oblik gramatike perverzije. Pornografsku poetsku scenu u *Heroju na magarcu* on je organizovao po izvesnom redu. Scenario tog reda je, treba reći, oskudan. Sadrži tek nekoliko postojanih elemenata, stalni dekor književne pornografske scene (crnoberzijanci, lopovi, vojnici, šljama kako to kaže Bulatović, pamfletski očito, ili zato što po književnim konvencijama taj prostor nastanjuje svet bez integriteta; niko od ovih junaka podzemlja, književnosti podzemlja, niko od ovih statista u literaturi, po pravilu, ne učestvuje u zbivanju na sceni Bulatovićevog romana); pornografski jezički ukrasi su drugi stalni element Bulatovićevog scenarija pornografije (uzvikivanje, oglašavanje naziva genitalija na srpskom i italijanskom jeziku, itd); treći i najznačajniji element je fantastička strukturacija seksualnog diskursa, ili seksualna fantastika, u stvari seksualna čudnost (Maliću genitalije progorevaju pantolone, itd.).<sup>278</sup> Bulatović je tu pokazao i najviše dovitljivosti, može biti i zato što je ona subjektu teksta obezbeđivala narcisističku samodopadljivost. Reč je, u osnovi, o dovitljivosti božanskog spadala.

---

<sup>277</sup> "...sve ono što je, bez maske, bez šminke i lica, prepušteno čistom delovanju seksa ili smrti – sve to može da se nazove opsceno i pornografsko", veli Bodrijar (Bodrijar, *Žan: Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, str. 46). Prekomernost je pornografska. Po tome, ali samo po tome, Bulatovićev roman jeste pornografski. Bulatović je to i hteo. Valja imati na umu da je prekomernost u ovom romanu element pripovednog postupka.

<sup>278</sup> Razliku između fantastičnog i čudnog, koju sam je ovde na izvestan način pretpostavio, pravi Cvetan Todorov (Todorov, Cvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987). Po Todorovu, naime, fantastično traje samo onoliko koliko traje i neodlučnost zajednička čitaocu i liku. Čudno podrazumeva da zakoni stvarnosti nisu narušeni.

U *Heroju na magarcu* sve je objekt pornografskog prevrata. Istina, Bulatovićeve pornografizacija ponekad nije namerna, lako se prepoznaju seksualni fantazmi; ponekad se, opet, ne razlikuje od parodije. No pravi objekt te parodije, ako i postoji, teško je utvrditi. U nekim slučajevima, eventualno bi se moglo govoriti samo o nesvesnom objektu parodije. Gruban Malić, povlašćeni junak Bulatovićevog romana (takvu mu pažnju ukazuje i kritika), spreman je da žrtvuje život, naizgled s razloga s kojih ga žrtvuje i Gospodar prema Hegelovoj paraboli o robu i Gospodaru; Bulatovićeve junak je spreman da žrtvuje život za priznanje. Ništa u romanu nema što bi Bulatovićeve (anti)hegelijanizam, verovatno, sigurno, nesvestan (ishodište ovog hegelijanizma može biti samo ono iz kojega se u Bulatovićeve romanu pojavljuje funkcija božanstva, simbola), ništa nema u tekstu što bi hegelijanizam *Heroja na magarcu*, neposredno, moglo da veže za Hegela. Do Bulatovića je ovaj hegelijanizam mogao da dođe različitim putevima, recimo preko idealističkog obrasca književnosti i naročito socrealističke književnosti o ratu. *Heroj na magarcu* je, parodija tog modela književnosti.

Glavni element i glavni objekt Bulatovićeve pornografije je žena, u meri u kojoj je ona simptom. A žena je simptom, veli Lakan.<sup>279</sup> Simptom je, opet, nešto što se, Lakan veli, “cmače” sa nesvesnim. To praktično znači da žena nije nužno subverzivna. Jeste ženskost. Ona se, kao što kaže Bodrijar, “nalazi tamo gde i ludilo”.<sup>280</sup> No tamo žena postaje simptom. I to je razumljivo: ženskost je reverzibilna. Ali, zato je i zavodljiva – na drugačiji način no što je zavodljiva destrukcija. Pornografija bi to trebalo da pokaže, ne odričući se destruktivnosti ženskosti. Bitna osobina pornografije i jeste da ono što krije i što pokazuje kao prividno realnije od same realnosti, ipak, pokazuje. I tako što pokazuje samo jezik, čiste znakove. Ni seksualnost ne može drugo i drugačije. “Seks je, rekao sam vam, iskaz”.<sup>281</sup> To, naime, veli Lakan. Seks je reč govor, izjava, diskurs o seksu – u *Heroju na magarcu*: haotični, brutalni diskurs o seksu, fantazam o brutalnosti seksa, o perverznom seksu, o brutalnosti negativiteta sveta, o hiperteliji diskursa o seksu. No za Miodraga Bulatovića iskaz je čin. Lakan to takođe tvrdi. Seks je, dakle, govorni čin. Ovaj stav formulisan u duhu analitičke filosofije za Bulatovića bi bio prihvatljiv ukoliko je govorni čin istovremeno i seksualni performativ, tj. prihvatljiv je kao performativ seksa. Drugim rečima, prihvatljiv je ukoliko je seks odstupanje od seksa, ukoliko ne postoji nešto tako kao standardni, normalni seks. Frojd, odista, i misli da

<sup>279</sup> Lacan, Jacques: Séminaire du 21 janvier 1975, “Ornicar?”, No. 3, 1975, p. 108.

<sup>280</sup> Bodrijar: Žan: O zavodenju, “Ovdje”, br. 303-304, 1994, str. 6, Podgorica, Republički kulturni centar.

<sup>281</sup> Lacan, Jacques: Une pratique de bavardage.



takozvana normalna seksualnost nije nikakva prirodna činjenica. (Teško je utvrditi i šta je to prirodna činjenica, šta je to prirodna činjenica koja ne bi istodobno bila i činjenica kulture.) U tom slučaju perverzija mora da bude suština čoveka kao što to tvrdi Lakan.<sup>282</sup>

Perverzija je suština čoveka zato što objavljuje potrebu za zakonom, za ocem, za moralnim imperativom. Lakan povezuje funkciju oca i perverziju i tu vezu pokazuje, naoko, prostom igrom rečima. On iz reči: *pervers* i *perverison*, izdvaja reč otac, u obliku u kojem se ona izgovara na francuskom: *pér* (*pére*) – *pér-vers*, *pér-version*. U biti, iz tih reči on izdvaja ono što je model njihove funkcije, što je u njima očinska funkcija. A suština oca je da bude model funkcije. Utoliko on i zaslužuje poštovanje. Lakan veli da otac zaslužuje poštovanje samo ukoliko su takozvana ljubav i takozvano poštovanje usmereni per-verzno (*pér-versement*, ako su očinski usmereni, ako su upućeni ocu kao odstupanje od norme; Lakan to naglašava izdvajanjem reči *p<sup>cr</sup>r*, otac, u reči *pér-versement*), tj. ako (ljubav i poštovanje) dolaze od žene, objekta malo *a*, koji prouzrokuje očevu želju.<sup>283</sup> Objekt malo *a* prouzrokuje očinsku funkciju u (stvarnom) ocu, prouzrokuje odstupanje od norme tako što poziva normu, koja već nekako mora da postoji.

Pornografija u *Heroju na magarcu* je proizvod ovog, ovakvog postojanja oca, moralnog imperativa, pornografija je proizvod odsustva oca. I, naravno, to, takvo (ne)postojanje norme, (ne)postojanje oca, institucije oca, moralnog imperativa pornografija u *Heroju na magarcu* podrazumeva i traži. U stvari, ona, umesto lascivnog nad-ja, traži jedno jako, surovo nad-ja. Rekao bih zato da je njena radikalnost, njena žestina srazmerna potrebi za moralnim imperativom kao strogim nad-ja, tj. činjenici da je moralni imperativ takođe *pér-vers* (per-verzan), što znači da je model čiju funkciju mora da probudi neki objekt malo *a*. Bulatović je budi pornografijom, perverzijom koje i proizilaze iz neodređenog statusa moralnog imperativa. Naime, ovaj model, ovakav kakav jeste, ne može da bude oslonac bilo kakvog vrednovanja. I to jeste problem, jeste skandal. Bulatović i hoće skandal. Iza njega zaklanja subjekt koji se mora osloniti na sebe i za manjak i za višak modela, oblikovne funkcije svoga postojanja i svoga govora i koji ne može da se osloni na sebe ni kad se razume kao manjak, kao zev.

---

<sup>282</sup> Lacan, Jacques: Séminaire du 11 mai 1976, "Ornicar?".

<sup>283</sup> Lacan, Jacques: Séminaire du 21 janvier 1975, "Ornicar?", No. 3, 1975, p. 107. A objekt malo *a*, gubitak prouzrokuje želju. Ovde je važno da taj gubitak, kao gubitak, kao uzrok želje otac nalazi u sebi, no zato što ga je pokrenula (što, na neki način, znači prouzrokovala, proizvela, u oca usadila, odgajila) žena.

## POSTOJI SAMO STVARNOST PRIČE

(Bratić, Radoslav: *STRAH OD ZVONA*)

Kult reči – koji je toliko očigledan u figurativnom govoru Crnogoraca i Hercegovaca, naročito u besedama koje se organizuju u presudnim egzistencijalnim tačkama sveta, koje podržavaju prelomne strukture postojanja, i koji je (kult reči) isto toliko očigledan u književnim tekstovima nekih pisaca iz Hercegovine i Crne Gore, onih koji govorne formule iz tih krajeva pretvaraju u literaturu po načelu po kojem su i napravljene kao formule, ili ih dramtizuju kao strukturne odrednice svojih književnih junaka, ili ih prosto uzimaju za predmet svoga književnog istraživanja – kult reči, bilo šta da uistinu znači, bilo čime da je motivisan, pokrenut, podrazumeva, zahteva i izaziva eroziju reči, zahteva i priprema susret s trenom ukidanja reči, belinu ne-reči kao vlastito jamstvo. Za praznu reč, prazan govor, koji je, često, izraz ovog kulta, ako je on zaista "govor koji ima samo značenje",<sup>284</sup> to je i očigledno i razumljivo, barem u meri u kojoj to značenje može da se shvati kao odsustvo smisla kojega je pun govor pun. Kult prazne reči je simulakrum. Prazne reči se od sebe raspadaju. No, valja reći da i kult pune reči deluje kao simulakrum, simulakrum smisla, koji pro-izvodi i garantuje erozija reči. Razumljivo je, stoga, što se ovaj vid kulta i erozije reči nalaze u istom govoru, u istom tekstu, što govore isto, kao sveto i svetogrđe, što pretpostavljaju strukturnu shemu simboličkog, njeno istodobno nastajanje i iščezavanje. Nema kulta reči gde nema i erozije reči, gde nema smrti reči i smrti koju reč zadaje stvari. Reklo bi se da po binarnoj logici tako i mora da bude; ona ne dopušta izuzetak, ponajmanje neizvesnost, nejasnost. Ipak, dvojna priroda reči i svetog, strukturna shema koju oni aktualizuju, koja se u njima aktualizuje, dovodi u pitanje primarnost binarne logike – koju, na izvestan način, i zasnivaju. Sveto može da potvrdi samo sve-

---

<sup>284</sup> Lacan, Jacques: *Vers un signifiant nouveaux*, "Ornicar?", Navarin, Paris. Ako pun govor pretpostavlja istinu, ako čak hoće da uspostavi, stvori istinu, prazan govor bi morao biti govor koji ne želi ništa, koji želi ništa, koji i nema mogućnosti da nešto uopšte hoće i zna. Zato on i ima samo značenje koje ne može biti jednosmerno. Jer, već stoga što nema mogućnost da nešto uopšte hoće, prazan govor stiče tu odsutnu mogućnost, stiče delotvornost odsutnog, postaje pun govor. Razume se, ne uvek i ne po svaku cenu. Kako bi se, inače, mogao razlikovati od punog govora? Sledstveno Lakanu, on može, istodobno, biti pun govor, prosto zato što "lagati znači reći (znači da kažemo) istinu" (Borch-Jacobsen, Mikkel: *Lacan Le maître absolu*, Flammarion, Paris, 1990, p. 178.

togrđe, zato što je to paradoksalno, što se tako iskušava sama dijalektika njihovog odnosa. Kult i erozija reči obnavljaju, otelovljuju manjak u kojemu počivaju, u kojemu nastaju, obnavljaju prvotnu scenu stvaranja i otuđenja, otuđenja govora koji ubija ono što bi trebalo da stvara – obnavljaju mogućnost govora. Isto to implicuje i odnos svetog i svetogrđa na moralnoj ravni diskursa i sveta. Zahvaljujući toj uzajamnosti može se reći "Religija je istinita".<sup>285</sup> Izgleda da se moralno i estetsko od samog početka naslojavaju. Možda se, potpuno, ni u jednom trenutku i ne razlikuju, sem naknadno, teorijski i za potrebe teorije. Na antropološkoj ravni to i nije nelogično. Nije nemoguće ni u literaturi, naročito ne iz perspektive esteticizma, koji bi, sledstveno logici zapadnog racionalizma, tu nemogućnost trebalo da učini očiglednom. Govor u Bratićevim pričama iz knjige *Strah od zvona*,<sup>286</sup> makar u meri u kojoj je neraščlanjeni projekt i izraz života, običaja i govora Hercegovaca, često ne razlikuje moralnu i estetsku dimenziju vlastite realnosti, on tu razliku zatire u ishodištu. To ne znači da sam Bratić ne razlikuje moralnu i estetsku stranu teksta, govora koji koristi, aktualizuje, dramatičuje, konačno, vlastitog govora. Dovoljan je dokaz njegove književne samosvesti pripovedačev humorni odnos spram jezičkih, diskursnih formula koje koristi kao svoje sredstvo govora o tom govoru i spram istodobne estetičnosti i moralnosti tih formula.

Sigurno je da kult reči, bez obzira na naglašeni esteticizam, koji je, čini se, u govoru Hercegovaca sam sebi cilj, potpuno neutilitaran, ima moralnu dimenziju i da erozija reči u ovom binarno logičkom odnosu nije tek običan ili, eventualno, namerni, probrani estetski efekat. Sigurno je, takođe, da se moralnost svetog i svetogrđa, da se shema koja se aktualizuje u uzajamnosti kulta i erozije reči, svetog i svetogrđa, uvek uspostavlja pod estetskim velom, koji, pri tome, mora biti deestetizovan, upravo da bi mogao da deluje kao estetsko sredstvo neutralizacije moralne napetosti; estetsko, naime, da bi neutralizovalo moralnu napetost, mora da sadrži moralnu, ili kakvu pragmatičnu dimenziju, mora da ima svojstvo integrativnosti. Estetsko ne može da prekine vezu s predmetnošću predmeta ako uopšte treba da bude estetsko. Ova njegova pragmatična dimenzija, koju bi, možda, pre trebalo razumeti kao kakvu manifestaciju integrativne uloge estetskog u svetu života, Bra-

---

<sup>285</sup> Lacan, Jacques: RSI, "Ornicar?", No. 2, 1975, p. 103. Lacan, doduše, ovo kaže u jednom drugom kontekstu. Po njemu, religija je istinita zato što je za nju Bog postojanje u pravom smislu reči, tj. potiskivanje glavom. Istina, to se može reći, s drugih razloga svakako, i za uzajamnost svetog i svetogrđa, kulta i erozije reči; potiskivanje se u ovom slučaju odista manifestuje. I jedno i drugo su i potiskivanje glavom i povratak potisnutog, ono što Lacan misli da potiskivanje mora biti.

<sup>286</sup> Bratić, Radoslav: *Strah od zvona*, SKZ, Beograd, 1991.

tića će posebno zainteresovati. Rekao bih, da je to što sam nazvao pragmatičnom dimenzijom estetskog otisak, projekt nesvesnog, projekt integrativnog statusa nesvesnog subjekta u prestrukturaciji govornih i pripovednih modela usmene priče, u strukturaciji diskursa mitske Hercegovine, onog nesvesnog koje se obrazuje na rubovima tih modela, u njihovim jezičkim vezama. Ali, valja reći, da je Bratić tu pragmatičnu dimenziju esteticizma, u tom obliku, mogao da nađe u govoru i nepragmatičnoj stvarnosti Hercegovaca, za koje su (i za junake Bratićeve proze, koji, ponekad i u ponečemu, liče pre na etnološke portrete no na književne likove) u stvarnosti stvarni samo modeli priča, stvarne su priče – kao po postmodernističkom klišeju, s kojim ovo pripovedanje nema ništa zajedničko. Predmet simboličke razmene između priča je nesvesni diskurs. Život je tek rđava ili nepodobna ilustracija priče. Naravno, stvarnost priče, budući da je i sama priča predmet simboličke razmene, kao bilo koje drugo dobro, može se i mora menjati. Ona je, valjda, sa svakidašnjim diskursom, i jedino dobro koje se u Hercegovini može razmenjivati, čak jedina stvarnost koju valja menjati, za koju postoje, za koju se mogu izreći, motivi razmene. Razmena žena, koja je po Levi-Strosu ishodište simboličke razmene, kod Hercegovaca i Crnogoraca zamenjena je obrednom razmenom simboličkog, čistih diskursa, iza koje dolazi, ili odista može da dođe, razmena žena, i ona kao razmena diskursa. I ta razmena dokazuje, više i bolje no bilo šta drugo, da je istina govora negde drugde. Bratićeva priča "Bistra je voda u Trebišnjici" napravljena je po tom strukturnom i pripovednom modelu. U stvari, priču je moguće shvatiti kao dramatizaciju obreda prosidbe devojke; ona to i jeste. U svemu sledi pravila tog obreda. Prvo i najvažnije jeste da prosioci i domaćini govore drugo. Istina govora se nalazi negde drugde – ali, i u samom govoru. Prosioci i domaćini ne govore izrično o stvarnom razlogu sastanka, i samo o njemu i govore, bilo o čemu da formalno govore. Razume se, razlog i pravila njegove artikulacije se znaju. Enkodiranje govora istodobno je i dekodiranje – po obrascu: potiskivanje je povratak potisnutog.

Dolazak prosaca je, po pravilu, unapred ugovoren, ili barem očekivan. Razgovor koji o drugom vode prosoci i domaćini je šifrovana obredna razmena formula, znakova, signala ponude i zahteva; pravila te razmene, pravila semiotičkog sistema koji je overila tradicija (na kojima ona i počiva), koji je njen integrativni duh funkcionalizovao, ne smeju se narušiti. Za to, svakako, postoje i razlozi koje bi najpre analiza etnološke građe, što je Bratić priča, lako pokazala; pokazala bi ih (razloge), nezavisno od statusa etnološke građe u ovoj prozi, i analiza implikacija kulturnih (etnoloških) shema u priči, analiza zajedničkog strukturnog ishodišta priče fikcije i priče etnologije; ova Bratićeva priča, i ne samo ona, ima neposredne bitne odlike literarizovanog etnološkog teksta, ona je oblik spoja proze i etnološkog zapisa; nije joj zato strana ni integrativistička, nadestetska funkcija koju

tekst ima u mitskoj Hercegovini. Po pomenutom semiotičkom sistemu devojk i mladića može da zameni sve što pripada utvrđenoj mreži simbola, sve što simboličko može da potvrdi, ali i sve što se može naći u asocijativnom opsegu i kulturnom modelu učesnika obreda. Jedan uslov prethodno mora biti ispunjen – zamena treba da sadrži nešto što najavljuje mogućnost autoplastičkog podešavanja. Najčešće, zato, u prosidbenim razgovorima devojk i mladića zamenjuju ždrebica, kobila i pastuv, konj, kao kod Bratića; zamena se izvodi po prvotnom modelu metaforizacije. Ovaj model se može rekonstruisati iz tragova što ih čuva bela mitologija.<sup>287</sup>

Drugo pravilo obreda prosidbe je prerusavanje: prosioци nisu prosioци, no putnici ili trgovci, kao kod Bratića. Prerusavanje u prozi postaje, ili bi trebalo da postane, element figurativnog govora, na primer, zamena za odstupanje od standarda. (O drugim elementima smisla prerusavanja ovde ne mogu da raspravljам, bez obzira na to što su oni dramatičizovani u pripovednoj figuraciji; dramatičizovan je i smisao prerusavanja koji je prevashodno predmet etnologije.) Zahvaljujući figuraciji, karakterističnoj za prozu, ovo pravilo, omogućuje razgovor o drugom, o istini koja je negde drugde kao stvarnom predmetu priče. Zahvaljujući etnološkom smislu, ovo pravilo, opet, omogućuje da se prosidba devojke pretvori u agon, i u retorički agon, koji je, iz etnološke perspektive, po svemu sudeći, preostatak, zamena stvarnog agona, iz pripovedne perspektive preostatak integrativističkog mišljenja sada nepostojeće estetike. Svođenje na diskurs svega i stvarnosti, na razmenu diskursa, Bratiću će, najzad, poslužiti kao motiv za ironizaciju, ali i kao razlog za stvaranje predstave o mitskoj Hercegovini, koja je (predstava) važna samo ukoliko mitos preuzima logocentričku ulogu u ovoj prozi, onu ulogu koju odista ima u kulturi Hercegovaca.

Za promenu, dogradnju priče – ne i sistema življenja, ili obreda – "kao neophodne strukture koja u mnogome prevazilazi govor, manje ili više prigodan",<sup>288</sup> u mitskoj zemlji, u zoni koju uređuje i gradi fantastika, a Bratić nije od raskida da se posluži fantastičkim pripovednim oblicima (biće da ih nalazi i u diskursnoj stvarnosti Hercegovine), naizgled,

---

<sup>287</sup> Kontinuitet metafore – koji ovde pretpostavljam, a svaka metafora unosi sa sobom u novi tekst "povest neke metafore" (Derida, Žak: *Bela mitologija*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 16) – nastavlja se, možda, na kontinuitet etnoloških priča, koje su izbrisane u današnjim metaforama, odnosno, koje kao tragovi opstaju i u današnjim metaforama, ili na kontinuitet autoplastičkih podešavanja, koja u današnjim metaforama nisu prepoznatljiva, iako, u nekom vidu, ustrajavaju.

<sup>288</sup> Lacan, Jacques: *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1991, p. 11. Lakan, doduše, veli za diskurs da je neophodna struktura. Štaviše, on bi hteo "diskurs bez govora". A obred jeste, ili može da bude diskurs bez reči.

nije potrebna ni kompetencija pripovedača. Ovako strukturisana proza je pretpostavlja. Podrazumeva je svako pripovedanje. Junak priče "Strah za Jakova ili strah od zvona" (dakle, junak naslovne priče, čije gledište, zato što je strukturno povlašćeno, ima poseban status u organizaciji ideologema i cele knjige; tako ga i treba razumeti) autoritativno tumači svet grčke mitologije, poznaje i kazuje detalje iz grčke mitologije na način koji nikako ne može da opravda oskudna motivacija njegovog znanja koju mu je Bratić pribavio, koju je pridodao njegovoj strukturnoj ulozi, junak ove priče tumači ono što po socijalnim i intelektualnim normama ne može da zna ni u hercegovačkom carstvu neutilitarnog govora. Naravno, ovo nije jedini primer takvog nesklada u Bratićevoj prozi. Česta su u ovoj prozi poređenja uzeta, nemotivisano, iz nehomolognih svetova i izvan strukturne zakonitosti. Jedan Bratićev junak prekida u reči drugog što maše rukama dok govori – prekida retoričko nadmetanje učesnika u razgovoru, prosaca i domaćina, koje se sprovodi u okvirima što ih određuju socijalne, duhovne i kulturne pretpostavke sveta kojemu pripadaju, što ih određuje običaj – rečima "...čekaj čovječe, ne diriguješ orkestrom nego pričaš s ljudima".<sup>289</sup> Ne pristaje ovaj iskaz ni pošiljaocu ni primaocu. Ne može, eventualno, da izazove ni šok kod primaoca. Nije, opet, ni posebno pripremljen da bi ga trebalo shvatiti kao nameran usek u pripovedni sistem, u značenjsku logiku, tj. da bi ga trebalo shvatiti kao kakav literarni efekat. Odatle nije ni moglo nastati nešto drugo do nesklad, stilski, retorički, antropološki. Istina, ovaj nesklad bi donekle moglo da opravda i pretvori u znak, u poruku preterivanja koje je svojstveno retoričkom agonu Bratićevog sveta. Ali i preterivanje se zaustavlja na međama znanja i duha toga sveta (sem ono kome je cilj besmisao, ili, pre, groteska kao izraz piščevog stanovišta, piščeve procene svojih junaka). Za prekoračenje granica mora se naći opravdanje. Čini se da Bratić, kadikad, gubi kontrolu nad logikom koju mu nameće unutrašnja estetika teksta, koju je usvojio s integrativističkom perspektivom govora mitske Hercegovine. Očito je da se ovakva odstupanja od pretpostavljenog poretka ne mogu shvatiti kao oblik puntuacije značenja junakovog slova, ili kao oblik realističke karakterizacije likova, koja je ovde očekivana. Istu grešku pravi i pripovedač, za koga se može pretpostaviti da se nalazi, da zna da se nalazi, izvan predela duha mitske Hercegovine. No ako mu je odista stalo do toga, a izgleda da jeste, da i priču i jezik i sva sredstva kojima se koristi održi u logici koja povezuje kult i eroziju reči, mora se čuvati i od unošenja elemenata iz spoljašnje stvarnosti u taj svet. A on to, izgleda, ponesen i zanesen stvarnošću u kojoj živi, zaboravlja. Otuda i ovakvo poređenje: "Dimitrije ozbiljan kao

---

<sup>289</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 70.

da postavlja poslaničko pitanje",<sup>290</sup> koje se teško na ikoji način može logično naći u obzoru priče, sem ako Dimitrije nije, kojim slučajem, prisustvovao sednicama kojeg evropskog parlamenta, u šta baš i nemamo razloga da verujemo. Mogu, doduše, pretpostaviti da je ovo odstupanje od unutarnje zakonomernosti pripovedanja moglo da posluži kao oblik ironičkog uznačenja. No ni ironija ne može da otkloni stilsku, vremensku, pripovedačku nepodudarnost ovakvih obrta sa obrtima koji su implikovani u formalno-logičkim pretpostavkama i pravilima ove proze i kojih bi Bratić morao da se dosledno drži, na kojima gradi bitne odlike svoje proze, po kojima se njegova proza i izdvaja u savremenoj srpskoj prozi.

Uplitanja pripovedača i pisca sa stanovišta koja se ne poklapaju s dominantnim gledištem priče, s tačkom gledanja iz koje se pripoveda nisu retka u ovoj prozi. Neke intervencije su prosto neoprezno preuzete iz jedne vrste savremene srpske proze, iz postmodernizma, gde su one i moguće i logične. "Narod je čudo, čim glavni domaćin krene da što radi – ostali kreću za njim, makar sve radili pogrešno i kako ne valja, *kao pisac kada povede svoje junake* (moj kurziv, R.K.)."<sup>291</sup> Odista, kao pisac kada, zaboravivši na strogost pripovedanja koju je sam sebi nametnuo, povede svoje junake onamo gde oni ne mogu dospeti, u postmodernističku prozu na primer. Janićije pčelar ("Kotnica"), određen na način na koji ga Bratić personalizuje, nije i ne može da bude junak postmodernističke proze, zato što je i odviše sistematičan, što je ideolog sistematičnosti. Druge razloge ne treba ni pominjati. Podeljenu stvarnost u kojoj on živi, po čemu bi, eventualno, trebalo da pripada postmodernom stanju duha, ustrojavaju njeni delovi kao antinomični par. Ova podeljenost je zato pretpostavka reda, koji u Bratićevoj priči obrazuju paralelne stvarnosti kao oblik neartikulisano poređenja, obrazuje ga označitelj čiji dolazak s mesta drugog označitelja i omogućuje smisao Janićijevom svetu. Uostalom, na taj način, po istom modelu, Bratić uglavnom organizuje značenje u svim pričama.

Ne može junake proze kao što je Bratićevo odvesti na nemoguće mesto, a da ostanu u priči, u njenoj logici, ni hiperbolizacija, postupak karakterističan za magijsku prozu, kojemu se Bratić u svakoj prilici obraća, i onda kad mu nedostaje uporište za jaku antitezu. Bira ga u tom slučaju, zbilja, u nemogućem, nemogućem za svet njegove proze, iako ga bira iz svakidašnjice, među dominantama svoje aktuelne stvarnosti koje su ga po nečemu ili opčinjavale ili na drugi način izazivale. "Da mi je neko rekao da će se usred Bitva iskopati zidine Troje...prije bih povjerovao, nego da će vo Grgura Pelina početi da

---

<sup>290</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 48.

<sup>291</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 78.

riče i da se bude."<sup>292</sup> Odnos referenci u ovoj antitezi ne pripada ni svetu stvarnosti priče, ni svetu života na koji bi stvarnost priče trebalo da upućuje, ni svetu mitske Hercegovine. Pripada piscu, koji je iz svog vremena, sa svojom ironiju u pripovedačkom prtljagu, zalutao u vlastitu priču, u vreme svoje priče. Zidine Troje su, po svemu sudeći, ušle u priču iz onih tekstova u kojima se, koju godinu pre nastanka ove priče, tvrdilo da bi se ostaci Troje mogli nalaziti u našim krajevima<sup>293</sup> i kojima je štampa, među ostalim, zadovoljavala potrebu svojih čitalaca za čudima, za (simboličkim) ispunjenjem želje. U svakom slučaju, svi ti tekstovi i tvrdnje izrečene u knjigama koje polažu pravo na naučnost mogli su podstaći fantazmatizaciju, naročito u svetu kojemu mitotvorstvo nije strano. Fantazmatsko značenje bi ovo pojavljivanje zidina Troje u Bratićevoj priči moglo i da ima; može biti da fantazmatsko značenje jedino i ima. No pripovedanje valja da nadzire upad netranscendiranog fantazma u logiku vlastite fikcije, onog fantazma koji narušava i samu fantazmatsku strukturu fikcije.

Slabljenje kontrole nad postupcima, zbog popuštanja implikacijama hiperbole recimo, dovelo je i do neke vrste faktografskih grešaka. Pripovedač veli da njegov stric Vuksan Jejina (junak iz priče "Svađa") bere toliko veliki badnjak kakav niko ne bere "u sedam država",<sup>294</sup> mada (pripovedač) sigurno dobro zna da badnjak beru samo Srbi. Istina, u hiperboli se načela realnosti i jezičke preciznosti razvlače. Bratić zato i upotrebljava mitski broj sedam u referencijalnom sklopu u kojemu se on ne bi mogao naći, bez obzira na moguću metaforičnost sintagme sedam država (govorni obrt "sedam država" ne pokazuje ni na šta određeno; jednostavno, on je figura, istodobno, iz praznog i punog govora). Doduše, figurativna upotreba sintagme sedam država dopušta čitaocu pravo da proširi njeno polje značenja na stvarnost koja je priči spoljašnja, ili na aktuelnu istorijsku stvarnost. No takve implikacije u (Bratićevu) prozu ulaze spolja, one su onaj vid označenja koje čitanje (nasilno) unosi iz aktuelne stvarnosti; one su i šifre razumevanja, šifre fantazmatizacije u čitanju, doživljavanja literature u iskustvu koje čeka na pragu katarse. Ali, u priču se može upisati samo ono što se u njoj već na neki način nalazi, što je u nju nekako upisano. Treba zato reći da ovakve pokrajne asocijacije, ako nisu namerno enkodirane, proizvodi

---

<sup>292</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 126.

<sup>293</sup> Neki od tih "naši krajeva" posle raspada Jugoslavije nisu više naši. Nije više naša ni naša perspektiva čitanja. Može li to ikada da bude, ne toliko zbog heraklitovske promene, koliko zbog naloga ideologema čitanja? U svakom slučaju, još jednom u ovoj knjizi moram da postavim pitanje značenja i vremena čitanja.

<sup>294</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 44.



labavi i nesigurni sklop pripovedanja. A početke Bratićevih priča odlikuje takav sklop, najčešće, hiperbolizacija iz usmenog pripovedanja. U Bratićevom pripovednom sklopu početka priče, doduše, odstupanje od realnosti, i realnosti priče, znak je po kojemu slušalac treba da prepozna vrstu priče, znak koji određuje čitaočev horizont očekivanja. No on, ako je odista taj znak, ne sprečava učitavanje značenja koja sam spomenuo.

Mogući efekat promene stvarnosti priče ne pokazuje se u stvarnom životu. I ne tiče se stvarnog života, sem posredno, po logici lukavstva diskursa koju (logiku) svet ove proze može da usvoji, koju realno i živi. Prema tome, promene u priči su očekivane kao promene u jedinog mogućoj stvarnosti, jedinog stvarnosti koja je stvarna. To očekivanje, bez obzira na pripovedačevu ironiju, koja bi, da bi odista bila delotvorna, morala biti i (pripovedačeva) autoironija (ima za to više estetskih razloga; presudna je, svakako, potreba da se dostatno motiviše promenljivost pozicije pripovedača: on je i junak – koji pripoveda, iz perspektive junaka i iz perspektive, da kažem, samosvesnog, spoljašnjeg pripovedača – i pripovedač, i pripovedač koji je junak; svaka od ovih pozicija je znak, ili bi trebalo da bude znak koji upućuje na posebno značenje teksta), to očekivanje se prepoznaje u nalogu jednog junaka (iz priče "Dječak koji je za sve bio kriv") budućem pripovedaču, piscu knjige (autobiografski momenat ne treba izgubiti iz vida stoga što ga Bratić ne naglašava) "Ti ćeš, mali, morati da prepraviš *Gorski vijenac!* Istraga poturica mora da se brže riješi i sprovede!"

Nalog Jakovu, pripovedaču (svedoku, jemcu, objektu, žrtvi istine), formulisan kao dosetka, dosetka i jeste i to napravljena po obrascu i pravilima pučkog vica, zapravo je nalog stvarnosti, tačnije, označitelja stvarnosti, koji, odista, zapoveda, koji ne prestaje da zapoveda i u čijem obzoru, pre svega zbog toga, a zatim zato što zamenjuje, što postavlja stvarnost, ni struktura priče (struktura *Gorskog vijenca*), ne može da bude konačna (status priče, *Gorski vijenac*, i bilo koje delo otvara svakom premodelovanju, stalnom dovršavanju, čak i po merilima spoljašnjim samom tekstu). Priča je nezavršiva. Konačni su samo njeni ukrasi – i svi njeni konstruktivni sastojci. Sama priča se nalazi na istom stupnju na kojem se nalaze (religijske) tajne – ona se ne otkriva, sem kao (religijska) tajna, nejasno, zato i ustrajava kao priča. Uostalom, tu činjenicu, s gledišta unutrašnje estetike, iz perspektive teksta, podrazumeva intenzivno čitanje i intenzivno pričanje jedne te iste priče. Iz spoljašnje perspektive, i iz saznavne perspektive čitaoca, i intenzivno čitanje teži kraju, apsolutu, dovršenju priče, kod najvišeg znanja, u Drugom, na mestu manjka i razloga (nedovršavanja) priče. Najviše znanje se postiže odricanjem od znanja, kao u umetnosti, prepuštanjem priči, njenom znanju. Bitni elementi tog modela priče/znanja sadržani su i u srpskoj usmenoj kulturi – i to kao njeni konstitutivni oblici. U Bratićevo pripovedanje

unutrašnja perspektiva priče unapred je ugrađena, unosi je govorni žanr koji on koristi. Nije ni imao potrebe da je traži.

S one strane upotrebe govornih žanrova i postupaka u ovom pripovedanju, u prozi koja nastaje na mestu kulta i erozije jezika i kao efekat te dijalektizacije, kao efekat antinomičnosti nastajanja i razaranja jezika, u uspejoj rustičnoj prozi uopšte, a Bratićeva proza jeste rustična, jeste i takozvana magijska proza (Bratić, doduše, umesto mitologizacije, postupka uobičajenog u magijskoj prozi, u prvi plan ističe etnološko istraživanje, etnološki opis življenja i svojstava stanovnika mitskog Bita), dakle, s one strane funkcionalne upotrebe govornih žanrova pojavljuje se model simbolizacije, samo simboličko, koje podupire isto i drugo u istom. Mogućno je, zato, ustanoviti istovetnost, paralelizam, na traci automatizma ponavljanja, kulta reči i ustanovljenja svetog, odnosno erozije reči i svetogrđa. U oba slučaja, i s ove strane automatizma ponavljanja, prema istorijskoj putanji označitelja, i jeste reč o istom modelu, o obrascu istine koja se nalazi negde drugde, koja se "ne može potpuno reći, zbog toga što s one strane njene polovine, nema šta da se kaže".<sup>295</sup> Praktično, istina je ono što je rečeno, što se kaže, sama rečenica, priča, koja može da podrži samo označitelj i to ukoliko se ne odnosi na objekt, kako veli Lakan.<sup>296</sup> I to sasvim odgovara mitskoj predstavi Hercegovine, stvarnosti u kojoj priča nastaje. Ali istina je i traženje istine, hermeneutika i krivotvorenje koje ona unosi u istinu.

Kult reči istovremeno pokazuje ispred i iza sebe, pokazuje na nedovršivost saznanja. Mesto na kojemu bi trebalo da se nalazi oltar toga kulta nije određeno, niti je određivo. Ipak ga valja tražiti i raskriti razloge, koji se ne pokazuju, zašto mora biti nemoguće, zašto se može samo negativno (apofatički) odrediti. U stvari, to mesto, kao ishodište simboličkog, odista mora biti čisti negativitet. Istina govora nalazi se u njenoj (istine) nepriступčnosti, ne-jasnosti. Bratićeva knjiga priča *Strah od zvona*, može se, u neku ruku, smatrati i dramtizacijom i ilustracijom istovremenosti kulta i erozije govora. Pre njega je ovaj

---

<sup>295</sup> Lacan, Jacques: *L'envers de la psychanalyse*, p. 58. Nema šta da se kaže zato što je istina skrivena. U stvari, istina je samo odsutna, i u iskazu. I Grigorije Niski veli da je istina uvek skrivena; ne može se bukvalno izraziti (navedeno prema: Bičkov, V. V.: *Vizantijska estetika*, Prosveta, Beograd, 1991, str. 48). Ova će ideja ući u vizantijsku estetiku i gnoseologiju i duh vizantinizma uopšte, koji se prepoznaje i u smislu pričanja priče kako ga formuliše srpski folklor. (Uzgred, mišljenje istine nije i jedino mesto na kojem se sretaju lakanizam i vizantijska gnoseologija, nije jedino mesto na kojemu se evropski racionalizam, ako hoće da vidi dalje i više, mora vratiti vizantinizmu. Dokaz je i Lakanovo paradoksalno mišljenje, koje je moguće shvatiti kao oblik vizantijskog antinomičnog mišljenja.)

<sup>296</sup> Lacan, Jacques: *L'envers de la psychanalyse*, p. 63.

sraz govora u srpskoj književnosti zainteresovao Matiju Bečkovića, koji je govorne formule što ih Crnogorci razmenjuju i u svakodnevnom razgovoru pretvorio u stihove, u sraz jezika, simboličkog. Ponekad je bilo dovoljno da im doda, da iz njih izvuče pritajenu formu – time i ono što im je unutrašnje. Bratić pokušava, čini nešto slično i nesumnjivo na sličan, na isti način na koji je to Bečković već uradio i, svakako, pod njegovim uticajem. Može se reći da se i služi Bečkovićevim postupkom, iako je reč o različitim književnim oblicima. Otuda i lirski efekti u ovoj prozi, i to prevashodno u slučajevima kad, onako kako je Bečković to uradio u poeziji, pravi spiskove biljaka, imena mesta, itd., rečju, spiskove reči koje svojom zvučnošću, onomatopejskim zovom smisla, brujom ne-smisla, odučaranjem od standardne književne leksike, ali i sklopom u pripovedanju proizvode smisao, neočekivan, no upečatljiv iz estetske i metafizičke perspektive. Proizvode, pokreću ove reči i značenja koja strukturiše ono nesvesno, koje se određuje kao "nešto za šta se pretpostavlja da se nalazi ispod",<sup>297</sup> ispod nabrajalica reči, čija količina informativnosti mora biti velika, posebno zbog njihove neobičnosti, barem za neke čitaoce.

Kod Bratića su ove liste imena, govornih formula birane, po jedinstvenom pravilu, po načelu egzistencijalnog negativiteta, bitnom, neizbežnom sastojku mišljenja, fantazmatizacije i življenja u njegovoj mitskoj Hercegovini. Spisak naziva trava sadrži samo one trave uz koje je moguće dodati negativnu konotaciju, tj. one koje već po svojim osobinama imaju tu konotaciju. Negativum je, u ovoj knjizi, ne samo ključna odrednica čovekovog egzistencijalnog statusa i diskurs o tom statusu, nego i ishodište postojanja i svakidašnjeg življenja. Sve, zapravo, u mitskom Bitu (kao u antisvetu) uređuje logos zla, koji Bratić artikuliše u magijskom sloju priče o đavolu ("Đavolja priča"), u opisu i popisu etimološke građe o đavolu, u samoj priči o đavolu, koju gradi i kao magijsku priču o magiji. Ova se priča pretvara u metaforu. Zahvaljujući tom obrtu, ona od priče o đavolu, zlom duhu postaje priča o logosu zla, čak o zlu logosa koji mitska Hercegovina živi, ali koji i sam živi u Hercegovini. Njegova se moć proteže na sve i prepoznaje u svemu. I rečnik koji Bratić pravi ("Lastavica koja mi u san dolazi"), kao Bora Ćosić u *Teodori*, no manje uspešno, mora biti antirečnik, bez obzira na to što je on pre svega zamišljen i napravljen kao

---

<sup>297</sup> Lacan, Jacques: Vers un signifiant nouveau, "Ornicar?". Lakan veli da ne postoji neka moguća šara nesvesnog, prosto zato što se ono ne ograničava na bilo kakvu supstancu. Ipak, ako nesvesno uopšte deluje, deluje preko označiteljskih efekata (Lacan, Jacques: L'insu que sait de l'une-bévue, s'ail à mourre, Séminaire du 11 janvier 1977, "Ornicar?"). Neke reči moraju tada biti otvorenije za to delovanje. Nije teško pretpostaviti da su, najverovatnije, to one reči koje odstupaju od standarda i koje proizvode poetske efekte.

karikatura jedne ideologije. Po pretpostavkama demonologije, svet đavola mora biti antisvet. Bratić u tome sledi dobro poznatu shemu. No valja istaći da je negativitet kod Bratića ponajpre znak i da je zbog toga uvek naglašen, nedvosmislen; prenaglašen je i kao paslika sveta, s onog razloga s kojeg je prenaglašena i dimenzija antisveta u svetu. Nije uvek i dovoljno motivisan, sem nesvesno razume se.

Prevlast negativiteta u Bratićevoj mitskoj slici Hercegovine može biti konceptualne naravi. Takvu pretpostavku mogao bi da potvrdi način mitologizacije geografije. Ima dosta pisaca koji su tako stvarali svoj mitološki prostor, koji bi im onda služio kao okvir za različita pripovedna rešenja. No ni ti pisci se nisu ograničavali samo na ovo jednostavno rešenje. Konačno, koncept mitske geografije ne znači da i sam koncept nije nesvesno motivisan. Odgonetka te male zagonetke kod Bratića nalazi se u njegovoj posveti knjige: "Svima onima koji uspeše da iskorače iz straha s kojim su živjeli u detinjstvu, ma gdje bili". Razume se, ovde se ništa ne kaže o kojem je strahu reč, te ko je žrtva toga straha. No u ovoj knjizi žrtva straha može biti ponajpre Jakov, budući pripovedač, koji je u detinjstvu bio stešnjen u svetu, koji se od tog sveta, sem kao neki njegov čudni, neartikulisani odraz, iako mu je i mogućnost takvog odražavanja mučna, i ne vidi. Ali, stešnjen je Jakov i u pričama u kojima se pojavljuje, što je moguće shvatiti kao znak da pripovedač nije izašao iz straha s kojim je živeo u detinjstvu. U Bratićevim pričama Jakov se pojavljuje samo kao objekt drugih, i u slučajevima kad bi trebalo da bude činilac događanja, kad formalno jeste akter, ili kad je uvučen u igru kao dragoceni objekt. Ove priče su i nastale, u neku ruku, iz Jakovljevog straha, iz straha koji simbolizuje, ispoljava Jakovljev strah.

Ipak, valja razaznati na koji strah Bratić stvarno misli? Načelno je moguće reći: na sve strahove iz detinjstva, na strah od drugog, za koji je Jakov imao dosta razloga; drugi odista strukturira odnose između junaka u ovoj knjizi. Jakov je objekt napada samo zato što je drugi, ali još i više zato što je budući drugi, što će biti onaj drugi (Veliki Drugi) čija će drugost biti neophodni sastojak obrazovanja svakog poretka u Bitu, zato što su drugi oni koji ga kažnjavaju za nepočinjene greške, no za greške koje drugi svakako čini. Može se zato reći da se ispod ovog straha, i njegove realnosti, Bratić je naznačuje, nalazi i edipovski strah. Istina, edipovsku strukturu straha u Bratićevim pričama prekriva (i, možda, preobražava) socijalna surovost življenja u Hercegovini, surovost života uopšte, koji u Hercegovini pro-izvodi neuobičajena pravila društvenog ponašanja. Tako bi trebalo zaključiti po površinskom, ali i istaknutom sloju Bratićevog pripovedanja. Tako i jeste u nekom smislu. Međutim, druga strana te surovosti, koja motiviše realni, istorijski strah, iako prividno u suštinskom neskladu sa surovošću života u Hercegovini, jeste sklonost ovog sveta metafizičkim (i osobenim mističkim) vizijama, apstrahovanju od realnosti, i od

same surovosti. Kult priče, diskursa proizvod je tog apstrahovanja od realnosti i, istodobno, pokušaj neutralizovanja njenog negativiteta. Jakov je morao da živi i strah od prekida apstrahovanja, od sloma metafizičkog sistema, koji se, zapravo i ne razlikuje od sistema življenja. Zahtevi za prepravkama priča jesu u tom smislu vid ustrajavanje surovosti, agresije u samoj priči, u jedinoj realnosti koja je važna, koja je realna, i to one surovosti koju je priča, naoko, neutralizovala, koju je trebalo da neutralizuje.

Strah iz detinjstva ima i metafizičku crtu. Ima je u svakom slučaju, već i zbog toga što ga u postojanje unosi automatizam ponavljanja. U mitskoj Hercegovini ta je crta pretpostavljena u formulacijama oblika življenja, u gubljenju razlike između stvarnosti priče i stvarnosti stvarnosti. Najzad, svaki strah u detinjstvu pomešan je s ontološkom zebnjom. Ontološko drhtanje raspoznaje se i u strahu od drugog, kod Bratića, u ukupnom življenju u mitskom Bitu. Suštinski, strah u detinjstvu, koji je pretpostavljen u Bratićevoj posveti, više je no strah bića u svetu, strah bića pred nesaznajnim, ili strah od krajnjeg saznanja, svejedno je. Uostalom, ovaj strah Hercegovci i Crnogorci teatralizuju, i posebno u situacijama koje su ionako teatarske. To prikazivanje (prikazivanje junaštva na primer, ili bilo koje osobine koja je socijalno priznata) inače odlikuje svet koji uređuje mitos. A u mitskoj Hercegovini, koju Bratić konstruiše i koju nalazi, opisuje, predstavlja kao etnološki park, mitos se živi kao sama nužnost realnosti, mitos i jeste nužnost realnosti – i mišljenja te realnosti. Ova je, naime, realna samo ako je okačena o kulturna (sveta) mesta, na kojima može da se pokaže, na kojima se pokazuje, na kojima postaje postojanje i njegov smisao. Bitne stvari za život, za porodicu na primer, da bi zbilja bile stvarne, da bi se zaista dogodile, moraju se dogoditi ili obaviti na tačno određenim mestima, koja su isti takvi događaji već posvetili, na oltarima dakle, na mestima hijerofanije, koja se iznova kao prvi put zbiva, te po redu čija zakonitost može da se promeni samo na mestu hijerofanije.

Na mitskom mestu (u Bitu recimo) življenje se svodi na gotovo čistu funkciju mitosa. U suštini, mitos sa logosom, zajednički, ili, čak, sam mitos zamenjuje funkciju simboličkog poretka. Taj poredak, opet, ne može a da ne funkcionalizuje i mitos i logos. Življenje funkcija mitosa i logosa namesto života, prividno, pomera život s one strane života. Jer, življenje stvarnog života nije manje simboličko od življenja života u mitosu. Razumljivo je što Hercegovina i Crna Gora, u predstavi koju Bratić uspostavlja nisu geografski prostor, što mogu biti pretvorene u Jerusalim srpskog stradanja, ali i u nebeski Jerusalim. Hercegovina postaje način mišljenja, čiji proces može biti zasvaga određen nekom punktuirajućom tačkom iz istorije i postojanja ("Crna marama na glavi žene vječita je tuga

za propašću kosovskog carstva"<sup>298</sup>). Istina, taj jednom vaspostavljeni model mora iznova da se propituje, (pre)modeluje, autentifikuje u pukom življenju – dakako, uvek kao model življenja. To, među ostalim i određuje status priče koju Bratić priča, koju hoće da priča. Reč je, na prvi pogled, o modelu usmenog pripovedanja. Pripovedač, prosto, kao na seoskom poselu, sastavlja komade priča, komade ispričanih priča, onih što mogu biti ispričane i koje njegovi junaci istodobno očekuju i prikazuju u življenju, koje očekuju kao (apsolutno) pričanje; ono uspostavlja priču, njen unutrašnji sadržaj. Jedino je važno pripovedanje. Stanovište s kojega se pripoveda smešteno je unutra, u samu priču/pripovedanje; unutra su i primaoci, slušaoci, i to i kao primaoci i kao junaci. Ovaj postupak je svojstven vizantijskom integrisanju estetskog i procesa saznanja, tj. našem tradicionalnom duhovnom prostoru, kojemu, naravno, pripadaju i svet o kojem Bratić priča i njegovo pripovedanje. Ponekad u taj duhovni obzor on unese poneki detalj, koji tu ni faktografski ne pripada, crkvene orgulje u pravoslavnom hramu. Pripada, možda, na drugi način, po načelu intertekstualnosti, univerzalizacije kulture i estetskih zahteva. Takvi detalji su opšta mesta književnosti; postali su i zajednički znaci estetizacije izvesnih životnih raskršća, što ne znači da u isti mah nisu i znaci rascepa sveta i predstave koju Bratić o njemu gradi, rascepa one književne ideologeme koju (re)konstituiše.

Status priče, i priče koja je realnost, jedina realnost koju mitska Hercegovina uvažava, zavisi od pripovedača. Bratić to naglašava, ponekad nevesto, i neprimereno svojoj prozi, na način na koji se to čini u postmodernističkom pripovedanju. Pripovedač je odgovoran za realnost koja se u priči uspostavlja, ali i za realnost priče. To ujedno znači da se s fikcijom priče uspostavlja i fikcija stvarnosti, te da se rascep književne ideologeme, proširuje na tekst, njegovo značenje, njegovu istinu, na način formalizacije književne istine, na jedinu stvarnost koju tekst poznaje. Za taj šiz pripovedač tek delimično može bude odgovoran; zacemento, ni toliko ne može biti jedini odgovoran.

Življenje modela priče, diskursa, i iz antropološke perspektive, moguće je razumeti kao simptom šizoidne estetizacije diskursa, koji, to je očigledno, u nekim Bratićevim pričama čine komadi priča i diskursa. Istina, Bratić, kao i usmeni pripovedač, ove komade sastavlja po pravilima pripovedanja, u tačkama puntuacije, koje mogu biti formalne (pripovedne), ideološke i, kod Bratića najčešće, antropološke, kao što je formula o detetu koje je krivo za sva zla sveta iz priče "Dječak koji je za sve bio kriv". Dete je ovde najpre psihološko dete, biće u kojemu se nalaze začeci i jezgro budućeg čoveka, budućeg stradanja, dete je očigledni dokaz da se stradanje beskrajno nastavlja; dakle, dete je i Hrist, doduše,

---

<sup>298</sup> Bratić, Radoslav: navedeno delo, str. 9.

kao paradigmatško dete filosofije zla i dobra, filosofije stradanja. Nije sasvim sigurno da je asocijacija na Hrista u Bratićevoj prozi i upisana, prosto zato što on, sledeći Bečkovića, svoj diskurs pravi kao jezičku basmu, kao jezičko bajanje. Kod Bečkovića je, međutim, jezik sam po sebi usud i, potom, mesto izvršenja ljudskog usuda. Jezik je, doduše, usud i u svakoj basmi. Sa jezikom, konačno, i Bratić nešto pokušava. Pokazuje to, ili bi trebalo da pokaže, smisao upotrebe referenci u ovoj prozi, onih referenci koje ne zahteva ni na koji način, sem, možda, fantazmatski, sistem pravila svojstven Bratićevom pripovedanju. Očevidno je da referentnost ne sledi unutarnju logiku teksta. "Za tili čas nabacite gomilu i najopasnija zvijer bi kamenovana. Gore nego kad se Mehmed-paša svetio svome stricu".<sup>299</sup> Treba reći da ovakav oblik referentnosti, te osobeni počeci priča (u ovoj knjizi, manjeviše, svi počeci su pravljeni po istom kalupu: emfatičnost iskaza koji odstupa, unekoliko, od standardnog oblika, zbog hiperbole, nagoveštaj fantastičkog izlaza iz antropološki nemoguće situacije, itd.), oblici referentnosti i počeci priča, u ponečemu barem slični, proširuju sistem pravila Bratićevog pripovedanja izvan granica što mu ih je nametnuo mitos.

Bratić ne kaže kako se to Mehmed-paša svetio svome stricu. Ne vidi se ni kome je taj iskaz uopšte upućen, sem čitaocu, i to neposredno, mimo priče. Ne vidi se ni ko bi morao da zna kako se Mehmed-paša svetio stricu. Pretpostavljeno je, međutim, da je to poređenje poznato, štaviše, da se šifra za njegovo razumevanje nalazi u samoj priči. No, po svemu sudeći, to što Bratić ne kaže za ovaj oblik referentnosti, nije ni bitno. Referenca, prosto, treba da izazove čuđenje, da podstakne pitanje (kod primaoca, svakako) o načinima na koji njegovi junaci uopšte nešto znaju i gotovo ništa više. Konačno, i to je dovoljno da se značenjsko polje potpuno otvori opsegu koji mitos (nejasno) određuje i, što je važnije, da i to proširenje i celo značenjsko polje učini neodređenim. Na taj način reference postaju elementi gradnje agonalnog diskursa, koji ne pokazuje ni na šta do na nadmetanje kao takvo, sledstveno bitnom pravilu Bratićevog pripovedanja. U isti mah, ovaj oblik referentnosti prirodno uvodi ironiju kao semantičku antifrazu, mogao bi da je uvede. Bratić, treba reći, ne koristi tu morfološku prednost; nešto je skloniji mogućnostima humornog pripovedanja. Ipak, on i suviše investira mitos Hercegovine da bi se služio razornim humorom, iako zna da napravi ironički ili humorni obrt tradicionalnog smisla vrednosti sveta koji (kao etnolog) rekonstruiše. No, često, ovaj obrt valja razumeti kao upad spoljašnjeg pripovedača, te kao oblik neutralizacije ironičke ili humorne opaske. Moglo bi se reći, ne samo iz ovakvog preokreta u pripovedanju, da pripovedač nije uspeo da iskorači iz straha s kojim je živeo u detinjstvu.

---

<sup>299</sup> Bratić, Radoslava: navedeno delo, str. 92.

## TRAGOM PREMEŠTANJA OZNAČITELJA (*Obretenje* Jovana Zivlaka)

Trag odstupanja od lingvističkih, značenjskih i, pre svega, od estetskih normi, trag jednog od osnovnih pravila gradnje poetskog teksta, uvek je isti, uvek je izbrisan, uvek je trag brisanja traga koji nikako i ničim nije moguće izbrisati. Takozvano drugo čitanje (filološko čitanje, kako se još zove, tako se nekad zvao, taj vid čitanja; Niče ga je nazivao i filološkom umetnošću), drugo čitanje, koje je, navodno, uslov razumevanja celine pesničkog govora, ako zbilja omogućuje primanje poezije kao takve, ako omogućuje primanje fikcije kao takve, mora tumača navesti na taj trag, na njegove osobenosti, mora najpre biti čitanje tog traga. Ali valja da za tako što bude i pripravno. Prosto, poetski tekst se stvarno može razumeti (i primiti) samo po nekom metodu, ako uopšte treba da bude protumačen. Zahtev za metodom primanja i tumačenja sadržan je u pesmi, u pisanju/pevanju. Tako je oduvek bilo – i kad je pesma "samo" slušana, i kad je bila svedena na (muzičku) pratnju obreda. Na trag pesničkog rada (rada jezika, poetskog subjekta, u poeziji Jovana Zivlaka i na trag premeštanja odsutnog označitelja) mora se naići i stoga što se, kako veruju neki teoretičari književnosti, estetski doživljaj sastoji iz procesa stvaranja i uništavanja "figura" značenja. Estetski doživljaj se sastoji iz procesa slaganja i preslaganja označiteljskih (jezičkih) figura, koje premeštanje označitelja, i u prvom redu izmišljanje označitelja, proizvode značenja, stvaraju i rastvaraju mogućnosti uznačenja, mogućnosti figura značenja. S tog gledišta pesme Jovana Zivlaka<sup>300</sup> mogu shvatiti, moram da shvatim, kao zapise, objave vizija, slika, predstava, kruženja označitelja, rada jezika, kao zapise uvida, mističkih participacija u stanje Stvari, sveta, bića, egzistencije, kao dešifrovanje pisma egzistencije; ovu poeziju valja shvatiti kao zapise ekscentričnog subjekta, što će reći, onog subjekta koji se ne nalazi tamo gde misli da jeste i koji to zna i pokazuje, jedinog subjekta koji postmodernizam zna i može da prihvati i koji je artikulisala teorijska psihoanaliza. Dakako, i sami zapisi su ekscentrirani. Ponekad se pretvaraju u serije slika, jezičkih priča. Paradoksalno je, naizgled makar, što

---

<sup>300</sup> Zivlak, Jovan: *Obretenje*, Kov, Vršac, 1993.



se ekscentričnost poetskog diskursa, kao na središte, poziva, oslanja na ekscentričnost subjekta, na središte koje ne postoji. To bi trebalo da znači da ekscentričnost subjekta (onaj element subjektivnosti koji je jeziku nedostupan, no na koji on pokazuje, kao na manjak, čak kao na manjak manjka), takoreći i nezavisno od jezika, postaje strukturni centar (Zivlakovog) poetskog diskursa, u neku ruku i središte jezičke organizacije pesme, postaje nemoguće središte strukturacije pesme.

Logika simboličkog, simbolički red stvari nisu u ovoj poeziji ni izmenjeni ni narušeni. Uvidi koje ona raskriva strukturisani su kao efekat čiste jezičke artikulacije, mada ova, kao takva, ne postoji. Jasno je da je reč o jezičkoj artikulaciji Stvari koja se zamišlja, vidi, misli, gleda, traži – o odsutnoj Stvari, o Stvari koju sam jezik postavlja, materijalizuje. Uvidi pesama iz *Obretenja* složeni su kao slojevi strukturacije jezičkih priča, jezičkog znanja koje se ne krije i ne pokazuje, složeni su kao vidovi ulančavanja označitelja, najčešće, kao ekscentrični slojevi strukturacije jezičkog znanja. Istina, struktura premeštanja označitelja i nema ono središte, "koje je po definiciji jedno",<sup>301</sup> koje je nepromenljivo i u kojemu ne mogu da se menjaju ni delovi strukture. Struktura premeštanja označitelja nema ni početak (ako to nije samo simboličko) ni glavni pravac kretanja. Ova je neodređenost determinisana – na drugoj sceni. Doduše, to postaje jasno naknadno, s razumevanjem celine pesme, ako je ona (celina) ikako razumu dostupna.

Za semantički okvir celine pesme, za naslov, za ključ razumevanja, Jovan Zivlak bira stih, polustih, ili samo sintagmu iz pesme.<sup>302</sup> Nije svagda i odmah jasno, ako je ikada, šta baš taj stih ili polustih čini podesnim za okvir semantizacije i celovitosti pesme, zašto se pesma uopšte na taj način zatvara, zašto se zatvara ono što je otvoreno, zašto je određeni stih ili polustih naznačen kao mesto strukturnog i semantičkog preloma pesme, kao mesto s kojega govori poetski subjekt, ako je cela pesma izraz tog preloma. Ima, doduše, jedno objašnjenje, primereno ovoj poeziji. Ne može biti decentriran samo deo pesme, već i zato što je celina pretpostavljena. Drugim rečima, pesma je decentrirana ukoliko je decentrirano i njeno semantičko i strukturno odredište. Sem toga, ekscen-

---

<sup>301</sup> Derida, Žak: *Bela mitologija*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 132. Središte strukture, ako je zbilja jedno, izmiče strukturalnosti. Pri tome, iako samo nije strukturabilno, ono upravlja strukturom, trebalo bi da njome upravlja, ono funkcioniše kao središte strukture, kao središte koje nije središte. Ali, funkcioniše i kao središte raspadanja tradicionalne predstave sveta realnosti. Na tom poslu zajedno s teoretičarima humanističkih nauka rade pisci i naučnici.

<sup>302</sup> "Opsadno stanje", na primer, naslov jedne pesme (str. 13), sintagma je iz stiha "ruke držim na kolenima. opsadno stanje još / uvek traje". Razume se, ovaj primer sam uzeo, takoreći, nasumice, prvi je koji mi je pao na pamet. Mogao bih pomenuto Zivlakovo pravilo pokazati i u bilo kojoj drugoj pesmi.

tričnost je morala biti značenjski okvir ovih pesama i zato što one na mestu celine pokazuju manjak, što je sama ekscentričnost učinak manjka, koji progovara jedino u punom govoru, u onom govoru koji bi pesma trebalo da omogući.

Zivlakov izbor značenjskog okvira pesme, ako nije (auto)ironičan, a često jeste (Zivlak iskušava različite oblike ironije), nije odmah jasan ni zbog aforističke prirode njegovog stiha. Aforizam, naime, "ne dolazi potpuno sam. On pripada serijalnoj logici", veli Derida.<sup>303</sup> Tako je i u Zivlakovoj knjizi, naročito u pesmama iz "Tronošca", koje su i sačinjene kao pitijski, proročki tekstovi. Uostalom, na tu odliku ovih pesama nedvojbeno pokazuje i simbol tronošca, aura svetosti teksta koji se s tronošca objavljuje. Pitija je u Delfima, sedeći na tronošcu, proricala sudbinu. Proriče i Zivlak, aforistički, kako bi drugačije. No njegovi proročki iskazi ne mogu biti nepovezani. Ako ništa drugo, vezuje ih želja za objavom istine drugog teksta, koju tek treba otkriti. S druge strane, Zivlakov izbor značenjskih središta, odrednica pesme posve je u skladu s logikom ekscentričnosti poetskog subjekta i poetskog diskursa. Konačno, taj i takav izbor semantičkog okvira dovršava (ili započinje) decentriranje pesme, diskursa, subjekta, rečju, govora, potrebe za govorom.

Mogao bih da pitam, moram da pitam: šta ova poezija hoće s potrebom za govorom, s paradoksom govora, šta tako hoće da izgovori i što, uprkos tome, ostaje neizrečeno? Gde se ta potreba povezuje sa željom? Negde se povezuje. Na koji se način objavljuje ta veza? Sigurno je da se objavljuje. Pesma "Ah gde si" završava se stihom *o tome bih da govorim*.<sup>304</sup> Dakle, i nakon govora preostaje da se govori o onome o čemu je govoreno, o onome što je ostalo odsutno u tom govoru, što nije moglo da se izgovori, što govoru neprekidno izmiče i što je jedini razlog bilo kakvog govora. Valja govoriti o onome što u svakom govoru ostaje neprisutno, što podstiče svaki govor i što se u uvidu pokazuje samo kao slutnja nečega, uglavnom neprozirnog, no što odista jeste.

---

<sup>303</sup> Derrida, Jacques: *Psyché, Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 520. Valja napomenuti da Derida ovaj zaključak izvodi iz analize aforističke strukture "Romea i Julije", dakle, iz analize jednog poetskog, dramskog teksta koji po svojoj prirodi ne može biti fragmentaran. No i u tom Šekspirovom tekstu se pokazuje da se aforizam zatvara u "vlastito trajanje". Ovde je važno da težnja zatvaranju u sebe može da onemogući aforizam da se nađe na drugom mestu u diskursu, da se poveže s nekim drugim diskursom. Međutim, usamljenost aforizma prestaje, može biti upotrebljena kao znak, ako iza njega stoji želja, ako je aforizam želje. A najčešće jeste. Usamljenost aforizma, najzad, poništava i ironija, koje se Zivlak ne odriče ni u jednoj prilici.

<sup>304</sup> *Obretenje*, str. 14.

U uvidu govori manjak govora, čisti manjak, koji jezik materijalizuje, ali i ne otklanja. I zato se, pored ostalog, potreba za govorom pretvara u zahtev za produkcijom referenata. Kod Zivlaka je taj zahtev očigledan. Treba samo pogledati sadržaj knjige, zapravo, spisak stvari (i nepostojećih), spisak konstrukcija i događaja koji bi, kao referenti, trebalo da ukrepe istorijsku proizvodnju stvarnosti, pouzdanost istoričnosti u stvari. Zivlaka jedino zanima pomračenje referenta. Za poeziju koja bi trebalo da bude artikulacija uvida u samu Stvar to je razumljivo. No moglo bi se reći da je produkcija referenta isto što i njegovo uklanjanje, isto što i njegovo pomračenje.<sup>305</sup> Za razumevanje Zivlakove poezije to je važno pre svega zato što iščezavanje referenta označava početak očigledne vladavine označitelja. Ovaj se pokazuje tek pošto referent (znak; u Zivlakovim pesmama referent se i zbiljski pretvara u znak) bude, s izvesnih razloga, obrisan. Označitelj izbija u tragu referenta. Efekte tog označitelja, ukoliko je on označitelj one odsutnosti što se pomalja u govoru, na mestu praznog referenta, u jezičkim pričama, ova poezija objavljuje, tragajući, za novim označiteljem.

Novi označitelj nije nađen. Na njegov trag pokazuje označitelj obretenje. Ali, on bi mogao biti i označitelj one odsutnosti što strukturira govor. Zivlak ga je tek delimično artikulisao u pesmi koja se zove "Obretenje". Naslov knjizi dao je priređivač Jovica Aćin. U neku ruku, on je ovaj označitelj i artikulisao. No on je artikulisao, izgovorio Zivlakov označitelj, ono što je u Zivlakovoj poeziji već bilo artikulisano, naravno, u meri u kojoj je bio verni tumač Zivlakove poezije. U tom smislu, artikulaciju označitelja obretenje valja shvatiti kao obretenje označitelja, kao obretenje označitelja usekovanije, usekovanije glave Jovanove (glave Jovana Zivlaka, čije druge), tj. artikulaciju označitelja obretenje valja shvatiti kao obretenje usekovanija novog označitelja, onog označitelja za kojim ova poezija traga, onog smisla koji se ne otkriva i koji nalazi kao drugo, smisao drugog, kao drugi smisao.

---

<sup>305</sup> Frederik Džejmson (Džejmson, Frederik: Bodler kao modernista i postmodernista: kraj referenta i artificijelno "sublimnog", "Ovdje", br. 291-292, 1993, str. 21, Podgorica), Džejmson veli da je produkcija referenta isto što i stavljanje tog referenta u zagrade i dodaje da se u tome sastoji cela drama modernizma. Ovde valja napomenuti da je ishod te drame bio predvidljiv ako se odista referent stavlja u zagrade čim se pojavi. Predvidljiv bi, kao kraj te drame, morao da bude i postmodernizam, koji navodno počinje kad iščezne i poslednja referenca. Da li je odista sve to tako valjalo bi posebno istražiti. Sigurno je da ovaj odnos prema referentu, da pomračenje referenta, kao granica, pomeraju početak postmodernizma duboko u modernizam. Sigurno je, takođe, da ćemo bez pouzdanije taksionomije funkcija u modernizmu i postmodernizmu imati postmodernizam bez modernizma.

Na mestu novog označitelja pokazuje se manjak, pokazuje se, nužnost postojanja označiteljskog para  $S_1$  i  $S_2$ , označiteljskog lanaca, kako to i mora da bude.<sup>306</sup> Mesta u tom lancu označitelji usekovanije i obretenije zamenjuju. Nemogućno je na toj ravni, u samom ishodištu, utvrditi ko je od njih  $S_1$  za  $S_2$ . U svim drugim, istorijskim prilikama, zahvaljujući operatorima, to je uglavnom jasno. No ovde je važno da je drugi svagda potreban, da se bez njega ne može ni naći ni shvatiti novi označitelj, da bez njega nema ni označitelja ni njegovog ishodišta. "Drugi je koji svjedoči za mene; i znam da je istinito svjedočanstvo kojim svjedoči za mene".<sup>307</sup> Razume se, to je znanje upisano u označitelj jedan ( $S_1$ ) zato što je on označitelj jedan (za označitelj dva), zato što već zna ono što ima da sazna.  $S_1$ , naime, zna da se novi označitelj ne može naći ako je za to neophodan  $S_2$ , onaj označitelj koji ga već poznaje, koji zna i da nema novog označitelja. Pravo znanje je pohranjeno kod  $S_2$ . On zna i svojim znanjem omogućuje ono što bi novi označitelj trebalo da uspostavi. Prema tome, novi (apsolutno novi) označitelj je nemoguć. Kod Zivlaka i zato (a to je aporetско pitanje) što novi označitelj mora biti otac koji je sin ("*...da li je / rođen kao otac ili sin*")<sup>308</sup> i zato što usekovanije i obretenije novog označitelja mora biti istovremeni čin (*glasovi rođenih i već mrtvih*).<sup>309</sup>

Kako se onda može nešto stvarno znati u vidljivom svetu koji Zivlak istura u prvi plan značenja pesme, naročito u "Èegrtuši"? Kako se uopšte nešto može znati? To pitanje pretpostavlja njegova poezija i kad se čini da je zabavljena pastoralnim slikama. Po tome je ona ontološka poezija, prosuđivana iz Zivlaku prisne hajdegerijanske perspektive. Ontološko ova poezija otvara kroz smrt, kroz simboličko. Usekovanije i obretenije glave Oca (Boga oca i Sina), tvoračkog načela, stvarnog oca, onog nečega po čemu subjekt jeste, iz čega postavlja i kantovska pitanja o prirodi i smislu čoveka, u čemu nestaje, po čemu je usekovanije i obretenije glave Oca, usekovanije i obretenije glave subjekta, Jovana koji je naveštavao Sina, ono što će tek doći, istinu (poetskog)

---

<sup>306</sup> Na mestu novog označitelja u Zivlakovoj poeziji nalazi se ekscentrični subjekt, nalazi se nužnost ekscentričnosti. Upisana je ona, upisan je subjekt u označitelje  $S_1$  i  $S_2$ , zato što su oni označitelji tog subjekta i zato što svagda, sledstveno Lakanovom konceptu, upisuju subjekt u jezički poredak. Simbol S za označitelj (*signifiant*) podrazumeva i subjekt (*objet*), te ono (*es; id*), simbol S, treba čitati kao simbol ova tri značenja u jednom. (Ova jednosuštnost označitelja, subjekta i ono, psihoanalitički model transcencije trojednog Boga, očito, proizilazi iz same prirode strukuracije subjekta, označitelja, iz prirode strukuracije uopšte.)

<sup>307</sup> Jovan, 5,32.

<sup>308</sup> *Obretenje*, str. 139.

<sup>309</sup> *Obretenje*, str. 143.

govora, poetske stvarnosti, koji je pokazivao ispred sebe, onog Jovana čija se glava (*glava onoga što ostavlja neostavljivo*) nalazi već na pladnju okrvavljena,<sup>310</sup> usekovanije i obretenije glave Oca, trag je novog označitelja, ili nemogućnosti novog označitelja.

Stoga, ono što ova poezija objavljuje sadržano je u znanju jezika. I tog je znanja, njegove neodređenosti, mogućna taksionomija. Pokazaću to na primeru pesme "Dakle bogovski ručak",<sup>311</sup> uglavnom slučajno izabrane. Razlikuju se u ovoj pesmi (i u svima ostalim, sigurno je), lako je razabrati, i bez sistematskog proučavanja, nekolicke ravni jezičkog znanja: fenomenološka ravan (*zveket kao kad udariš kašikom / o ivicu tanjira*); iskustvena ravan (... *postojanje / život / biće / sve je to nedvosmisleno*); performativnost jezičkog znanja (*dovoljno je / reći postojim*); najzad, sistemsko jezičko znanje (*gde tvrdi pribor suštastveni zveket / obnavlja*). No sve ovo znanje dovodi u sumnju subjekt, onaj sin koji se ne snalazi između označitelja usekovanije i obretenije, koji je sin/otac, sin/otac i onih označitelja koji ga ekscentriraju. Reklo bi se da jezičko znanje, da ono "govoreno u pesmi jeste ono što pesnik izgovara iz sebe".<sup>312</sup>

Odnos jezika i subjekta, jezika i bića nije jasan. Savremeni pesnici su skloni da jezik shvate kao mašinu (danas, i za postmoderniste naročito, ta je mašina kompjuter) koja produkuje i reprodukuje biće, ontološku situaciju subjekta, sam subjekt. Mašina, međutim, produkuje i reprodukuje slike, simulakrume (bića). Zivlak je svestan toga, svestan je i da se sam, kao poetski subjekt, suočava sa simulakrumima. Međutim, jezik poziva u prisutnost. Tome je tako. Ali, pesnik mora da se suoči i sa činjenicom da se u prisutnost može pozvati samo odsutnost. Stvarno postoji jedino simboličko, manjak stvarnosti, negativitet (*ljubav ne nudi niko. / ona dođe i kaže: nisam došla*).<sup>313</sup> Samo se ta realnost, što znači manjak, i pokazuje; manjak je strukturno ishodište (Zivlakovog) govora. U stvari, i na mestu manjka nalazi se manjak, nalazi se znak (jezik manjka). Taj paradoks jezičkog znanja, mišljenja, govora Zivlak transkribuje u strukturu pesme, formalizuje (ponekad, na način na koji je, druge stvari doduše, to činio Miodrag Pavlović, s

<sup>310</sup> *Obretenje*, str. 90.

<sup>311</sup> *Obretenje*, str. 20.

<sup>312</sup> Hajdeger, Martin: *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982, str. 180. I ono što pesnik izgovara iz sebe, govori jezik. Pesnik, prema tome, izgovara ono što jezik govori. Hajdeger pravi razliku između izgovarati i govoriti. Po toj razlici subjektu pripada izgovor, jeziku govor. Iz operativnih razloga takvu razdeobu je moguće prihvatiti. Ne treba izgubiti iz vida da jezik ne može govoriti ako ne govori na mestu subjekta, da subjekt ne bi imao šta da izgovori bez govora jezika.

<sup>313</sup> *Obretenje*, str. 25.

čijom poezijom, s nekim njenim osobinama, korespondira Zivlakova poezija), taj paradoks Zivlak formalizuje kao prelom, preokret, značenjski i idejni, pretpostavljene celine pesme, celine sveta i njegove istorije.

Jezičko znanje, govor jezika u Zivlakovoj poeziji, govor je samog simboličkog, ne simbola ili mreže simbola no simboličkog kao takvog, ako se o (simboličkom) kao takvom da govoriti. Sigurno je da se u Zivlakovoj poeziji jedva može govoriti o simbolima, što izgleda neobično za poeziju koja i kad predstavlja konkretnu stvarnost upravo radi konkretnosti, zaviruje s one strane te konkretnosti, objavljuje je kao stvarnost simboličkog, simboličke sheme. Razumljivo je, opet, što sheme simboličkog imaju ponekad prepoznatljivu auru poznatih diskursa, recimo ritam, atmosferu istočnjačkog filozofskog diskursa, istočnjačkog rituala egzistencije, koji obuhvata življenje mišljenja, mišljenje življenja i govor onoga što je u tom življenju zadato. Razume se, tu auru mora da gradi i stih pesme (*pijem čaj. svoju tvrdu samoću. / sopstveni slučaj. / čitav poredak. slika doba. velika / promena*).<sup>314</sup>

I sred premoći simboličkog kao takvog, sred premoći uspostavljanja poretka simboličkog, pokoji simbol uspeva da se osamostali, tako na prvi pogled izgleda. Među retkima koji se na taj način izdvajaju je simbol krtica. U stvari, sliku krtice tek ponavljanje u različitim kontekstima, nesvesni smisao tog ponavljanja, dijalektika simboličkog, ako tako mogu reći, pretvara u simbol. Ja ću zato, umesto razlaganja mogućeg smisla te slike, i onog koji je očigledan, čak naglašen, ovde pomenuti prvu svoju asocijaciju na, ponekad realističku, pa i pastoralnu sliku krtice u Zivlakovim pesmama, na ponavljanje te slike, ja ću, dakle, umesto analize konkretnih značenja slike krtice u Zivlakovim pesmama, pomenuti svoju asocijaciju na jednu repliku iz "Hamleta", na Hamleta, koji u jednom posebnom trenu duh svoga oca nazove starom krticom.<sup>315</sup>

Ishodište ovakve asocijacije može biti književno-istorijsko: po logici interteksta u svom sam pamćenju, iz skupine tekstova, izabrao tekst koji zaslužuje posebnu pažnju, koji metonimijski može da predstavlja sve tekstove, koji je izvesna, ključna odrednica

<sup>314</sup> *Obretenje*, str. 28.

<sup>315</sup> Na zahtev duha da se Horacio i Marcelo (Hamletovi prijatelji) zakunu da nikad neće pričati o onome što su videli (mogu li, treba li da, kao tumač, doslovno shvatim ovu poruku koju mi moja asocijacija prenosi – baš zato što je, naizgled, nije bilo u mojoj asocijaciji – mogu li da ne pričam o onome što sam video, pročitao, smem li da se zakunem u tako što: u to da sam nešto – u Zivlakovoj poeziji – video i da neću ništa reći o tome što sam video?), na zahtev duha Hamlet odgovara: *Ti dobro kažeš, stara krtico, / Zar tako brzo zemljom riješ ti, / Odlični rovče!* (Šekspir, Viljem: Hamlet, *Celokupna dela, Tragedije*, Kultura, Beograd, 1966, str. 253).

kakvog literarnog postupka; razlog ovakve asocijacije može da bude i čisto čitalački: ja sam naprosto u Zivlakovu sliku učitao smisao (iz svoje lektire<sup>316</sup>) koji je toj slici stran, no koji je blizak situaciji u kojoj sam Zivlakove pesme čitao, koju su one u meni prizvale. Može sve to biti tačno, delimično ili potpuno. I tada u prvi plan smisla asocijacije izlaze učinci rada nesvesnog i u njemu funkcije označitelja otac/sin, usekovanije/obretenije. I kod Šekspira u "Hamletu" označitelju otac/sin pripada ključna uloga. Štaviše, taj označitelj strukturira celu dramu: radnju, odnose između junaka, dramske likove, itd. Sve je to očigledno.<sup>317</sup> Ništa ne treba posebno dokazivati.

Moja asocijacija je naznačila, obeležila drugu scenu Zivlakovog govora i skrenula pažnju na govor Zivlakovih pesama na toj sceni, reartikulisala je funkciju neodređenosti tog (poetskog) govora, jedino što je mogla. Zivlak neodređenost i namerno podstiče, reklo bi se zato što je ona svojstvena poeziji. Shema simboličkog, ontološka čistina (*na čistini prohtev postaje sveobuhvatan*<sup>318</sup> – postaje i neodređen) otkriva, ispoljava protivurečje bivstvovanja, ono što muči biće i što se raskriva u neodređenosti, što se raskriva na jedini mogući način, no što je, istovremeno, i kao neodređenost, strukturisano. Stoga, estetski prinudna evidencija, umesto da je neutralizuje, uvećava neodređenost, štaviše, potvrđuje je kao jedno od važnih, čak presudnih pravila poetskog govora. Kategoriju neodređenosti Zivlak, pod okriljem estetskog, koristi da poveže i skandira događaje, priče u pesmi.<sup>319</sup> Istina, skandiranje u Zivlakovoj poeziji, bilo s kojim ciljem

---

<sup>316</sup> "Hamleta" nisam odavno ni čitao ni video (na pozornici, u bioskopu). Razdvajam ove dve mogućnosti susreta s Šekspirovim delom zato što su one i u asocijaciji bile razdvojene. Prvo mi je pala na pamet slika Hamleta na otvorenoj pozornici; video sam Hamleta kako duh svoga oca naziva starom krticom.

<sup>317</sup> Čini mi se, zbog ove očiglednosti, da sam ja u svojoj asocijaciji Šekspirovim (Hamletovim) rečima, starom krticom, nazvao upravo označitelj. Uloga duha, u ovoj asocijaciji i predstavi na koju ona upućuje, pripada Drugom, posedniku trezora označitelja. On mi (Drugi), s pravom, može naložiti da se zakunem da ću ispravno tumačiti Zivlakovu poeziju, da ću istinu njenog govora, onu istinu koju otkrijem i saopštiti, da ću saopštiti istinu Drugog. No da bih dalje razrađivao ovaj scenario, morao bih se najpre pozabaviti izvesnim hermeneutičkim teškoćama, čemu nije prilika. Stoga, ovde stajem.

<sup>318</sup> *Obretenje*, str. 34.

<sup>319</sup> U postmodernizmu se govori o povratku priče u pesmu. U tom smislu ja ovde upotrebljavam taj termin. Povratak priče ne treba shvatiti kao uvođenje naracije u pesmu (iako ima teoretičara koji ga tako shvataju), niti kao povratak istoričnosti događaja. Povratak priče u pesmu treba razumeti kao uvođenje u pesmu aluzije na mitos, ideju, sintaktički oblik, treba ga razumeti kao razgrađivanje (dekonstruisanje), ironizovanje ili parodiju mitosa, događaja, ideje, sintaktičkog oblika sveta, povratak priče u pesmu

da je upotrebljeno, podrazumeva celinu, što ne može proći bez izvesnih ograničenja na drugoj strani, u samoj poeziji (*duh celine ima svoju cenu*<sup>320</sup>). Moglo bi se reći da zato Zivlak peva jednu istu pesmu, koju nikada ne završava, da uobliči (postojanje se otima) i koju uvek ispisuje kao drugu pesmu.

Neodređenost je svojstvena proricanju kao govornom žanru, i svakom govoru čak. Šta s njome biva ako nema tronošca (*neko je odneo tronožac*<sup>321</sup>), znaka koji svedoči o prisustvu zakona (Drugog), o prisustvu razlike po kojoj je nešto određeno ili neodređeno, po kojoj uopšte nešto jeste? No zar sam znak na mestu na kojem se nalazi ne potvrđuje prisustvo neodređenosti, jezičnosti, istine poezije, prisustvo Boga što se pokazuje u neodređenosti proricanja? Prisustvo (odsustvo) tronošca je metafora sve te neodređenosti. (Zivlak kaže to, naveštava, slikom koja ima ironičku, kritičku dimenziju.) Ipak, ako je za neodređenost proricanja potrebna prisutnost tronošca, same neodređenosti, za govor smrtnika (da li i pesnika), dovoljna je odsutnost na mestu gde tronožac nedostaje. Jer, "Način na koji smrtnici – iz raz-like u raz-liku zvani – govore, jeste: odgovaranje."<sup>322</sup>

Odbija li zbog toga, zato što govori tuđ govor, smrtnik, ali i pesnik (Zivlak), da govori (*ne govori. / ne pevaj. ne zazivaj*<sup>323</sup>)? No kako odbiti govor pre no što se progovori, kako odbiti govor govorom, šta se tu odista odbija? Ćijim se govorom odbija govor? Kako uopšte odbiti govor? Može se odbiti (može li zbilja?) samo govoreni govor, samo ono što je već izgovoreno, što je tako prisvojeno. Možda i ono što je prećutano? Ali, zar ćutanje nije govor? Ćutanje o ćutanju i suviše je bučno. Govor, ni na apofatički način, ne može da se izbegne. Govor koji ne govori najviše govori. Psihoanaliza u to ne sumnja. U govoru koji ne govori (i ponajpre u paradoksalnom govoru) govo-

---

valja shvatiti kao vid subjektivog razračunavanja s jezikom, s jezičkim znanjem, s odsutnim, s onim što mu je u vlastitom govoru nedostupno i što pričom objavljuje.

<sup>320</sup> *Obretenje*, str. 36.

<sup>321</sup> *Obretenje*, str. 45.

<sup>322</sup> Hajdeger, Martin: navedeno delo, str. 193. Odgovara se, na pitanje. Trebalo bi pretpostaviti da se (da smrtnik, da pesnik) odgovara na pitanje jezika. Hajdeger s pitanjem pretpostavlja i mogućnost odgovora, mogućnost govorenja, iako smrtnog. No smrtnici, misli Hajdeger, odgovaraju jeziku. Nije jasno šta to oni mogu da odgovore jeziku što već nije u njemu odgovoreno, što umesto njih sam jezik nije odgovorio. Ili odgovaraju to što je već odgovoreno, to će reći, odgovaraju kao jezik. U tom slučaju, oni ne odgovaraju kao smrtnici. Ne mogu da odgovaraju ni kao pesnici, ne makar iz perspektive koja je podrazumevana u Hajdegerovom stavu. Znači li to da jezik odgovara na mestu subjekta?

<sup>323</sup> *Obretenje*, str. 59.



ri onaj označitelj koji treba uspostaviti i koji je već (oduvek) sa simboličkim uspostavljen, koji Zivlakova poezija pokušava da pronade, da objavi, govori označitelj koji ne upućuje na objekt.<sup>324</sup>

Sada je jasno, naročito ako se imaju u vidu simbolički smisao oca i sina, funkcija označitelja otac/sin da ova poezija raskriva označenik, mesto na kojem bi trebalo da se on nalazi, raskriva prazno mesto označenika, što znači da u vidljivom svetu raskriva odnos vidljivog i nevidljivog. U najboljem slučaju, označenik je zato mogao biti neodređen. Prisustvo označitelja je znak odsutnosti označenika.<sup>325</sup> Pri tome, nevidljivo svedoči za vidljivo. Razumljivo, poetski diskurs proizvodi prisutnost. S njom dolaze i veze između događaja i priča, vidljivog i nevidljivog. Ove veze, naravno, mogu da budu i nesvesne. Reč je o sastavima karika označiteljskog lanca, o preklapanju poziva značenjskih polja u slikama, metaforama. U svakom slučaju, na ovaj ili onaj način, te veze moraju biti strukturisane. Ukoliko ne postoje, ukoliko ne proizvode, ne generišu neki smisao, tj. ako se (Zivlakove) pesme svedu na konfuzni doživljaj tumača, na nekakvu (nemoguću), ipak, doslovnost (na doslovnost koju podrazumeva, proizvodi, nemetodsko, antimetodsko i antimetodično, zdravorazumsko tumačenje, zapravo, tumačenje ili ne-tumačenje poezije "svojim rečima", tumačenje koje ne zna, ili ne priznaje da poezija mora biti pametnija od pesnika, da zna više od pesnika, tumačenje koje ne zna, ne vidi kako da izrekne, da razjasni taj višak znanja), ukoliko ne postoje pomenute veze, neke Zivlakove pesme valjalo bi shvatiti i tumačiti kao nadrealističke – ili, prosto, kao nepovezane – nizove slika, predstava, zapisa, što bi, dakako, bilo pogrešno. Na taj način bi iz njih nestala sva sabranost, i jezika i uma, po kojoj se, među ostalim, i odlikuju.

---

<sup>324</sup> Označitelj je znak odsutnosti, veli Lakan (Lacan, Jacques: *Les Psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 188). "Označitelj je znak koji upućuje na drugi znak, koji je kao takav strukturisan da označi odsutnost drugog znaka". U ovoj Lakanovoj definiciji prepoznatljiva je binarnost kao obrazac označiteljske strukturalizacije. Uostalom, on, barem u fazi svoga učenja iz vremena Trećeg seminara (1955-1956) i govori o parovima znakova, označitelja. Za razumevanje Zivlakove poezije bitno je razumevanje odnosa koje uspostavlja označitelj s drugim označiteljem (s kojim ne mora nužno biti protivstavljen) u meri u kojoj se u tom odnosu pojavljuje označenik, koji, očito, neprekidno klizi iz tog odnosa.

<sup>325</sup> Označitelj je "instrument preko kojeg se izražava iščezli označenik", veli Lakan (Lacan, Jacques: navedeno delo, p. 251). Valja li onda zaključiti da nema označitelja ako se označenik nalazi na svom mestu? Ako je označenik na (svom) mestu nema ni označitelja ni označenika, nema njihovog međusobnog odnosa. Drugim rečima, označenik (ono što tako zovemo u okviru simboličkog) mogao bi se nalaziti bez označitelja samo u pre-simboličkom, mogao bi da postoji pre no što nastane, pre no što jeste.

Prisutnost koju ova poezija artikuliše je nemoguća stvarnost (bit) postojanja, stvarnost jezika, stvarnost koju jezik stvara i prikriva i stvarnost s kojom ne može da izađe na kraj, s kojom ne zna kako da izađe na kraj (*jer ako sve biva onako kako mora biti čemu imenovanje*<sup>326</sup>), najzad, stvarnost čija nužnost nije nužna (paradoks je posve primeren govoru ove poezije; Zivlak se rado oslanja na paradoks, koristi ga ne samo da iskaže ono što je nedostupno racionalnoj misli no i da neutralizuje negativne efekte nekih tropa, tautologije na primer). Ćemu stvarnost ako je jezik ne stvara, ne proizvodi? Jer, to što jezik stvara, ako stvara, začudna je prisutnost, ona prisutnost koju nije moguće ne videti, koja raskriva, otvara sve što se nađe u njenom opsegu, ponajpre stvarnost koju jezik stvara.

Smisao nekih poetskih postupaka Zivlak pomera. Logika odstupanja od normi, standarda, disperzivnost predstava povezuje, na primer, u Zivlakovoj poeziji pretapanje slabih i jakih protivurečnosti. No taj je postupak važan pre svega zato što pokazuje da je ovo pretapanje strukturni princip Zivlakovog poetskog diskursa, koji (strukturni princip) razjašnjava neke nedoumice u govoru njegove poezije, kao što je ona o nepovezanim nizovima slika. Istina, logička i lingvistička odstupanja u poeziji se mešaju ili teže da se stope. Tako se omogućuje protivurečnost "logičkog modela figura poetskog jezika".<sup>327</sup> Tako se omogućuje i celovitost govora pesme, što je važno ako se ima na umu da su retke pesme u Zivlakovoj knjizi, koje uobličuje jedan strukturni impuls, jedno značenjsko polje ("Papagaj", "Mačka", itd.), koje su, sledstveno Eliotovom uslovu, izraz jednog osećaja, koje se završavaju s uobličanjem tog osećaja. Zivlakovu poeziju obeležava vrtoglavo, ma koliko da je jedva uočljivo, naglo označavanje, povezivanje značenjskih polja (*iako se budemo vraćali tamo odakle smo / pošli to neće biti isto kao kad smo se / vraćali tamo odakle smo pošli. napred. / nazad. šta može biti ono što je bilo: / barka na vodi. krljušt na pesku. tragovi / krta. ono što će biti tek se uspinje / pokretnim stepenicama na kojima se tvoje / stopalo skuplja u neudobnoj obući*<sup>328</sup>), obeležava je, zatim, iznenadan dolazak na ivicu simboličkog. Po Juliji Kristevoj to je obeležje melanholije, melanholičnog imaginarnog.<sup>329</sup>

---

<sup>326</sup> *Obretenje*, str. 69.

<sup>327</sup> Cohen, Jean: *Théorie de la figure, Sémantique de la poésie*, Seuil, Paris, 1979, p. 86.

<sup>328</sup> *Obretenje*, str. 83.

<sup>329</sup> Kristeva, Julia: O melanholičnom imaginarnom, "Quorum", br. 4, Zagreb, 1989, str. 227. Crte melanholičnog imaginarnog lako se pretapaju u depresivne slike skrivenog Narcisa, u agresivnost prema predstavama izgubljenog objekta. Slike tog objekta ne prestaju da pohode subjekt diskursa. Njihovo prisustvo se razaznaje i u Zivlakovoj poeziji.

Melanholičnost imaginarnog prepoznaje se u ritmu, fakturi stiha ove poezije, u njenoj atmosferi i, pre svega, u njenoj simbolizaciji i semantizaciji. Sve to ukazuje na višestruku determinaciju organizacije i govora ove poezije, na njenu višeznačnost, na različite piste asocijacije koje ona podstiče, recimo asocijacije slike krta i slike Hamletovog obraćanja duhu oca. Sada je jasno da ta asocijacija nije bila slučajna, da je bila odazov na zov izgubljenog objekta (i taj zov je bitan; na mestu Hamleta, prema tome, mogla se naći svaka slika koja shematski govori ono što govore Hamletove reči, koja bi se odazvala na poziv iz pesme). Ovaj objekt mora biti, jeste strukturno jezgro melanholičkog i melanholičnog teksta, on je ishodište, preciznije, sastojak traga, sam trag označitelja, na koji (trag) ova poezija nailazi u označitelju usekovanije (na koji navodi čitaoca) i koji prebrisuje, obnavlja (umesto samog objekta, umesto onoga, označenika, znaka koji je ostavio trag) u označitelju obretenije, u obreteniju reči (*sve vam prepuštam. / osim reči. / jer to je moja milost i moja neprolaznost*<sup>330</sup>) – u obreteniju reči za nekoga.

Melanholična imaginacija je i ishodište značenja gradnje, koja razara jedan poetski svet i ustanovljuje drugi, čiju (sveta) logičnost tek valja prepoznati na način na koji se prepoznaje logičnost novog označitelja, označiteljskog lanca što ga pretpostavlja novi označitelj (*te posude u kojima zdušno čuvao si / nauk o životu i učenje o senkama*<sup>331</sup>). Vreme melanholične imaginacije je prošlost, tj. sadašnjost koja prethodi sebi (*sve već beše zapisano i kao da sam ušao u znani / život*<sup>332</sup>). Sloboda ove imaginacije odlikuje se po tome što eksplodira u začuđujućim semantičkim spojevima (*iza ograde visile su kose / volja koja ih skova nadgledala je / kokoške / lebdeći nad kupama koje sadevahu hrčci*<sup>333</sup>), eksplodira u govoru koji je ne-govor, koji je puni govor, onaj govor koji Zivlak označava rečju nemost, rečju koja kazuje ono što ostaje s one strane artikulacije, u jeziku, no što se, možda, skriva u teksturi pesme, barem utoliko ukoliko je nemost (još ne) nađeni govor i, pre svega, ukoliko (nemost) kazuje ono pred čime i govor iščezava.

---

<sup>330</sup> *Obretenje*, str. 91.

<sup>331</sup> *Obretenje*, str. 121.

<sup>332</sup> *Obretenje*, str. 129.

<sup>333</sup> *Obretenje*, str. 132.

## DEDA I ŠEHEREZADA

(Josić Višnjić, Miroslav: ODBRANA I PROPAST BODROGA U  
SEDAM BURNIH GODIŠNJIH DOBA)

Pripovedanje se sve više bavi sobom, pretvara se u vlastiti predmet, u traženje i izlaganje šifre pripovedanja. S kojih razloga ovde neću ispitivati. Na ishod te narativnosti valja skrenuti pažnju. Smisao koji ona uspostavlja trebalo bi da bude smisao samog pripovedanja, onog kao takvog. No na mestu pripovedanja ona nalazi njegov manjak. I to je razumljivo. Pripovedanje ne može imati stalno mesto, nema ni empirijsku materijalnost; ono je, prosto, prilika, da to kažem lakanovskom formulom, za nešto što nije tamo gde jeste, za manjak na mestu toga nečega – do postmodernizma, obično je to bio svet, ma kako da je predstavljan. Izgleda da je u pripovedanju čiji je predmet pripovedanje tako sam manjak stekao svoje mesto.<sup>334</sup> Naravno, ako manjak ima svoje mesto u ovom pripovedanju nema ga svet i čitava jedna dimenzija estetskog.

Pripovedanje i njegov smisao u savremenoj prozi određuje i korišćenje znakova narativnosti; ova u toj prozi i sama postaje znak, sredstvo pripovedanja. Važno je razjasniti upotrebu i status nekih ključnih pripovednih elemenata u pripovedanju pripovedanja. Za razumevanje i razjašnjenje poslednje knjige Miroslava Josića Višnjića *Odbrana i propast Bodroga u sedam burnih godišnjih doba*<sup>335</sup> valja zato, iz perspektive koju sam naznačio, ponajpre, promisliti ulogu i smisao referentnosti u njegovom pripovedanju. Okvir romana je istorijski, zbivanja u Vojvodini i Mađarskoj 1848. i 1849. godine. Time

---

<sup>334</sup> Formulu: manjak ima svoje mesto Derida je napravio od Lakanove sintagme manjak na njegovom mestu, reč je o mestu označitelja (*manque à sa place*), tako što je u nju uveo "pisano a, tj. bez akcenta" (*manque à sa place*) (Derrida, Jacques: *Le facteur de la vérité, La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1980, p.453). Ova Deridina lakanovska igra (reč je o postupku koji je svojstven Lakanu i koji Derida koristi protiv Lakana), u kontekstu u kojem sam je pomenuo, znači da nema mesta za pripovedanje u pripovedanju u kojem manjak ima svoje mesto, i ako taj manjak u njemu zauzima strogo određeno mesto.

<sup>335</sup>Josić Višnjić, Miroslav: *Odbrana i propast Bodroga u sedam burnih godišnjih doba*, SKZ, Beograd, 1990.

su već naveštena i (potrebna) pravila upotrebe činjenica. Predujmljen je i primaočev horizont očekivanja. Istorija je mitologizovana, uza sve to, i autorov cilj. No mit se ne odriče referentnosti. Mogli bismo, prema tome, očekivati da Josić Višnjić poštuje pravila referentnosti, pravila realističkog diskursa, i na prvom mestu pravilo dešifrovanja, pripovedačkog svakako, stvarnosti, istorije.

Status referentnosti u ovoj prozi, u svakom proznom diskursu, valja propitati sa stanovišta forme priče. Rolan Bart veli da formu priče određuju dve moći: iskrivljavanje znakova i umetanje u to iskrivljavanje nepredvidljivih izraza.<sup>336</sup> Kod Josića Višnjića iskrivljavanje znakova predodređuje i shematizuje izbor pravila i modela pripovedanja. U stvari, on način iskrivljavanja znakova preuzima iz rečnika pripovednih oblika i shematizuje ga. Umetanje izraza u iskrivljavanje znakova, stoga je, u njegovom romanu predvidljivo. Istina, i jedno i drugo se da objasniti i izborom forme priče.

U književnom delu s nedvojbenim istorijskim (ili pseudoistorijskim) referencama, u neku ruku i u svakom književnom delu, razlikuju se istorija i diskurs.<sup>337</sup> Formalno je tako i u romanu Josića Višnjića: elementi istoričnosti i literarnosti su razaznatljivi i razdvojivi, upravo zbog potiranja istoričnosti. Ona se, nakon tog brisanja, pokazuje u označiteljskom ornatu. Događaji i ljudi, neki barem, koje Josić Višnjić pominje, koji su predmet romana, njegovo realističko jezgro, preuzeti su iz istorijskog diskursa, ili bi trebalo da mu pripadaju. No fikcija od istorijskog diskursa dobija natrag svoj projekt, svoj diskurs u izokrenutom obliku. Josić Višnjić odatle izvlači eventualnu začudnost svoga govora. Fikcionalna priča o istorijskom događaju, tačnije, fikcionalizacija istorijskog

---

<sup>336</sup> Barthes, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits, L'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris, 1981, p. 29. Bart misli na distorziju jezičkih znakova. No u pripovedanju pripovedanja i pripovedni oblici su shvaćeni kao jezički znakovi, koje pripovedanje, ma koliko da ih iskrivljava, ne može da unese u jezik. Unosi ih u rečnik pripovednih oblika. Odstupanja od jezičkih znakova jezik usvaja. Zato ona i mogu da budu svojstvo pripovedanja.

<sup>337</sup> Ovde neću raspravljati o razgraničenju i mešanju istorije i diskursa, o diskursnom karakteru same istorije, istini diskursa, itd. Jednostavno ću ustvrditi da razlika, mimo svih teorijskih nedoumica, koncepata, na nivou priča, priče istorije i priče fikcije, postoji i da je nameću njihova ishodišta. Neću raspravljati ni o relativnosti, menjanju merila po kojima jedno prozno delo može biti svrstano u istorijske priče. Mogu pretpostaviti da delo spada u istoriju, ako, na izvestan način i u skladu s određenim modelom kulture, njenim zahtevima, svedoči o događajima i ljudima, što po prihvaćenoj klasifikaciji pripadaju istorijskom diskursu, tj. ako reaktualizuje istorijski diskurs. Konačno, diskurs nikako ne može neke činjenice, smrt na primer, pretvoriti u svoju puku istinu.

diskursa, ne može a da se ne obrazuje kao puka razlika diskursa, koja (razlika) onda suštinski određuje priču; određuje i istine priča, istorijske i fikcionalne.

Mesto i uloga koncepta u diskursu (koncept može preuzeti funkciju označitelja), nameću izvestan oblik shematizacije priče; kod Josića Višnjića označitelj (folklorizovana istorija) određuje oblik i strukturaciju priče: pripovedač (svedok i učesnik, kako to pretpostavlja folklorni, herodotovski tip istorijskog diskursa), kao što zahtevaju istorijski diskurs i usmeno pripovedanje, iznosi istoriju primaocu (koji će je verno zapisati i tako uspostaviti istinu diskursa – samo to; Josić Višnjić nije više ni očekivao, u svakom slučaju, nije više učinio). Najzad, na ravni diskursa, važan je način na koji pripovedač kazuje (pro-izvodi) istoriju, dakle, važan je oblik literarizacije, estetizacije preliterarnog elementa, istorije. U romanu Josića Višnjića on je, možda, jedino i važan, on je onaj projekt (literarizacije istorije) koji od istorijskog diskursa dolazi (delu) u izokrenutom obliku. I to odustajanje od istorije, ma koliko da je primarno estetski funkcionalno, zaslužuje posebnu pažnju.

Josić Višnjić, sledstveno pravilima metaproze, u koju njegov roman spada samo po nekim osobinama, po upotrebi i naglašavanju, pripovedačkom, funkcije pripovednih modela i, najpre, po nadi i veri u estetsku funkciju te igre, Josić Višnjić na mesto istorije, njenih događaja i junaka, stavlja reči, pripovedanje kao (nemogući) empirijski, fizički oblik. Na taj način on, praktično, prekida sve prirodne veze s referentima, s onom istorijom koju je tematski pretpostavio. Mesto i ulogu istorije u romanu zauzima mitologija realnosti, mitologija priče o realnosti; s gledišta funkcije simboličkog u ovoj prozi trebalo bi reći mitologija jezika, reči, što više odgovora i književnoj samosvesti Josića Višnjića i prirodi metaproze, njenom naglašavanju, ovde pripovednih oblika, asimilacije različitih oblika diskursa, koja bi (asimilacija) trebalo da proizvede (modernističku) predstavu katastrofičnosti.

U metaprozi u prvi plan se ističu književne konvencije. Pogde, one su jedino i važne. Kod Josića Višnjića je najpre reč o konvenciji usmenog pripovedanja; ona je dominantna. Time su naznačena pravila gradnje predstava sveta i istorije i njihovo ideološko ishodište u filosofiji istorije kao filosofiji junaštva koju je artikulisala epska svest. Josić Višnjić, formalno, upotrebljava usmeno pripovedanje kao sredstvo iskazivanja predstave sveta što ostaje s one strane diskursa; suštinski ono je predmet njegove proze. Iskazan je, praktično, samo taj odnos. Između realnog (koje bi trebalo da se krije "iza

manjka onoga što nadomješta predodžbu"<sup>338</sup>) i simboličke artikulacije umeće se mitologija realnosti. "Ova mitologija, označenik, umeće se između reči i referenta".<sup>339</sup> Kod Josića Višnjića i ona je supstituisana mitologijom realnosti reči i pripovednih formula (jedine realnosti do koje mu je zbilja stalo i koju pomno gradi), ironizacijom pripovednih modela, kako to već zahtevaju pravila metaproze. Iluziju uznačenja, istine, svevažeće istine, u prozi kao što je Josićeva Višnjićeva zamenjuje iluzija realnosti reči, apsolutne realnosti koju one postavljaju, istine diskursa (ni ona nije istinitija od svevažeće istine; nema na osnovu čega ni da bude; kao istinu postavlja je neka druga istina). Reči buše rupu u realnosti i tako dijalektizuju istinu i biće. Tako bi reči morale da kazuju ono što jeste samo ako kazuju ono što nije. Kod Josića Višnjića reči bi morale da buše rupu u realnosti osobene filosofije istorije. Međutim, iluziju takvog uznačenja, oslanjajući se na koncepte tobožnje realnosti (one iz usmenog pripovedanja, ili lirske proze, iz lirike uopšte, itd.), zamenjuje iluzija iluzije. Roman *Odbrana i propast Bodroga* u sedam bur-nih godišnjih doba po tome bi trebalo uvrstiti u takozvani irealizam, što samo prividno može biti paradoksalno. On tu i spada. Supstituisanje iluzije referencijalnosti iluzijom apsoluta jezika, jezičnosti možda, jeste sredstvo pesničke gradnje; ali, kao sredstvo maskiranja značenja, derealizacije istorije, ono je i sredstvo razdvajanja polja tačnosti i polja istine, ili, kako Lakan kaže, registra tačnosti i registra istine.<sup>340</sup> Registru tačnosti pripada ono što se ubraja u istoriju, što reči poriču i što bi se, zahvaljujući ironičkom obratu, svojstvenom ovom poricanju, moralo pokazati kao to što je poreknuto. Reči, naime, postavljaju ono što nije, ali na način onoga što jeste. Po toj logici je istorijska verodostojnost u romanu Josića Višnjića razdeljena (time i dovedena u pitanje) kao

---

<sup>338</sup> Lacan, Jacques: Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 66. To što se krije i nadomešta predstavu jeste nagon. Otuda ovo realno, ovako definisano – Lakan ga određuje i na drugi način – u najvećoj meri upravlja našim aktivnostima. Kod Josića Višnjića se to ne vidi, između ostalog i najpre, zbog, da upotrebim jedan nemogući izraz, agresivne sublimacije koja poriče telo, u psihoanalizi bi se reklo, "negira tijelo djetinjstva i nastoji izgraditi izgubljeno tijelo djetinjstva u vanjskom svijetu" (Brown, Norman O.: život protiv smrti, Naprijed, Zagreb, 1989. str. 193). Ovakva sublimacija samo do izvesne mere podržava estetizaciju svega što nagoni određuju. Kod Josića Višnjića sublimisane su, hoću da kažem: lišene su neophodne energetske potpore, čak i težnje skopičkih nagona.

<sup>339</sup> Riffater, Michael: *L'illusion référentielle*, Littérature et réalité, Seuil, Paris, 1982, p. 93. Riffater ima na umu realistički diskurs i, da tako kažem, prirodni, što ovde znači formalno-logički red stvari u organizaciji tog diskursa. Josić Višnjić, očito, i ne pomišlja na taj vid strukturacije svoje proze, sem kao na sredstvo i, eventualno, ishodište mitologizacije realnosti, upotrebe označenika.

<sup>340</sup> Lacan, Jacques: *Le séminaire sur "La lettre volée"*, Ecrits, Seuil, Paris, 1969, p. 20.

verodostojnost i istovremeno situirana u registru tačnosti i registru istine. Ona registru tačnosti pripada kao prethodna, preliterarna činjenica; literatura je poziva i uspostavlja kao činjenicu. I ne može da bude ništa drugo. Pokazuje to upotreba aktuelne (istorijske) stvarnosti i (ironično) premeštanje te stvarnosti u vreme priče romana (u drugi istorijski diskurs). U borbi za Bodrog rana su dopali, po spisku iz romana, Veljko i Rastko Petrović, te, među inim prijateljima i poznanicima Miroslava Josića Višnjića, i Ljubiša Jeremić, Đorđije Vuković, Novica Milić, rana je dopao i sam Miroslav Josić Višnjić – ljudi koji su pripadali ili još pripadaju registru tačnosti (postojali su, ili još postoje; obeležili su, ili pokušavaju da obeleže svoje mesto u istorijskom diskursu za koji verujemo da postoji), pripadaju i registru tačnosti priče romana (koji postoji nezavisno od tačnosti takozvane stvarnosti), ali ne pripadaju istorijskom diskursu koji ta priča aktualizuje. Kaže li time Josić Višnjić da registar tačnosti i ne postoji drugačije do kao registar istine? Nije, bez obzira na ironičnost, pokatkad i parodičnost, ovakvih obrta, premetanja registra tačnosti, nije slučajno što, na primer, smrti u romanu Josića Višnjića i ne spadaju u egzistenciju, sem kao puke jedinice literarnosti, što je sama egzistencija ispražnjena, suprotno logici registra istine. Ovaj, po Lakanovoj razdeobi, pretpostavlja razne oblike ambivalentnosti, zagonetnosti, aporija, itd. Kod Josića Višnjića svega toga ima, ali sve je i svedeno (može biti da drugačije i ne postoji) na ambivalentnost, enigmatičnost, aporetičnost pripovedanja i pre svega jezika, što bi trebalo da raskrije funkcija koda jezika i pripovedanja. Registar istine, same po sebi, u svakom književnom diskursu, i u krimićima recimo, poistovećuje se s istinom označitelja. Efekat tog svođenja je različit zavisno već od toga šta je, gde je označitelj, zavisno od funkcije koda koji uređuje jezik. Svaki kod jezika pretpostavlja kružno kretanje logosa – u jeziku. Zato "značenje upućuje samo na sebe, tj. na neko drugo značenje".<sup>341</sup> Jezik, naime, završava kruženje u jeziku, ali i u onome što nije u njemu, što lingvistika ne priznaje i ne poznaje, na šta jezik pokazuje kao na nešto što on ne obuhvata. Već stoga je jasno da ovaj jezički krug ne samo što ne isključuje no pretpostavlja pojavu novog poretka. Kod, zapravo, uređuje i predujmljuje pojavu novog poretka, tako što podrazumeva opoziciju prisutnosti i odsutnosti i način razmene poruka, kod je forma pomenute opozicije i razmene

---

<sup>341</sup> Lacan, Jacques: *Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris, 1975, p. 262. Ako hoćemo da saznamo približno tačno značenje u kojem je neka reč upotrebljena, valjalo bi, prema Lakanu, popisati sve njene upotrebe (ne treba ni reći, to je, s više razloga, nemoguć zadatak, pogotovu ako se ima u vidu značenje koje se formira u iskazivanju). Katalog bi trebalo da pomogne da otkrijemo na koje značenje određena upotreba reči upućuje, ali i šta je sve implicirano u toj upotrebi, šta je implicirano u svakoj upotrebi.



poruka. Kao to forma on omogućuje i ometa prenošenje poruke; on postavlja uslove formulisanja i prenošenja poruka. U romanu *Obrana i propast Bodroga* u sedam burnih godišnjih doba kod predujmljuje ritam jezika (artikuliše ga kao ritam recitovanja epskih pesama, smene naglašavanja i redundancija kazivanja usmenog pripovedača, ali i metaforičnosti i jednoznačnosti govora istorije i, najzad, kao folklorni odjek istorije); kod predujmljuje onomatopejski smisao reči i, gotovo, celog jezika (smisao usklađen s folklornim odjekom istorijskog diskursa, istorijske svesti, tačnije, s interesom skopičkog nagona, iz kojega je taj odjek i počeo da se izvija), kod iz romana Josića Višnjića unapred zahteva uznačavanje imena (po čemu Josić Višnjić podseća na Kodera), retoriku jezičkih formula (koja supstituiše retoriku istorije; možda, retorika istorije drugačije i ne postoji), govornih i preuzetih iz usmenog pripovedanja, iz epske poezije, iz folklornog istorijskog diskursa, pri tom, s (pre)naglašenom lirskom dimenzijom, koja potiskuje pričanje i (fiktivnu) priču o smrti, pretvara je u jezičku, leksičku igru i njen odnos s istorijskim diskursom. Uostalom, istorija je "najveći fantazam" i zato makar otvorena fantazmatском smislu jezičkih igara. Ovaj "najveći fantazam" mora, ako ništa drugo ne rasriva, barem da upućuje na ontološko svojstvo čoveka. Jezičke igre Josića Višnjića, međutim, na tom mestu, često, nalaze samo najveći fantazam, razume se, u drugostepenoj obradi, kao dnevni san o istorijskim zbivanjima.

Da bi prozno tumačenje referencijalnosti označitelja uopšte nekuda vodilo potrebno je da manjak značenja bude negativitet nečega što negde i nekako mora da postoji, što mora da bude iskazano, ili što je postojalo i bilo iskazano. U literaturi to, bez obzira na njenu teorijsku (i stvarnu) isključivost koju, ponekad, pretpostavlja (na njoj neki pravci u literaturi grade svoju osobenost), ipak, nije zaboravljeno. Kod Josića Višnjića maskira ga predmetnost, objekatska punoća jezika, fascinacija jezičnošću, maskira ga predmetnost i objekatska punoća pripovednih formula, u čijem dovršenju pripovedač uživa. Maskirana je tako druga scena, iako se dovođenje konvencije do kraja, omogućavanje njenog samoispoljenja može, i mora, razumeti kao odstupanje od norme, na čijim se bridovima oformljuje govor nesvesnog. Oformljuje se on u podrazumevanim (kolektivnim) fantazmima istorije, registra tačnosti, koji (registar), kao metafora, samo naznačuje – drugo i ne može, i on je diskurs – činjenice za koje se interesuju istoričari, za koje bi mogla da se interesuje idealno objektivna svest. Najzad, nesvesno govori i u shemi romana, u njenom odnosu s aktuelnom stvarnošću (pojavljuje se između označitelja, u rupama lanca označitelja), u njenoj simbolici, bez obzira na to što je ona shema jednog

pišćevog projekta.<sup>342</sup> Broj sedam može biti element neke zamisli, onoliko realne koliko to realnost može da bude (označava cifru u nizu brojeva računa, broj knjiga koje treba napisati, koje su napisane kao ciklus, broj teških ratnih godina, itd.), a da, pri tom, u književnom tekstu ne izgubi simboličku, fantazmatsku vrednost (u pozadini, on je i broj mršavih biblijskih godina). Josić Višnjić ovakvu simboličku vrednost (ne samo broja sedam) i poziva i pretpostavlja kao važan element svoga govora. On sve čini da je naglasi. Time on registar tačnosti još jednom izmešta. Ali, time se, paradoksalno, smanjuje i (magijska) moć diskursa, s kojom je Josić Višnjić računao. Ovu moć ograničava dramatisovanje granica značenja. S druge strane, simbolizacija do koje drži Josić Višnjić primerena je istodobno magičnosti i njenoj neodređenosti iz takozvanog prelogičkog mišljenja i neodređenosti poetskog govora.

Potiskivanje registra tačnosti ne pretpostavlja odmah i zadobijanje mesta i prilike za registar (univerzalne) istine, ni za mogućnost raskrivanja istine. Efekat tog potiskivanja može, doduše, biti nastojanje na patosu usmenog kazivanja, ili na izboru bilo kojeg drugog formalnog rešenja, na okvirima i elementima istine diskursa. No ovaj korak prema istini diskursa se ne razlikuju od slepog pristajanja na kod registra tačnosti; priklanjanje pukom frazeologizmu stiha, literarnom frazeologizmu uopšte, samo je druga strana pozitivističkog izbora registra tačnosti, kao kod Josića Višnjića; on je svoju sklonost frazeologizmu morao da plati gubljenjem uporišnih tačaka istine u pomeranju označitelja, neodređenosti mesta i vremena gde će se i kada pojaviti. Zauzvrat nam ostaje uživanje u frazeologizmu, u njegovom prividnom poricanju registra tačnosti, u njegovoj neartikuliranoj destruktivnosti, uživanje čiji je karakter nedostupan, nejasan zatamnjen i po tome vredan pažnje, jer ga ne treba shvatiti "čisto i prosto kao zadovoljenje potrebe, nego kao zadovoljenje nagona".<sup>343</sup> Naravno, ovde je reč o zadovoljenju nagona

---

<sup>342</sup> U predgovoru za Josićev Višnjićev roman Marko Nedić (Nedić, Marko: Moderna narativna vizija istorijskog pamćenja, u Josić Višnjić, Miroslav: Navedeno delo, str. XXI-XXII) naveštava ciklus od sedam knjiga – koji je Josić Višnjić, poodavno već, počeo da stvara – za svaki dan u nedelji po jednu knjigu. Roman *Pristup u svetlost* bio je posvećen ponedeljku. Odbrana i propast Bodroga u sedam burnih godišnjih doba, posvećena je utorku; sve se u ovom romanu dešava u utorak, što bi trebalo da ima i višestruku simboličku vrednost, među ostalim, simboličnost žitija, te simboličnost koju ovaj dan ima u nacionalnom pamćenju srpskog naroda. Drugi dani u ovom Žitiju za utorak (Žitija svetih namenjena su za određene dane u godini), za dan kad je propalo srpsko carstvo (boj na Kosovu je bio u utorak), drugi dani jedva da se i pominju, sem jedanput ili dva put, verovatno, kao ustupak hinjenju istorijske verodostojnosti. Dugi dani za ovaj dan (ne-dan) i nisu dani.

<sup>343</sup> Lacan, Jacques: *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, p. 208.

smrti, na čiju istoričnost (ovde bi trebalo reći: masku istoričnosti) pokazuju manifestni preobražaji istorijskog diskursa, koji, rekao bih, kao preliterarna činjenica, konstituišu registar tačnosti po označiteljskoj logici, i registar istine u Odbrani i propasti Bodroga u sedam burnih godišnjih doba i koji omogućuju prividno neizrecivo uživanje u zahtevu: još više jezičke igre, još više reči koje zvučno, frazeološki variraju smisao što se najavljuje i skriva. Zahtev je upućen Drugom.<sup>344</sup> U romanu Josića Višnjića zahtev je, u neku ruku i stvarno, upućen pravom Drugom, figuri Drugog, po folklornom obrascu, na koji autor nedvojbeno aludira (zahtev je, kako se i pristoji modelu usmene priče upućen dedi). U stvari, zahtev što je upućen ovom Drugom, sledstveno logici preokreta poruke koju pošiljalac prima, kako je (logiku) Lakan formuliše, zahtev je tog Drugog. U folklornoj shemi deda (kao funkcija pripovedanja o življenju – ne i samog življenja – čak kao označitelj narativnosti života) očekuje i nalaže da od njega unuk zahteva priču (unukov zahtev je, po našem folkloru, dedin zahtev; i jedan i drugi zahtev su Drugog). Pripovedača i primaoca, dedu i unuka, kao neophodan uslov, zahteva priča, narativnost života; i jedan i drugi samo su funkcije narativnosti. I pošto se uživanje u romanu Odbrana i propast Bodroga u sedam burnih godišnjih doba može shvatiti "kao ispunjenje ovog zahteva" jasno je da i samo uživanje valja situirati "kao uživanje Drugog".<sup>345</sup> Uostalom, ono se tako jedino i može doseći. Ali, zato se subjekt zahteva, ovde pripovedač koji svoje mesto ustupa Drugom, otuđuje i gubi u nastojanju da ispuni sva očekivanja Drugog. (Unuk je funkcija dede, priče o životu koja nije počela i koja se završila; unuk je jamstvo te funkcije.) Prema završnom poglavlju romana Josića Višnjića to je sudbina pripovedača, sudbina koja, zato što je očigledna, nije dovoljno jasno viđena. On je, prosto, deda, čista funkcija, pričanje priče – istom unuku (u drugom liku), iste priče, što već mora biti priča o životu i smrti, zapravo, pripovedanje pripovedanja.

Subjekt zahteva se otuđuje upravo u jeziku i pravilima pripovedanja pripovedanja, koje on, kao Šeherezada, beskrajno nastavlja. (Šeherezada je metafora i otelovljuje ovog subjekta zahteva, nužnosti priče.) Pravila pripovedanja subjekt zahteva dobija od Drugog (kome ih sam šalje); od Drugog dobija i priču. Iz te perspektive valja promisliti sva formalna rešenja u romanu Josića Višnjića. Štaviše, osnovna shema romana drama-

---

<sup>344</sup> Psihoanaliza na tom mestu, na mestu prvotnog Drugog, od koga se zahteva jezik, pravo na reč, vidi majku, čuvara i posednika trezora označitelja, ali i mesto manjka i mesto istine. Žena je, kao figura kastracije i figura istine. "Kastracije kao istine." (Derrida, Jacques: Navedeno delo, p. 469.) Ovo još nije dovoljno shvaćeno. Nije istinu žene u teorijskoj psihoanalizi sasvim dobro shvatio ni Derida.

<sup>345</sup> Laznik-Penot, Marie-Christine: La mise en place du concept de jouissance chez Lacan, "Revue Française de Psychanalyse", No. 1, 1990, p. 63, PUF, Paris.

tizuje odnos subjekta i Drugog (da li i potrebu subjekta za pričom): pripovedač (subjekt) prepušta, posuđuje (na to je prinuđen) pričanje priče Drugom (dedi), čiju priču, onda, priča. Formalno, pripovedaču još preostaje mogućnost priče u priči, i on to koristi, ali kao alibi za priču Drugog. Ova podvala, ovo tobožnje lukavstvo su bili potrebni da bi pripovedač okvirne priče motivisao, opravdao to što svoju priču priča u izokrenutom obliku, što priča priču Drugog, koji nalaže ne samo takav izgled priče, no i samo pričanje. Pripovedač okvirne priče tako prisvaja uživanje Drugog. Da bi uspeo sa svojom podvalom, da bi odigrao (i izigrao) tu igru bez kraja pripovedač je – pošto i igra pripovedanja najavljuje "jedinstvo slučaja i nužnosti u jednom računu bez kraja"<sup>346</sup> – morao, u ime strategije pripovedanja, da odustane od priče, od vlastitog diskursa, morao je da govori čisti govor Drugog. Štaviše, pripovedač okvirne priče u odnosu s Drugim prihvata ulogu primaoca iz komunikativne sheme pričanja: pripovedač - primalac. Istodobno, on kao objekt treba da nadomesti manjak u Drugom i da tako podrži strategiju pripovedanja kao jedinstva slučaja i nužnosti (ovu strategiju podupire manjak u Drugom). Najlakše će sve to pripovedač okvirne priče učiniti ako Drugom bude veran, verniji no što je on sam sebi. Neposredan efekat tog odnosa jeste struktura romana *Odbrana i propast Bodroga* u sedam burnih godišnjih doba, tj. efekat tog odnosa su oblici pripovedanja u romanu, jedna vrsta univerzalizacije iskaza, itd. Poglavlja romana ograničavaju proizvoljni prekidi lanca označitelja, nezavršive priče, ograničava ih tobožnje (a trebalo bi da liči i na nasilno) uplitanje pripovedača okvirne priče u osnovnu priču. Nazivi poglavlja, koje čine delovi prve i završne rečenice određenog poglavlja, na primer "Od: Ta slavna narodna pečatnja...pa sve do:...kad bi na kantar sve stavljao", nazivi poglavlja i naglašavaju nezavršivost priče i kazuju da je priča nastavljena, da se nastavlja, beskrajno.<sup>347</sup> Na tu njenu odliku pokazuje posredno i moto romana; naime, činjenica da je moto uzet iz *Hiljadu i jedne noći*, iz beskrajne priče, koja pretpostavlja da se značenje nikada ne oformljuje ostavlja senku i na pripovedanje *Josića Višnjića*. Ne postoji označitelj koji bi tu priču mogao da zaustavi, da punktuira značenje. U psihoanalizi to znači da nije uspostavljeno Ime oca, poredak u kojem je moguće naći i postaviti granice značenja. Iz te je perspektive razumljivo zašto nezavršivu priču priča *Šeherezada* i zašto se priča priča kao borba za život, borba za život ženskog principa. *Šeherezada*, beskrajna priča istine žene, i hoće da promeni poredak Imena oca, simbolički poredak čiji je osnovni označi-

<sup>346</sup> Derrida, Jacques: *La différence, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968, p. 45.

<sup>347</sup> Implicitni teorijski stav *Josića Višnjića*, stav njegove primenjene poetike, o pričanju i priči možda bi najbolje bilo moguće artikulirati parafrazom jednog Frojdrovog naslova: priča završena priča nezavršiva.

telj falus. Eventualna nemogućnost krajnjeg označitelja, mogućnost drugačijeg simboličkog poretka, poretka kojega će ishodište simbolizacije, osnovni označitelj, biti žensko načelo, počiva u nezavršivosti, neodređenosti priče, u drugačijoj dijalektici uznačenja. Život za koji Šeherezada priča jeste najbolja metafora tog mogućeg (simboličkog) poretka, jeste jedina njegova metafora.

Status pripovedača okvirne priče u romanu Josića Višnjica nije razumljiv, u meri u kojoj je razumljivo Šeherezadino pričanje, ako se njegovo posuđivanje priče Drugom i posuđivanje priče od Drugog ne shvati kao neuspelo supstituisanje simboličkog poretka prvotnog Drugog simboličkim poretkom koji jemči uznačenje.<sup>348</sup> Supstituisan je i najpre sam pripovedač. Čim se pojavio kao pripovedač postao je zarobljenik zahteva beskrajne priče (on se i pojavljuje kao zarobljenik beskrajne priče), pričanja prvotnog Drugog, u kojem se gubi i otuđuje, u kojem se gubi njegova priča, kod kojega priča ostaje i kad pripovedač usvoji zakon Imena oca. Na njeno mesto dolazi priča supstitut, kod Josića Višnjica (večno) ista priča (to je jedini način na koji ovaj pripovedač može da priča beskrajnu priču), koja predmet pripovedača okvirne priče pretvara u metonimijski objekt, a celoj priči nameće metonimijsku strukturu.

Strukturalno raskršće Imena oca u neku je ruku i strukturalno raskršće pripovedanja u romanu Josića Višnjica. Odatle, i s tom činjenicom na umu, može da se objasni, razume logičnost, tako reći istovremene, upotrebe različitih i, na prvi pogled, ne sasvim uskladjivih pripovednih postupaka, recimo lirskog kazivanja, čije značenje konstituiše razlika, u kojem znakovi odlažu momenat sretanja i sa stvari i sa značenjem, i tipično epskih elemenata, koji tu razdaljinu, razliku (i time jednu, bitnu, dimenziju značenja, onu koju uspostavlja razlika kao vremenovanje) u pripovedanju ukidaju. Pripovedne formule: stalni epiteti ("naš narodni pukovnik"), epske jezičke formule, govorne formule usmenog pripovedanja, ponekad uvučene u druge prozne modele, u kanon naučne proze

("Šume oko Bodroga su ove:

Onu na severozapadu narod je zvao Crna.

---

<sup>348</sup> Pripovedač okvirne priče u romanu Josića Višnjica zapravo je subjekt koji želi (želju Drugog, njegovo mesto i njegovu očinsku, strukturu poziciju), no koji taj svoj status, svoj pristup simboličkoj dimenziji, što u teorijskoj psihoanalizi znači otresanje "od imaginarne potčinjenosti majci", plaća novim otuđenjem. Jer, "čim nastane subjekt koji želi, želja govoročica (parlêtre) postaje zarobljenik jezika (langage) u kojem se kao takva gubi" (Dor, Joël: Introduction à la lecture de Lacan, Denoël, Paris, 1985, p. 121), onako kako se to desilo sa željom pripovedača okvirne priče u romanu Josića Višnjica. Naime ovu želju može da uspostavi samo supstitutivni označitelj, deda/Drugi, pripovedač glavne priče romana.

Ona na severoistoku nazivana je Bagremara..."),<sup>349</sup> apoftegme, koje usmeni pripovedač koristi za skandiranje značenja, kao amblem priče, smisla, za obeležavanja nekih mesta u priči, s ovih ili onih razloga (Josić Višnjić ih, uglavnom, koristi kao jezičku građu, kao dekoraciju, čemu je sklon: "...da bi tek pred moju zrelu starost otela se tome dobu u kojem je car još kaplar bio i dok još đavo gaće nije imao"<sup>350</sup>), stalni oblici, pripovedni i sadržinski, krupni, pripovedni planovi (dogadjaji imaju epske, mitske razmere; sve je u ovom romanu mitologizovano), nizovi herojskih slika (upotrebljenih kao epske razglednice), formule junačkih pesama, itd., pripovedne formule, iako mogu biti efekat pripovedačke euforije, elementi fantazmatskog scenarija, ili efekti prisile pripovedanja, pripovedne formule, dakle, uvek delimično neutralizuju značenje koje razlika najavljuje, izgrađuje, ili samo pretpostavlja u liričnosti ove proze.

Epski dekor je strukturalno pretpostavljen u romanu Josića Višnjića. Zahtevaju ga i irealizam i mitska dimenzija ove proze. Ali, treba reći, epske odlike romana, uprkos strukturalnoj logici, kodu irealizma stvarnosti koju pripovedač artikuliše, često ostaju na razini dekoracije istorije; epskim dekorom, folklornom antropologijom Josić Višnjić nadoknađuje manjak u istorijskim činjenicama. Epskom dekoracijom pripovedač plaća priču Drugog, poturanje svoje priče Drugom.<sup>351</sup> Doduše, moglo bi se reći da na taj način pripovedač, omogućuje i artikulaciju nesvesne besede – i to u manjku epskih označitelja. Očito je da je epski dekor u Odbrani i propasti Bodroga u sedam burnih godišnjih doba, element fantazmatizacije, i to element koji već po svojoj prirodi nagoni (pripovedača, a trebalo bi očekivati i primaoca) na preterivanje; on fantazmatskom scenariju obezbeđuje pravila formalnog organizovanja, koja ozakonjuju izvesna nesvesna očekivanja. Razume se, tu epsku rasmusnost, površnost valjalo je obuzdati. Nalažu to i estetsko i fantazmatsko stanovište ove proze. Josić Višnjić je, ne baš s mnogo uspeha, iako mu je književna disciplina prislanalog, to i pokušao, traženjem protivteže epskoj nadutosti i pripovedanja i jezika, u ironiji, dokumentarističkom pripovedanju, koje je u srpskoj prozi dosta i često varirano, itd.

---

<sup>349</sup> Josić Višnjić, Miroslav: navedeno delo, str. 61.

<sup>350</sup> Josić, Višnjić, Miroslav; navedeno delo, str. 120.

<sup>351</sup> Drugi, naravno, priznaje vlast jezika, u njoj je zasnovan, utemeljen. Nalozi jezika su, sem toga, i njegovi nalozi, on je taj nalog. "Subjekt i Drugi se nalaze u svojim diskursima, unutar prethodno uređenog jezika" (Vergote, Antoine: From Freud's "Other Scene" to Lacan's Other, Interpreting Lacan, Yale University Press, New Haven and London, 1983, p. 208). Ovde je važno da je diskurs Drugog nesvesno, i kad je to diskurs koji ponavljaju svi dedovi Josića Višnjića, tada ponajpre.

Više uspeha Josić Višnjić je imao sa upotrebom pripovednih modela kao znakova, semantema za svoju lirsku gradnju, dakle, s raskrivanjem govora razlike u tim modelima. Arhaično pripovedanje, i arhaičnost u pripovedanju, već zbog karakterističnog patosa, ne opiru se lirskoj besedi. Ali, arhaičnost je i utočište od suočenja s razlikom koju lirski govor postavlja pred pripovedača. Josić Višnjić zato pripovedanje oslanja neposredno na imaginarnost stvarnosti, te na razliku pripovednih obrazaca, odstupanje od modela moderne proze kao osnove izgradnje smisla. Nije zato nametanje lirskog koda u ovom romanu uvek bilo plodotvorno. Josić Višnjić nije mogao da odoli zavodljivosti čiste forme, recimo efektu što ga proizvode razbrajalice, on ih rado koristi, i uspešno ("A uz njih još i nebroj plevara, ambara, čardakova, evedri, taraba, bačvara, obora, šupa i stogova slame i kukuruzovine i ogrizina i semenjača"<sup>352</sup>). I u slučajevima kad je pokušao da simbolizuje neki pripovedni model oslanjao se na zvučanje jezika slično ovom u razbrajalicama, na liričnost koja je jeziku svojstvena, no s ove strane načela simbolizacije. Ovo, opet, kao zakon, freudovski rečeno kao pamćenje, sećanje, po teorijskoj psihoanalizi ima sintaksičku funkciju; tako ga valja i misliti.<sup>353</sup> Josić Višnjić nastoji na liričnosti svoga pripovedanja i kad pravi spiskove, rečnike, kataloge stvari, ljudi. A rado ih pravi, kao i mnogi srpski savremeni prozni pisci, rekao bih i s ciljem s kojim se ovaj postupak inače upotrebljava u srpskoj prozi. Istina, Josić Višnjić i kad doslovno nabraja postupke pri štampanju ili slaganju teksta, kad svoje kataloge organizuje kao dokumente, i dokumente jednog drugačijeg proznog govora (s tom nakanom su, obično, srpski pisci koristili ovaj postupak), uspeva da čistoj dokumentarnosti doda lirsku dimenziju, i onu koju imaju razbrajalice.

---

<sup>352</sup> Josić Višnjić, Miroslav: navedeno delo, str. 97.

<sup>353</sup> Muller, John P. and Richardsaon, William J.: "The Purloined Letter": Overview, The Purloined Poe, Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading, The John Hopkins University Press, Baltimor, London, 1988, p. 70. Na koji način simboličko postaje sintaksa vidi se iz objašnjenja ovih autora sheme simbolizacije iz Lakanovog "Seminara o 'Ukradenom pismu'".

Po ovoj shemi je očevidno da posle niza 1 dolazi niz 2 nepar, a za ovim sledi ili niz 3 ili niz 2 par. Posle niza 2 par dolazi ili niz 1 ili niz 2 nepar, ali ne i niz 3, itd. Ova prinuda obrazuje neki oblik pamćenja, sećanja, čak zakona. Ako sada različite tačke odnosa na shemi shvatimo kao reči, prinudu, pamćenje, sećanje, zakon valja shvatiti kao sintaksu.

Da bi ova Lakanova shema, paradigma simboličke zakonitosti, bila sasvim jasna valja reći da je ona grafički prikaz tri niza mogućih odnosa + i -: +++, --- (na shemi niz 1), ++-, +- (na shemi niz 3) i ++-, --+, -+-, +-+ (na shemi nizovi 2; ova tačka simboličkih odnosa javlja se u verziji par - nepar, jednom znaku su protivstavljena dva ista znaka).

Istorijska priča Josića Višnjića, nakon svih preokreta pripovednih modela, postaje, prosto, priča, koja neće da kaže ništa određeno, sem, može biti, upravo tu neodređenost, samo pričanje, koje bi, pre svega, trebalo da kaže ono i onoliko koliko i kako kazuje stih, neodređenost stiha, kojoj Josić Višnjić teži, no koja u prozi postavlja niz teorijskih nedoumica. Doduše, neke od tih nedoumica delimično rešava teorija diskursa. A diskursni karakter istorije, istorijske istine, kod Josića Višnjića je naglašen već u naslovu romana, koji, u neku ruku, načinom na koji je formulisan, najavljuje preokrete u pripovedanju, pravila označenja u ovoj prozi i na prvom mestu fikcionalizaciju, mitologizaciju istorijske istine, registra tačnosti, najavljuje i liričnost pripovedanja, lirski karakter registra istine.



## PRIČA KOJE NEMA

(Petković, Radoslav: *Sudbine i komentari*)

Postmodernistički pisac je čitalac tekstova. Kao čitalac i piše, mogu li tako reći, intertekstualni tekst svoje lektire. Kao pisac ispisuje i objavljuje pravila intertekstualnosti, podržava ih, pretvara u predmet i istinu pripovedanja, u istinu stvarnosti (koju, kao stvarnu stvarnost, ne poznaje, niti zna šta bi ona mogla da bude izvan teksta). Doduše, svaki pisac je čitalac tekstova, i onog teksta (intertekstualnog teksta) koji on tek treba da oblikuje kao tekst i koji je, stoga, samo jedan od (mogućih) tekstova, ili deo (nepostojećeg) teksta što ga čine svi tekstovi (i nenapisani) i koje on iščitava (stvarno, ili samo iz sećanja) pišući (čitajući) vlastiti (intertekstualni, što znači i autonomni) tekst, pišući (učitavajući u pismo) kontekst vlastitog teksta. Svest o intertekstualnosti, koja je, u neku ruku, i svest o kontinuumu teksta, postmodernizam stavlja u središte književne samosvesti.<sup>354</sup> Na taj način, naizgled i s izmenom statusa teksta stvarno, menja se i uloga književne samosvesti. Ipak, bez obzira na to što nije ni mogao ni želeo da izbegne (svoju bitnu, umetničku i ideološku, crtu) fragmentarnost predstave, govora, teksta (ona je, s raznih razloga, opčinjavala pisce; postmodernisti je koriste kao sredstvo odbrane od totalizujućih ideja), postmodernizam nije mogao da se odrekne ni celovitosti teksta, prosto zato što nije mogao da se odrekne kontinuumu koji tekstu intertekstualnost u nekom vidu obezbeđuje i nameće. Postmodernizam tekstu tako (praktično) vraća ono što mu (teorijski) oduzima, vraća mu (jedinstvenu) teksturu, strukturnu jedinstvenost (i onaj njen deo koji u fragmentu nedostaje; dakle, intertekstualnost funkcioniše kao vrsta holograma teksta). Valja uočiti da se ovako tekstu vraća ono što istovremeno postmo-

---

<sup>354</sup> Neki oblik svesti o intertekstualnosti, kao književne samosvesti, postojao je i pre postmodernizma, postojao je oduvek; on je svojstven tekstu. Ruso je bez sumnje bio svestan crkvenih običaja i da, tako kažem, nagovora, zavođenja Augustinovih *Ispovijesti*, kad je svojoj autobiografiji dao naslov *Ispovesti* (Stil, Džudit, Vorton, Majkl: Uvod u teoriju intertekstualnosti, "Književna reč", br. 430-431, 1994, Književna omladina Srbije, Beograd). Postmodernizam određenje teksta i intertekstualnost koje nameću i predujmljuju društveni kontekst i čitanje prepoznaje i promovise u pravilo pripovedanja, prepoznaje ulogu i značaj čitanja kao čina i predmeta pisanja i mišljenja.

dernizam dovodi u pitanje i što mu omogućuje da se pokaže kao drugo, kao razlika u istoriji književnosti koja pretpostavlja nemogući razvoj književnih standarda. Postmodernistički pisac je, i po tome, osoben, ili, da kažem, “stvaran” čitalac tekstova, on je uvek metačitalac, on čita da bi pisao – da bi pisao o čitanju i pisanju, jedinoj stvarnosti teksta. U romanu *Sudbine i komentari*<sup>355</sup> Radoslav Petković objašnjava i čitanje i pisanje, zapravo, komentariše, ispisuje ideje čitanja/pisanja teksta, fikciju čitanja/pisanja teksta. Je li onda ovaj roman uopšte moguće čitati samo iz perspektive čitaočevog vida intertekstualnosti (drugi vid je piščevo), koji pretpostavljaju i teorija postmodernizma i Petkovićevo pripovedanje? Pretpostavlja ga svako pripovedanje. Je li, konačno, moguće zavesti čitaoca za koga se pretpostavlja da zna (a tom se čitaocu postmodernizam obraća; tom se čitaocu svaki tekst obraća, toga čitaoca svaki tekst obmanjuje uveravajući ga da zna ono što ne zna, što ne zna da zna)? Šta biva s postmodernističkom idejom čitanja, sa samim postmodernizmom, ako čitalac ne pristane na ovakav interaktivni odnos, ili ako interakcija između piščeve i čitaočeve intertekstualnosti nije mogućna zbog nečega, zbog piščevih manipulacija samom interakcijom? A postmodernizam je tome sklon.

Dva se izlaza odavde slute. Postmodernistička misao je išla i prema jednom i prema drugom. (Nije se libila ni trećeg rešenja.) Rekao bih i da se zaglavljivala u vratnicama i jednog i drugog; zaglavljivala se u svojoj iluziji. Jedan joj je pravac naveštavao postojanost, protiv čega je ona, kao slaba misao, morala biti. Osim toga, ta je konzistentnost sadržavala u sebi i unutarnje oporicanje. Na ovom pravcu postmodernizam se suočio sa smislom i mogućnošću (automatizma) ponavljanja, što znači sa mogućnošću svoje biti (sa mogućnošću teorijskog koncepta postmodernizma, ali i bilo kojeg teorijskog koncepta; u postmodernizmu je pretpostavljen drugi, i drugi teorijski koncept, po pravilu je to koncept modernizma; postmodernizam je ono što dolazi posle, ma šta to posle moglo da znači). Ovaj je pravac postmodernizmu obećavao priliku za govor i priliku za razliku uopšte, priliku da postoji. Između ostalog i zato ponavljanje je višestruko podrazumevano i motivisano u postmodernizmu. Drugi pravac postmodernističku misao

---

<sup>355</sup> Petković, Radoslav: *Sudbine i komentari*, Vreme knjige, Beograd, 1993, Ovaj je postupak Petković već isprobao u romanu *Senke na zidu* (Rad, 1985). U novom romanu on pretpostavlja, rekao bih podjednako, postmodernističke teorije i postmodernističko pripovedno iskustvo s jedne strane, i iskustvo tradicionalnog romana, tradicionalne fiktivne priče s druge strane. U kontekstu toga teorijskog čvora, tog čitaočevog znanja, valja čitati i ovaj Petkovićev roman, utoliko pre što ono naglašava ulogu piščeve intertekstualnosti, te značaj odnosa piščevog i čitaočevog čitanja, naglašava značaj čitanja kao hermeneutike teksta koja nema ni početka ni kraja.

usmerava prema nepostojanosti, i nepostojanosti njenog polazišta. Doduše, ova joj nepostojanost ostavlja nadu u opstanak (ako ga ona uopšte želi, ako, kao postmodernistička misao, može da ga želi).<sup>356</sup> Postmodernizmu je opstanak obećan (ne i zajamčen) samo pod uslovom ako ga (opstanak) ponavljanje obezbedi. Kako se drugačije on može razumeti, kako se bez ponavljanja i bivanje, bilo šta, može razumeti, pre svega, kako se može razumeti šta se to ponavlja, kako se može pojmiti, razumeti samo ponavljanje, te razumevanje?

Radoslav Petković ponavlja, klonira model, pripovednu strategiju proze XVIII veka, ili, sledstveno teoriji intertekstualnosti, bira postupak koji mu omogućuje da govori (da ne govori isto<sup>357</sup>), da pripoveda u postmodernističkom ključu, ili, eventualno, kao dosledan postmodernista, da citira modele istorijske stvarnosti, tekstova, govornih žanrova, pripovedanja, priča, da rekonstruiše istorijsku stvarnost tako što rekonstruiše

---

<sup>356</sup> Razliku između ove dve mogućnosti postmodernističke misli, prema Langu (Lang, Berel: Postmodernizam u filozofiji: nostalgija za budućnošću, očekivanje prošlosti, "Delo", br. 1-2-3, 1989, str. 367, Beograd), možemo shvatiti kao razliku između dve teorije vremena. Prva verzija postmodernizma problem, navodno, vidi u linearnom shvatanju vremena, što će reći, vidi ga u vlastitoj linearnosti. Dakako, ona ne pristaje na kontinuitet vremena, ni na svoj kontinuitet. Mora se pomiriti i s time da "čak i lični identitet postaje puka, proizvoljna i zbunjujuća, fikcija". Druga verzija prihvata prekide u istoriji zapadne misli. Lang, međutim, s razlogom, misli da ni ova verzija ne mora proći bolje od prve. Uostalom, iz perspektive postmodernističkog koncepta prekida, u zapadnoj misli, njih i njihovu artikulaciju u postmodernizmu valja shvatiti kao kontinuitet.

Prva verzija postmodernističke misli mora se odreći i ponavljanja. Lang primećuje da je ponavljanje uslov stila. Za postmodernizam se ono nalazi u samoj biti mišljenja, ono je mogućnost mišljenja, samog uma, kao što je to Frojd tvrdio. No u postmodernizmu se zna da se u ponavljanju (istog) ponavlja drugo. To Lang nije video ili zbog nečega nije razabrao. Postmodernistički pisac klonira tradicionalnu prozu (čini to u nekim delovima svoga romana i Radoslav Petković) upravo poradi razlike u istom, poradi ponavljanja koje govori više i drugo, koje govori drugo u istom, koje se pokazuje kao ponavljanje. Uostalom, ponavljanje se može znati samo ako postoji razlika, ako je isto moguće kao ne-isto istog, ako je znanje (ponavljanja) drugo.

<sup>357</sup> "Što se učini po drugi put, nipošto nije jednostavno ponovljeno, nipošto nije isto", razjašnjava Petković (str. 219) svoj postupak, ponavljanje "starinskog" pripovednog postupka, ali i ponavljanje tradicionalnog modela pripovedanja u okviru postmodernističkog koncepta. Dakako, ovo razjašnjenje, kao pravilo (ono jeste, postaje pravilo pripovedanja), oblik je ograničenja sadržaja i značenja priče i pripovedanja. Ono je, trebalo bi da bude, i razjašnjenje postmodernističke intervencije u tekst, u pripovedanje. No u postmodernizmu se sve čini po drugi put, tj. sve se čini prvi put. Petkovićevo razjašnjenje, stoga, pre ukazuje na manjak u (njegovom) postmodernističkom pripovedanju, ako se o nekakvom manjku uopšte da govoriti, s obzirom na to da postmodernizam sve oblike govora, pripovedanja integriše u tekst.

pripovedni tekst XVIII veka, nepostojeći istorijski diskurs – ili da sve to, eklektički, čini u jednom? (Valja reći: Petković nije dosledan postmodernista; u njegovom novom romanu postmodernistički koncepcijama priče i pripovedanja nestaje, potire se u zanosu tradicionalnog pripovedanja, njegov postmodernizam, načas, deluje samo kao alibi tradicionalne fikcionalnosti. No u postmodernizmu je sve zakonito, naravno, kad zaboravi da je i sam on esencijalistički govor, uprkos svim ogradama od smisla velikih priča.)

Možda sve ovo, iz perspektive svoje intertekstualnosti, čitalac učitava u Petkovićev roman? Teorijski (ponekad i u konkretnom delu) u postmodernizmu je takva mogućnost otvorena, ali kao element značenja teksta. Petković se ne odriče takve mogućnosti. Ni u jednom slučaju značenje ponavljanja ne može da se prenebregne; ne gube ga iz vida ni pisac ni čitalac, znali to ili ne. Postmoderni pisac bi to trebalo da zna, ma šta da čini s tekstem, s predmetom pripovedanja. Stvarnost, i istorijska stvarnost, kao predmet pripovedanja, može, u tom slučaju, biti puki dodatak bilo kojem od pomenutih pripovednih postupaka. Zato postmodernistički prozni pisac, i kad se bavi istorijom, ne piše istorijsku prozu ne zato, ili ne samo zato, što odbija istorizam, no zato što istorija za njega nije drugo do zbirka tekstova, prosto, jedan mogući diskurs, tekst i pre svega zato što piše na način na koji je pisana istorijska proza, što piše iz esteticističke perspektive i s ciljem koji mu esteticizam nameće, propisuje čak. Budući pozitivistički nastrojen, Radoslav Petković se ne odriče istorije.

Istorija se odriče sebe, ako ima čega da se odrekne, ako je ikada i bila išta drugo do priča, koja “dovodi u pitanje ono što se smatra istorijom”.<sup>358</sup> Istorija dovodi u pitanje ono što se smatra istorijom. A za Petkovića, po postmodernističkom obrascu, istorija jeste priča, jedna od mnogih, čak fantastička priča, istorija je priča koja se ponavlja u različitim varijantama,<sup>359</sup> u različitim kontekstima, što znači i u različitim značenjima,

---

<sup>358</sup> Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 305. Priča o Đorđu Brankoviću, koja je ishodište Petkovićevog romana, na koju se, na izvestan način, u ovom romanu sve i svodi, ono što spada u sferu imaginarnog i ono što spada u sferu istorije (priča, priče koje Petković kazuje mogu se smatrati parergama priče o Đorđu Brankoviću; one jedino i postoje, nema glavne priče, glavnog spisa), priča o Đorđu Brankoviću dovodi u pitanje ono što se smatra istorijskom istinom o ovom samozvanom srpskom despotu. Pri tome, ova se priča oslanja na stvarnost (na istorijske činjenice; Petković priču kazuje iz druge ruke, kao metapriču). Ali, priča uopšte (i *Sudbine i komentari*) dovodi u pitanje ono što se smatra istorijskom istinom. To iskušavanje (istorijske) istine, i istine priče – treba dodati: kao istine istorije i istorijske istine – i jeste strukturno i značenjsko ishodište Petkovićevog romana.

<sup>359</sup> Priča istorije, po Petkovićevom romanu, priča koja čini njegov roman, ponavlja se u kazivanjima oca Petkovićevog junaka Pavela Volkova, u priči o Pavelu Volkovu, u priči istoričara Pavla

nezavisno od zakona istorije, ako oni uopšte postoje, ako postoje drugačije do kao zakoni priče, koji su postojani samo kao pripovedni oblici, varijante priče; postojana su pripovedna pravila varijanti priče. Petković ih (oblike), kao (istorijsku) manifestaciju odlika vremena, duha, shvatanja, rečju, kulture (time i istine), nalazi u formalnim elementima pripovedne strategije proznih pisca XVIII veka: zaglavlja, rezimei, sadržaji delova priče, poglavlja u romanu, obraćanja čitaocu, u onim elementima koji apsolutizuju priču (tako bi se reklo u postmodernističkoj teoriji; u XVIII veku oni su bili znaci i svedočanstva realizma priče), u elementima koji apsolutizuju fikciju, koji fikcionalizuju fikciju, no koji fikciju na taj način pretvaraju i u stvarnu stvarnost, u stvarnost priče, u jedinu stvarnost koju pričanje može da pokaže, u jedinu stvarnost koja se pokazuje.<sup>360</sup> Obrat je, dakako, prividno prividan. Po prirodi stvari, ovakav oblik govora, (implicitno) priznajući da priča ništa ne prikazuje, da pred-stavlja samo sebe, priznaje i kontekstualnost odsutnosti stvarnosti, te delotvornost te odsutnosti. Apsolutizacija priče, pripovedanja (u stvari, pripovedanja ni o čemu), izdvaja pripovedanje kao (heteronomni) sadržaj, suštinu priče, dezinvestira svaki odnos priče i stvarnosti, u neku ruku, dezinvestira i istoričnost istorije, čini sve ono što postmodernizam pokušava da zadobije za sebe, kao svoju bitnu odliku, kao bitnu odliku priče. Paradoksalno je, i to je samo jedan od postmodernističkih paradoksa, da ova apsolutna priča mora biti i otvoreno delo.

U prozi XVIII veka zaglavlje, tekst zaglavlja najavljuje događaje priče, najavljuje priču, on je skraćena verzija, rezime sadržaja poglavlja priče. Moglo bi se reći da čitalac tako, makar naizgled, odmah saznaje ono što bi trebalo da sazna na kraju, što obično i saznaje na kraju, s poslednjom rečju poglavlja, knjige. Tako mu je, formalno, omogu-

---

Vukovića, u priči o istoričaru Pavlu Vukoviću (nema istorije koja nije i priča o istoričaru), rečju, o Đorđu Brankoviću, koji se jednom takođe zvao Vuković, pominje Petković. Priča istorije, mogu li zaključiti iz ovog spleta asocijacija na koje Petković, čini se, navodi čitaoca – iz perspektive čitaćeve intertekstualnosti, koja mi je i dozvoljena i naložena, mogu – priča istorije ponavlja se u mitskoj priči o vuku, totemu Srba, priča istorije je totemska priča, tabuisana kao i totem, ali i jede se kao i totem, obredno, s osećanjem krivice, ili se, umesto vatre i vode, upotrebljava kao sredstvo očišćenja... U priči istorije čovek tabuiše i jede sebe.

<sup>360</sup> U prozi XVIII veka to je učinio Lorens Stern u *Tristramu Šendiju*, efektivnije, ubedljivije i literarnije no što će mnogobrojni modernisti i postisti posle njega činiti. Na čistu, apsolutnu Sternovu priču modernisti će se rado pozivati kao na oblik kazivanja koji prethodi njihovim “apsolutnim” projektima. S isto toliko prava, mogu se na Sterna pozivati i postmodernisti. Ni jedni ni drugi nisu videli da se takve priče, ili njihovi ključni sastojci, mogu kazati samo jednom, da se te priče oslanjaju na odsutnost priče, u kojoj (odsutnosti) jedino i mogu biti shvaćene kao priče.

ćeno da uživa u samoj priči. Petković poštuje taj model pripovedanja. Ali ne odriče se ni spoznajne funkcije pripovedanja, ne odriče se prednosti postmodernističke sklonosti gnosticizmu.<sup>361</sup> Citati iz “Romea i Julije” iz zaglavlja “Knjige prve” (*What’s in a name, O be some other name*) ispunjavaju zahteve teksta zaglavlja iz proze XVIII veka, na izvestan način kazuju ono što će se tek zbiti, o čemu će se pripovedati u “Knjizi prvoj”. Ali, po zagonetnoj gnostičkoj funkciji koju imaju, ovi citati i odstupaju od funkcije zaglavlja. Istina, njihova zagonetnost na tom mestu se otkriva naknadno. No to samo pokazuje na složenost gnostičkog karaktera pripovedanja. Citati iz “Romea i Julije”, kao citati, te svojom opštom ulogom, naveštavaju ono znanje koje tek treba da se sazna kao znanje. Petković, i iz pomenutog zaglavlja je to jasno, neće da priča priču o dvoje ljubavnika, što bi, opet, prema šumu informacija ovih citata, trebalo očekivati. U stvari, u priči o glavnom junaku romana, koji i nije glavni junak, u priči koja i nije ispričana (tj. ispričana je posredno) i koja je strukturna osa Petkovićevog romana, u priči o Đorđu Brankoviću je “upadljivo odsustvo žene i ljubavi”.<sup>362</sup> Petković, u suštini, priča o imenu, o imenu i preobražajima imena, i značenja imena, Vuk – ova se reč pojavljuje u prezimenu svih glavnih Petkovićevih junaka, svih junaka koji svojim životima i sudbinama, svojim pričama pričaju priču (koje nema), priču Đorđa Brankovića – Petković priča o imenu i preobražajima odsutne priče, što znači priče koju svaki pripovedač pokušava da ispriča i koju svaki čovek i posebno svaki književni junak nastoji “da ostvari” u vlastitom životu<sup>363</sup>), Petković priča priču koja se, takođe, i kad je proživlje-

---

<sup>361</sup> Književnost se zapravo oslanjala na spoznaju, na smisao koje ona sama, svojim osobenim sredstvima omogućuje. (I besmisleni tekst se oslanja na smisao.) Pripovedanje je jedno takvo i delotvorno sredstvo spoznaje. Reč je o spoznaji, o metaforičkoj spoznaji, koju nikakvo zaglavlje, nikakvo otkrivanje šifre priče ne može da artikuliše i koja se i ne nalazi ni u sadržaju ni u bilo kakvoj pojmovnoj predstavi stvarnosti, koja se ne nalazi ni u literarnoj figuraciji. Oslobođanje pripovedanja i spoznaje koju to oslobođanje pospešuje i usmerava, svakako je jedan od razloga što su neki pisci svoje romane počinjali s kraja (fabule). No taj preokret prirodnog redosleda pričanja nije umanjio napetost priče (jedan tip detektivskih romana, u kojima je napetost kazivanja presudno značajna, zato je po tom modelu i strukturisan). Nije pomenuti preokret suštinski povećao, ako je ikako, ni spoznajne mogućnosti pripovedanja.

<sup>362</sup> Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 305. Ovu primedbu u romanu izriče junakinja, Marta Kovacs, koja bi, na neki način, mogla da bude nekakva paslika Julije, ako bi takav paralelizam mogao da ima ikakvog smisla. Marta Kovacs je paslika pervertiranja društvenog smisla imena, moći imena pred kojom iščezava svaka individualna želja, pa tek paslika paradigmatškog modela u življenju i priči.

<sup>363</sup> Petković veli da Đorđu Brankoviću nije bilo dovoljno zadovoljstvo ni čitaoca ni pisca, “hteo je da priču ostvari” (str. 348), u vlastitom životu, hteo je da je neponovljivo ispiše u dijalektici života i

na, naknadno, u simboličkom, obrazuje kao (odsutna) priča, koju čitalac treba da otkrije, u postmodernističkom delu i da ispriča, umesto pisca, kao svoju i piščevu priču.

Citati iz “Romea i Julije” upućuju na poseban oblik intertekstualnosti i na poseban oblik gnosticizma kod Petkovića i u postmodernizmu, čije strukturne odrednice on sledi.<sup>364</sup> Među ostalim, ukazuje na takvu ulogu citata i Petkovićev način citiranja. Naime, citati iz “Romea i Julije” umetnuti su u citat formule pripovedne forme XVIII veka, te kao deo citata citata zaglavljaju proze XVIII veka. Citirano je, doslovno po postmodernističkom obrascu, samo citiranje. Najzad, deo citata, koji je i završna rečenica zaglavljaju (*O be some other name*), citat je koji, na izvestan način, pripovedač romana (pisac) podmeće osamnaestovekovnom modelu proze i celoj priči s citiranjem.<sup>365</sup> Na taj način on taj model još jednom iskrivljuje. Citat “iskrivljuje i menja značenje ‘osnovnog’ iskaza dovodeći ga u novi i drugačiji lingvistički i kulturni kontekst”.<sup>366</sup> Ali, citat može da bude iskorišćen i kao sredstvo označenja, te kao neka vrsta figure inter-

smrti, kao dijalektiku nagona smrti. Zalog tog pisma je sudbina Đorđa Brankovića. I on je to znao, na način na koji pisac ili čitalac znaju zaloge svojih priča.

<sup>364</sup> Postmodernizmu se i pripisuje takozvani “novi gnosticizam”. Ima za tako što i dovoljno razloga. Slaba postmodernistička misao, naizgled paradoksalno, teži da se odvoji od stvarnosti, da sama postane stvarnost, ona stvarnost koju ta misao ne priznaje, koja prema toj misli i ne postoji. Ova, “slaba” misao postaje sve. Stvarnost, reklo bi se, naprosto nestaje. “Svet u svojoj svojoj punoći postaje naočigled nematerijalan. Sav se pretvara u interpretaciju” (Palmer, Richard E.: Postmodernost i hermeneutika, “Delo”, br. 1-2-3, str. 20). Stvarnost se apstrahuje i tako postaje negativna nepromenljiva, čini mi se, prisutna na jedini način na koji i može da bude prisutna. Ipak, interpretacija mora biti interpretacija nečega i to nešto nekako mora da postoji.

<sup>365</sup> Valja reći da je ovakva promena uloga pripovedača i pisca korišćena u prozi XVIII veka. Pisac ove proze nije ni mogao biti isključen iz pripovedanja, što je razumljivo ako se ima u vidu njen memoarski karakter, njena memoarska forma i njen memoarski realizam.

<sup>366</sup> Stil, Džudit, Vorton, Majkl: Uvod u teoriju intertekstualnosti (2), “Književna reč”, br. 432. Ulogu osnovnog iskaza u primeru kojim se ja ovde bavim ima osamnaestovekovni model proze, koji se ovim citiranjem iskušava. U stvari, model se, u svakom delu iznova iskušava. Citiranje modela povećava napetost, koja je inače karakteristična za svaki oblik citiranja, između modela i mogućnosti reintegracije tog modela u novi, drugačiji prozni govor. Postmodernistička proza je drugačija, i kad je izvedena kao čisti citat, što je, jednostavno, nemoguće. Postmodernistički citat modela pripovedanja, govornih žanrova, itd. valja shvatiti kao metaforu razlike, onoga što je novo u postmodernističkom postupku, što je novo i ako nema ničega novog.

tekstualnosti.<sup>367</sup> Postmoderni pripovedači se rado koriste tim lukavstvima, rado se oslanjaju na značenja koja uspostavlja promena konteksta i posebno kulturnog konteksta. Na taj način oni naznačuju svoje prisustvo i svoju volju u tekstu, volju subjekta za koga se pretpostavlja da zna, reklo bi se u teorijskoj psihoanalizi. Iz te perspektive upotreba pripovednog modela proze XVIII veka ukazuje na poseban odnos (pisca) prema pripovedanju, prema ulozi pripovedanja, prema njegovoj saznoj funkciji. Petković citira ovaj model proze, način govora, stil pripovedanja, navodno zbog sklonosti starim istinama. Na taj način on oslobađa i spoznaju koja je bila zarobljena u tom modelu. Citira li istovremeno i duh prosvete (XVIII veka)? Ovaj duh nije mogao da nestane s uma ni piscu ni čitaocu. I jedan i drugi ga nalaze u svojoj intertekstualnosti. Asocijaciju na prosvetiteljsku važnost razuma podržava postmoderna nadmoć uma, prevlast tumačenja nad stvarnošću. No u postmodernizmu ni (slabi) um (slabi um, koji je jak, koji je, u osnovi, metafizički, ili istorijski um moderne, načas, po vlastitoj volji decentriran; suštinski um je decentriran i zato je, naizgled paradoksalno, sebe stavljao u središte svega), ni slabi um ni interpretacija ne isključuju iracionalizam protiv kojega je prosveta morala biti. Vidi se to i u Petkovićevom psihologizmu, metafizičkom karakteru tog psihologizma, potpuno istovetnom s psihologizmom tradicionalne proze.

Kako, s obzirom na značaj psihologizma u romanu, te s obzirom na zavisnost samog pripovedanja od psihologizma i njegove uloge u gradnji predstave stvarnosti (psihologizam, kao reakcija na svet i kao svojevrsni odraz sveta, kao uspostavljanje svetskosti sveta, teži da svet, i kada ga konstruiše, predoči na ovaj ili onaj način, da kaže izvesnu istinu, najčešće metafizičku, o svetu i čoveku u njemu; psihologizam podrazumeva i prenosi određenu poruku: društvenu, moralnu, filozofsku), kako Petković obezbeđuje postmodernu dostojanstvo pripovedanju i priči, istini priče, obezbeđuje li ga uopšte, može li da ga obezbedi? I obezbeđuje i ne obezbeđuje, tako bih morao da odgovorim kao tumač koji se, bez obzira na ovu neodlučnost odgovora, nije oslobodio (koji i ne želi da se oslobodi) vodeće predrasude pri tumačenju, ali i zbog hermeneutičke prirode i psihologizma i postmodernizma. I Petkovićev odnos prema priči je dvojan. On zadržava pripovedne, žanrovske, stilske, značenjske klišeje tradicionalne proze i istov-

---

<sup>367</sup> Petković ne navodi pesmu Mušickog, njegov opis bure (navedeno delo, str. 74) samo kao jednu mogućnu predstavu bure, koja se (predstava), s ovih ili onih razloga, iskivljuje u novom kontekstu, niti samo kao dokument u skladu s pripovednim postupkom, no, pre svega, kao tekst koji raskriva značenjsku shemu intertekstualnosti, koji intertekstualnost pokazuje kao sredstvo uznačavanja, kao neophodno pripovedno sredstvo metanaratora. Pokazuje to i pripovedačevo naravoučenje: "Bure, inače, liče jedne na druge; ono što se razlikuje su posledice" (str. 74).



remeno ih (kao i njegov junak, ikonopisac i vizionar Spiridon) narušava, po kanonu koji je uspostavila tradicionalna literatura. Nije, stoga, uvek jasno da li je to pripovedanje samo citat tradicionalnog pripovedanja ili posve, po ključnim osobinama makar, pripada tradicionalnom pripovedanju. (Za neke delove ovog romana – opisi bure, plovljenja nakon bure, itd. – nema razloga za sumnju.) Petković ne kontroliše sasvim ni priču ni pripovedanje. Kao pisac koji svoje delo zasniva na postmodernističkoj poetici morao je biti oprezniji. Uprkos tome, očekuje da njegova priča sledi istinu realnosti i vlastitu istinu, istinu logike svoje realnosti i istinu logike realnosti koju predstavlja ili samo podrazumeva.<sup>368</sup> Zakon i red priče su svagda u nekakvom odnosu spram realnosti koju menjaju i koja (realnost; može to biti i realnost priče, realnost strukture priče) predujmljuje logiku priče, i zakone po kojima je građena.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> “Ali, čak i u istinitim pričama (...) general je general i svakako nije običan seljak i redov...” (Petković, Radoslav, navedeno delo, str. 10). Postoji istina (istina stvarnosti svakako) s one strane svake priče. Ova činjenica važi za obe realnosti, za realnost priče i realnost realnosti. Priča, zavisno već od svojih premisa (i, pre svega, od pripovednih premisa nepostojeće priče, priče koja se neposredno i ne priča kao u Petkovićevom romanu), zavisno od zakonitosti koju ne može da zanemari, nema razloga za obzir prema stvarnosti stvarnosti. U pričama će deda Petkovićevog junaka Pavela Volkova od redova postati oficir, zato što takav preokret nalaže junačka logika priče (koju je on posisao s majčinih mlekom), ali i sama logika priče, koja se (logika) izmišlja s pričom... U oba slučaja (i u trećem koji bi priča mogla da stvori), “u bici kod Grocke, on nipošto nije mogao biti prost redov, već je komandovao jednim odredom dobrovoljaca” (str. 11). U bici kod Grocke frajkor Jovan Vuković, deda Pavela Volkova, spasao je život austrijskom generalu i za nagradu od Beča dobio oficirski čin i niže plemstvo s malo imanja. Tako bi trebalo da izgleda verzija predstave stvarne stvarnosti svih priča Jovana Vukovića o svom podvigu. No te predstave nema nigde, sem u interakciji s čitaocem, u interakciji čitaoca i priča. A u tom slučaju i ova verzija (istine, istinite priče) samo je jedna od priča, i kad je reč o paradigmatškoj priči kao kod Petkovića (predak još jednog Petkovićevog junaka je u bici “spasao svoga generala te zato bio nagrađen oficirskim činom i nižim plemstvom” (str. 371).

<sup>369</sup> “Dakle, započinjući da priča *ovu* priču i da je priča na *ovaj* način, pisac nije ni sanjao da će dospeti do *ove* tačke, na kojoj će mu se čitava priča početi raspadati” (Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 220). Petkoviću se, odista, i počela da raspada (postmodernistička) priča, baš onako kako on to i kaže. A mogao se tome i nadati, čim je prestao da nadzire svevidećeg pripovedača tradicionalne proze, čim je počeo da uživa u slikama tradicionalne priče. Granice između stvarnosti stvarnosti i stvarnosti priče su nestale, ili ih Petkovićevo pripovedanje poništava. To i nije nerazumljivo ako se ima u vidu da njegov roman u postmodernističkom ramu ima bitne odlike tradicionalne proze: predstavljanje stvarnosti, psihologizam, strogu motivisanost junakovih postupaka, itd. U tradicionalnoj prozi odnos stvarnosti stvarnosti i stvarnosti priče je strukturisan po načelu uzajamnosti.

Status pripovedne istine u Petkovićevom romanu, time i istine romana, nije sasvim određen. Nije ni mogao biti određen, već i zbog mešanja vidova pripovedanja. U postmodernizmu je, kako misle neki teoretičari, gorljivi postmodernisti naročito, sve dozvoljeno. (To je, dakako, samoobmana. Kako bi se u tom slučaju to nešto što se zove postmodernizam uopšte moglo ograničiti i znati?) Valja priznati da je pripovedanje u različitim kodovima u postmodernizmu zakonito, no treba dodati: sve dok je kontrolisano, dok ga uređuje jedinstveni strukturni princip. Tako bi trebalo da bude prema takozvanom poststrukturalističkom postmodernizmu, gde bi, eventualno, po nekim elementima, po odnosu prema subjektu istorije, ili po odnosu istoričara (pripovedača) prema događajima/pričama koje istražuje i u koje se upisuje, bilo moguće svrstati Petkovićev roman.<sup>370</sup> Petković je izgubio kontrolu nad pripovedanjem. To bi mogao da bude razlog i suviše agresivne ironije u prvom delu romana. Ništa u tom delu romana nije pošteđeno ironičkih opaski. (Kasnije će Petković, u delu romana, u njegovom središnjem delu, koji je pisan u tradicionalnom modelu proze, prosto, zaboraviti na ironiju kao sredstvo postmodernističkog govora.) Ova nametljivost ironije (svejedno što nije postojana) potvrđuje da “savremenom intelektualcu”, i Petkoviću, odnosno pripovedaču *Sudbina i komentara*, “ironija znači isto što i političaru oprost sopstvenih grehova”.<sup>371</sup> Pri-

---

<sup>370</sup> Po drugim osobinama, pa i po odnosu prema istoriji (Petković na neki način zahteva vraćanje istoriji, kojoj, u njegovoj interpretaciji, nedostaje subjekt, nedostaje joj činilac istorije, koji modernizam poznaje i koji garantuje istorizam modernizma) i naročito po odnosu prema predstavi, po referencijalnom statusu slika, Petkovićev roman bi trebalo svrstati u neokonzervativni postmodernizam. No za Petkovića “istorija je epistemološki problem” [Hal, Foster: (Post)moderna polemika, “Marksizam u svetu”, br. 4-5, 1986, str. 405. NIRO Komunist, Beograd]. I po tome njegov roman spada u poststrukturalistički postmodernizam. Tako stoje stvari i sa drugim odrednicama ovih vidova postmodernizma i mesta Petkovićevog romana u njima. Sledstveno logici književnokritičkog klišea ovde bi sada trebalo ukazati na banalnu nedostatnost svake klasifikacije, ili bih mogao reći da ovom primedbom nisam hteo da dovedem u pitanje Petkovićevo pravo da odstupa od svakog modela pripovedanja, od svakog žanra (što je i istina). Sa ta dva opšta mesta ide i treće: pisac se mora držati pravila koja sam postavi, izabere, usvoji. Zbog ovog opšteg mesta književnokritičkog mišljenja i ukazao sam na nedoslednost u Petkovićevom postmodernizmu.

<sup>371</sup> Newman, Charls: Čin fikcije u doba inflacije – Postmoderna aura 2, “Delo”, br. 4-5, str 261, 1989. Jedini greh za koji Petković može da traži oprost jeste izneveravanje postmodernističkog modela pripovedanja, u nekim vidovima priče. Jer, Petković ne zaboravlja na svoj izbor, na osnovne odlike postmodernističke priče, recimo na pripovedanje pripovedanja, na koje nije zaboravio nijedan srpski postmodernista. (Pripovedanje pripovedanja je postalo zaštitni znak srpskog postmodernizma.) No zaboravio je da ta crta postmodernog, ili bilo koja, ako se neumereno ponavlja, a da nije upotrebljena i očuđena, i kao

povedač misli da se na taj način može jednostavno ratosiljati odgovornosti za ono što govori i za ono što ne govori. To je valjda i razlog što je on, takoreći redovno, barem u prvom delu romana, ironičan, i sarkastičan prema stanovištima svojih junaka – i to kao pripovedač. U postmodernizmu pripovedač, često, postaje i junak priče koju priča. U tom slučaju može da ga zadesi sve što i bilo kojeg drugog junaka, čije stanovišta nikad nije posve nezavisno od njegovog (pripovedačevog) mišljenja. Ipak, on je jedini znalac, jedini posednik istine. Pri tome, on istinu kazuje kao ironični komentar.<sup>372</sup> U postmodernizmu, koji ironiji pribegava u svakoj prilici i koji je nemilosrdno troši, to se i dešava. Odgovornost se, i pripovedaču i čitaocu nekako vraća, može biti s nekim drugim modelom postmodernističkog pripovedanja, ili s odgovornošću za elemente izabranog pripovednog modela, na primer sa slikama statusa pripovedača, kome današnjica “pruža ključnu građu”,<sup>373</sup> i koje bi (današnjice) on i hteo da se oslobodi, s kojom se, u svakom slučaju, obračunava. Intervencije u priču, karakteristične za postmodernizam (razglabavanja o statusu pripovedača i priče), ponekad, nemaju druge motive, niti bilo kakvo drugo opravdanje do da prekinu pripovedni tok koji se osamostaljuje, koji je na putu kanonizacije, ili, još gore, koji zapada u ćorsokak zato što ne ide putem što ga je pripovedač sam prosekao kroz zabit pripovednih modela. (U toj se zabiti postmodernizam od početka nalazi.) Petković zato i tako prekida tradicionalno pripovedanje u svom romanu, prekida priču koja mu se otela. On to izričito i kaže. Istina, on svoju intervenciju, intervenciju pisca, objašnjava običajem u starim pričama čiju igru igra.<sup>374</sup>

---

znak, nekakav vodeni žig postmodernizma, postaje zaludna, bez izgleda da bude postmoderna. S istih razloga i ironija u Petkovićevom romanu postaje jalovi skepticizam, istina, u meri u kojoj ona “implicira neko tajno znanje koje se ne može u potpunosti obelodaniti i učiniti opštim dobrom” (Newman, Charles: navedeni tekst). A opšte dobro, na neki način kod Petkovića je pretpostavljeno. Naznačeno je i tajno znanje priče (ili priča o priči).

<sup>372</sup> “...obaveštenja su, naravno, bila pouzdana, kao i ona da su Francuzi napustili Trst” (Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 55). A ovo, tj. ono da su Francuzi napustili Trst, bilo je potpuno nepouzdanost, puka glasina. Ovako pripovedač izražava svoju nadmoć koju mu donosi poznavanje činjenica, onih koje njegov junak ne može ni poznavati, jednostavno, pripovedač mu to nije dozvolio.

<sup>373</sup> Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 17. Današnjica, u tom slučaju i donekle, određuje i status pripovedača. Ona, često, i probija u pripovedanje, s razlogom ili bez razloga, tj. u skladu s pričom, po logici nesvesnog, ili kao ideološka intervencija, koja s pričom nema ništa zajedničko. Kao današnjica deluje i postmodernistička teorija koja propisuje status pripovedača u modelu proze koji je Petković izabrao.

<sup>374</sup> “Što se učini po drugi put, nipošto nije jednostavno ponovljeno, nipošto nije isto; tako glasi jedna stara mudrost, a ovaj pisac (...) sklon je nemodernom uverenju da je većina starih mudrosti tačna i to

Intervencije pisca u priču, u pripovedanje unutrašnjeg pripovedača moguće je razumeti, tako ih i valja razumeti, kao uplitanje vremena pisca u vreme priče, u vreme dešavanja na koje priča pokazuje. U Petkovićevom romanu vreme dešavanja se razdvaja na neistorijsko vreme nepostojeće priče (priče koja se posredno kazuje) i na istorijsko vreme priča o nepostojećoj priči, priča koje kazuju ono što ta priča ne može da kaže, no što je u njoj pretpostavljeno. Ovaj postupak s vremenom, te jasno razlikovanje dva vremena pripovedanja pretvara Petkovićevu prozu u neku vrstu memoarskog kazivanja, memoarskog romana, koji se, kao jednostavna retrospekcija, razvio upravo u XVIII veku. Petkovićeva retrospekcija nije jednostavna, i ne postoji, sem u meri u kojoj je spolja nameće formula retrospekcije, odnosno istoričareva ili pripovedačeva istraživačka formula. Ovu je formulu Petković, mada sasvim u duhu memoarskog romana XVIII veka, izabrao iz spoljašnje perspektive, po zahtevima i merilima vremena, kako se čini, po ideološkim merilima vremena u kojemu piše.<sup>375</sup>

---

zato što su stare” (Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 219). Stare mudrosti su “tačne” ako su nove i zato što su nove. S tog razloga, valjda, i Petković igra ovu staru igru s gledišta smeštenog izvan igre. Tradicionalno pripovedanje u *Sudbinama i komentarima* prekida pisac, s tačke gledanja izvan priče. Na taj se način izdvajaju barem dve perspektive pripovedanja u Petkovićevom romanu: unutrašnja, pripovedačeva i spoljašnja, piščeva. No je li to dovoljno da se tradicionalno pripovedanje stavi na dušu pripovedaču, unutrašnjem pripovedaču? Kome bi, onda, trebalo staviti na dušu unutrašnjeg pripovedača? Njegova autonomija ima jasne granice. Ograničena je i autonomija pisca, ograničavaju je intertekstualnost, kontekstualnost, itd.

<sup>375</sup> “Čovek se danas čudno oseća ispisujući rečenicu da je Orfelin rođen 1726. u Vukovaru – imena katkad nestvarnije zvuče nego neke davne godine. Ko god je video makar slike one sablasti koju u času dok pričamo ovu priču označavamo imenom Vukovara, znaće šta mislimo”, Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 29. Pisac se, odista, morao čudno osećati, ili je za uplitanje svoga vremena u priču, u istoriju imao neke posebne razloge (možda je u sudbini, u efektima sudbine Đorđa Brankovića prepoznao svoju sudbinu, možda su televizijske slike razorenog Vukovara s drugog, skrivenog razloga postale opsesivne i probile u priču o XVIII veku, možda je, prosto, hteo da izazove estetski efekat?), pisac je, u svakom slučaju, morao imati posebne razloge kad je jedan jedini put u celoj knjizi pomenuo svoje vreme, jedan detalj iz tog vremena, “razaranje Vukovara”, dakle one televizijske slike od kojih je “svet”, po jednostavnom mehanizmu propagande, sastavio (anti)humanistički, ili pacifistički, spot našeg doba, spot o zverstvima, divljaštvu Srba koji ruše gradove. (Pojam svet je u aktuelnom političkom diskursu postao jedinstveni i značenjski entitet, svet je za aktuelni politički um postao simulakrum, ono što jedino i može da bude i što u savremenom shvatanju realnosti može biti usvojeno.) Na tom spotu mesta za ljude, ni mrtve ni žive, uglavnom nije bilo. Nije ga, izgleda, našao, ili ga nije ni tražio, ni pisac koji se hijerofanijski čudi i koji, pod mučnim utiskom spotova o “razaranju Vukovara”, ispisuje običnu, banalnu rečenicu da je 1726. godine u Vukovaru rođen Orfelin. Pisac nije uspeo da proizvede efekat zabrinjavajuće začudnosti,

Kombinovanje fakta i fikcije, istine dokumenata i istine diskursa fikcije u ovoj prozi valja razumeti u kontekstu cilja pripovednih strategija proze XVIII veka, tj. realizma, memoarskog realizma, koji te strategije podrazumevaju, te kao postmodernističko kloniranje tih strategija, ali i kao kloniranje izvesnih postupaka istorijskog romana, zapravo, fikcionalizacije istorije, tačnije, fikcionalizacije dokumenata (istorija je i onako fikcija, iz perspektive mimetizma moglo bi se reći: kopija bez originala, simulakrum stvarnosti). Ovaj je postupak, u nekom vidu, Petković već okušao i u *Senkama na zidu*. U *Sudbinama i komentarima* taj bi postupak trebalo da bude demonstracija modela osamnaestovekovne proze i postmodernističkog integralnog pripovedanja, integralnog govora, dakle govora koji, među ostalim, spaja učenost i fikciju, koji fikcionalizuje istorijske, naučne činjenice (pripovedač ih nalazi kao priče), govora koji fikciju objektivizuje, koji, i kao govor imaginarnog i kao govor simboličkog, kazuje više no što kaže, no što zna. Moglo bi se reći: kaže sve, bez ostatka, nesvesno kaže sve. U tu svrhu se može iskoristiti bilo koji oblik, figurativni govor, klasični poetski postupak, odstupanje od norme na koju se pripovedanje oslanja, koju izgrađuje. Mogućno je i istrošenu sliku, metaforu osvežiti jednom vrstom metagovora.<sup>376</sup> Pri tome, metagovor menja smisao, ne i funkciju. Metagovor, koji postmodernizam i ne razlikuje od govora (lakanovski rečeno i nema metagovora; svaki govor je interpretacija govora), Petković upotrebljava kao poetsko, pripovedno sredstvo odstupanja od standarda pripovednih govornih žanrova, kao sredstvo oneobičavanja. Na taj je način moguće postići i posebne estetske efekte. Petković to rado i čini.<sup>377</sup> Valja napomenuti da je odstupanje od standarda (pripove-

---

koji bi, u drugoj kombinaciji, trebalo da izazove sučeljavanje banalne knjiške rečenice i značenja koje ona ne podrazumeva. Ovo bi značenje, ako bi bilo otkriveno u hijerofaniji, ili pomoću oneobičavanja, izazvalo, ako ne strah, ono zebnju, bitan element zabrinjavajuće začudnosti.

Zanimljivo je (ako nije sasvim normalno) da se rat Srba s Hrvatima i muslimanima na sličan način, rekao bih, sasvim kompulzivno (značenje te prisile, i ako je ona samo traumatični efekat rata, valjalo bi istražiti iz estetske perspektive i kao, eventualni, element estetske vrednosti dela), poslednji srpski rat se kompulzivno pominje u još nekim knjigama istog kola "Vremena knjige" u kojem je objavljen Petkovićev roman, barem u onima koje sam ja imao prilike da pogledam (Velikić, Basara, Aćin).

<sup>376</sup> "...a ono poslovično 'sa konca i konopca' u njihovom slučaju nipošto nije bilo metafora", Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 55. Zahvaljujući ovom obrtu, koji nipošto nije nov, ponovo je postalo metafora i u slučaju o kojemu Petković govori. Posada Tripkovićevog broda, kojim junak romana Volkov treba da otputuje u Trst, sastavljena je od ljudi koje samo doslovnost ove metafore može da označi. No doslovnost je u ovom slučaju metaforična.

<sup>377</sup> "...i Volkov pomisli kako tu reč [šedrvan, R. K.] zna, ali joj ne zna značenje", Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 35. Dakako, ovakvi literarni efekti (Volkov – sred objektivnog izlaganja,

danja, govora, stvarnosti, vrednovanja) trebalo da bude univerzalni princip pripovedanja u ovom romanu. Petković se, uglavnom, i držao tog principa. No ta je doslednost, kako i biva s postmodernom prozom, mogla učiniti (tome i vodi) da sama priča postane stvarnost priče. Razume se, takva stvarnost jedva da ima, ne može ni da ima, nešto zajedničko sa onom stvarnošću stvarnosti koju priča nekako pred-stavlja, artikuliše, uspostavlja. (Oblik referentnosti mora postojati u priči, sve dok je priča; na ovaj ili onaj način, referentni objekt je naznačen, i u priči koja bi bila potpuno besmislena. Razume se, stvarnost stvarnosti ovakve, postmodernističke priče zavisi od stvarnosti priče koja ja sama svoja stvarnost.)

Kod Petkovića priča koja je sama svoja stvarnost, kojoj je namenjena ona funkcija što je paradigmatički otelovljuje ono što jeste, onaj koji jeste, arhetip skrivenog Boga, pretpostavlja varijantu sebe same i pokazuje se u tim varijantama. Priča koja je sama svoja stvarnost čista je struktura koja ne postoji i koja se pokazuje samo u aktualizacijama, u verzijama priče. One su, negativni, dokaz postojanja čiste strukture. Radikalni oblik ovog (teološkog) modela odnosa u savremenom mišljenju formulisao je Lakan u tezi o označitelju koji sebe označava i koji, u tom slučaju, ne označava ništa, ni sebe, odnosno, označava sve.<sup>378</sup> No i označitelj koji sebe označava, na izvestan način,

---

prikazivanja i razumevanja, te tumačenja činjenica očevih neobjektivnih priča, očevih fantazama – pomisli na reč šedrvan, na značenje koje ne zna, kojega se ne seća ni pripovedač), ovakvi literarni efekti nemaju samo estetsku funkciju, ili nemaju u prvom redu estetsku funkciju. Štaviše, njihovo značenje može biti prvenstveno psihološko. Pri tome, psihološki značaj takvog detalja može da zavisi od stepena njegove estetizacije, ili od psihološkog značenja estetizacije. No ovakvi obrti – i, čini mi se, naročito nespretni obrti, kakvo je, recimo, sledeće kontrastiranje: “Naravno da se ništa od svega ovoga nije moglo reći za Volkovljevog neposrednog komandanta, kapetana Ivana Vojnovića. On se rodio na Jadranu...” (str. 35-36) – ovakvi obrti pokazuju na psihološki status pripovedača, na njegov način (nesvesnog) mišljenja, na mehanizam prisile u pripovedanju, na prisustvo nesvesnog u jeziku, u odstupanju od formalnih normi, koje je jezik što ga pripovedač, paradoksalno, ne mora znati, ne mora da zna smisao svakog odstupanja od normi. Lakan veli da “neko može govoriti jezik koji uopšte ne zna” (Lacan, Jacques: *Les psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 20). Ništa u tekstu ne zahteva, niti pravda prilošku odredbu “naravno”. Ne zahteva je ni kontrastiranje sa prethodnim pasusom. Pretpostavlja je jedino ono nešto što u tekstu nije artikulirano (pripovedačka ili značenjska prisila). Prema tome, smisao evidencije koju ova odredba podrazumeva može biti samo smisao o kojem pripovedač ne polaže računa u tekstu, ili koji na ovaj način saopštava: kao poruku nesvesnog.

<sup>378</sup> Označitelj po sebi je “bez vlastitog značenja”, Lacan, Jacques: navedeno delo, p. 225. Logično bi zato bilo pretpostaviti da ovakav označitelj ne može ni sebe da označi. I to je sigurno. Ni Bog ne može sebe da označi, kako bi to mogao označitelj kome prethodi njegova, označiteljska priroda, koji je od

podrazumeva drugi označitelj, on poziva (određeni) drugi označitelj, priprema lanac označitelja. Konačno, označitelj može, eventualno, sebe da označi samo ako je subjekt za drugi označitelj, koji postoji kao mogućnost, ako uopšte postoji označitelj koji sebe na bilo koji način označava. No drugi označitelj postoji i kao onaj koji zna da je (prvi) označitelj onaj označitelj koji sebe označava. U svim tim slučajevima nalazi se i mesto za ljudski subjekt, koji je nekako prisutan i koji je uslov označiteljskih veza. Petkoviće-va je priča (priča o Đorđu Brankoviću), međutim, u neprekidnoj potrazi za sobom, ali i za stvarnošću koja bi bila samo i sama stvarnost, koja bi predstavljala samo sebe. Petković priču o Đorđu Brankoviću izvlači iz niza priča koji se povezuje kao označiteljski lanac.

Slaba strukturisanost referenci u Petkovićevom romanu projektuje se u kolebljivost pripovedanja, na izvestan način, i izaziva tu kolebljivost.<sup>379</sup> U svakom slučaju, jasan je paralelizam neodlučne, slabe referentnosti i kolebanja između tradicionalnog pripovedanja i postmodernističkog pripovedanja, tradicionalnog realizma i pripovedanja koje proizvodi stvarnost. Kolebanje prestaje čim pripovedač izabere postojano stajalište, prestaje u pripovedanju koje teži totalnoj slici i u meri u kojoj postaje totalizacija sveta, realnosti koju predstavlja ili proizvodi. I tradicionalno pripovedanje proizvodi stvarnost. Ova stvarnost bi trebalo da se razlikuje od one stvarnosti koja samo sebe označava i koju, po definiciji, proizvodi postmodernističko pripovedanje. U suštini, nikada je ne proizvodi; takva stvarnost se ne može ni proizvesti.

Tradicionalno pripovedanje sledi logiku i naloge referenci, i kad ono proizvodi referente. Ono i plaća greške referentnosti. Tradicionalno pripovedanje, naime, svagda podrazumeva istinu istorijske realnosti (istinu simulakruma istorijske realnosti), koju onda (istinu) može da rekonstruiše ili (ređe, namerno) da konstruiše. Ono zato postaje istoričarsko, istorijsko pripovedanje (hoću da kažem, pripovedanje označitelja istorija i povesno pripovedanje; ono treba da sve to istovremeno bude), tradicionalno pripovedanje postaje istorija, koja ima svoju scenografiju (čine je uglavnom kulise referenata, istorijskih i fiktivnih) i svoju dramaturgiju (čini je povezanost događaja, koja istoriji,

---

Boga, od onoga označitelja kojega ne znamo i ne možemo znati. Očevidno, ovde je pretpostavljena negativna odrednica označitelja, jedina koju je moguće artikulirati (Lakan izričito veli da ne možemo ni zamisliti pojavu čistog označitelja). S istih razloga u negativnim formulacijama Dionisije Areopagita određuje, imenuje ono što jeste, Boga, koji je bez značenja, neimenljiv, no po kojemu sve ima značenja, i to pod uslovom da čovek "rukuje" Bogom kao onim nečim, ničim što je bez značenja.

<sup>379</sup> Probleme referentnosti Petković je rešavao i u knjigama *Senke na zidu* (Rad, 1985) i *Izveštaju o kugi* (Nolit, 1989).

prema raspodeli funkcija između priča, pripada). Petković nalazi i jednu i drugu, i ne može bez njih. Doduše, on i scenografiju i dramaturgiju tradicionalne proze pokušava da prilagodi zahtevima i okviru postmodernističkog pripovedanja, koje, opet, napušta pred “izazovom” priče i tradicionalnog pripovedanja. Ulogu referenata u svom (postmodernističkom) pripovedanju on namenjuje tuđim tekstovima, u suštini, pričama. Postmodernistički pripovedač je spreman da priča tuđu priču, da (borhesovski) uđe u tuđu priču, što znači, da priča priču koju ne razume i koja se sama priča.

Ni postmodernizam se ne odriče statusa istorijske realnosti, ne odriče se vida realnosti. Najzad, i tuđa priča u koju pripovedač ulazi može da ima status istorijske realnosti. Status stvarne stvarnosti ionako ima. No, ako ne može da uđe u stvarnu stvarnost, pripovedač ne može da uđe ni u tuđu priču. Zbrka tu tek počinje. Nije više jasno kako se, nakon “kraja istorije” (postmodernističkog sna o kraju istorije), nakon potiskivanja apsolutnog uma, uopšte strukturiše istoričnost priča, tuđih tekstova. Gde i kada počinje istorija jednog književnog junaka, na primer, Pjera Bezuhova, kada se ta istorija završava, je li ikako završiva? S kojeg je istorijskog gledišta, iz tačke gledanja koje filozofije istorije, tako što uopšte moguće prosuđivati? Petković Bezuhova, u istorijskom vremenu, te suprotno logici koju ideja kraja istorije nameće postmodernističkom pripovedanju i shvatanju vremena, pominje kao savremenika svoga junaka, Volkova.<sup>380</sup> 1806. godine Pjer Bezuhov još nije ni postojao, osim u biografiji koju će mu, kasnije, Tolstoj sačiniti, u stvarnosti koja će tek biti proizvedena. Tolstoj, naime, piše *Rat i mir* 1864-1869. godine. Da li je ovde reč o banalnoj faktografskoj grešci, o pojmovnoj zbrci, o pogrešci u procenjivanju stvarnosti stvarnosti, ili o logici pripovedačeve realnosti i intertekstualnosti koje se nalaze s one strane logike realnosti i logike konteksta u kojima

---

<sup>380</sup> “Posilni mu je bio jedino društvo, a Volkov, za razliku od svoga savremenika, Pjera Bezuhova, niti je znao o čemu bi duže s posilnim razgovarao, niti je imao nikakve volje za to”, Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 122. Vreme koje Petković ovde ima u vidu je 1806. godina, vreme Napoleonovih ratova. Petković ima u vidu istorijsko vreme, tj. vreme koje je istorija već organizovala. Prema tome vremenu i raspoređuje odnose svojih junaka. No on ne ostaje u tom vremenu. Za istoričnost, koju Pjeru Bezuhovu pripovedač pripisuje, važno je uočiti i način na koji je ona implikovana. Pripovedač Pjera Bezuhova pominje u apoziciji, što će reći kao poznatog subjekta istorije (drugi subjekt ove apozicije bi trebalo da bude Volkov): “svoga savremenika, Pjera Bezuhova”. Apozicija i naročito njen prvi deo “savremenik”, opšta imenica koja se može odnositi na bilo koga, no koja je ovako upotrebljena personalizovana i to kao opšte mesto, očito, podrazumeva da Pjer Bezuhov u to doba, 1806. godine, po nečemu, zauzima posebno mesto u istoriji. Sigurno je da apozicija naglašava izniman status Pjera Bezuhova u stvarnosti i istoriji.



pripovedač govori? Ili, Petković ništa od svega toga nije ni imao u vidu? On Bezuhova pominje kao književnog junaka i, preciznije, zbog Tolstojeve predstave odnosa Pjera Bezuhova prema Platonu Karatajevu, mudrom i praktičnom seljaku od koga je Bezuhov učio i koji mu je pomagao da u logoru preživi, Petković pominje Bezuhova jednostavno zato da bi bolje i upečatljivije opisao odnos svoga junaka, Volkova, i njegovog posilnog. To je svakako bio jedan od razloga, možda i najvažniji, zbog čega se Pjer Bezuhov našao u Petkovićevom romanu. No to, kao nekakva istina u prvom stepenu suđenja, ne dovodi u pitanje nužnost rasprave o funkciji vremena i istorije u postmodernističkoj fikciji. I Bezuhov i Volkov su fiktivne istorijske ličnosti. Petković Volkova istorijski situira na kraj XVIII veka i početak XIX veka. Bezuhov je zbilja, po Tolstojevoj volji i zamisli, mogao postojati samo kao Napoleonov savremenik. No tu imamo posla s mogućim vremenom, s fikcijom u fikcijama, koje su delimično krivotvorene, čiji je sistem vremena krivotvoren. (Celo poređenje Bezuhova i Volkova je zasnovano na – namernom ili nenamernom – krivotvorenju i fikcionalne i istorijske stvarnosti. Platon Karatajev nije bio posilni Pjera Bezuhova, niti je ovaj mogao da ima posilnog s obzirom na to da nije ni bio oficir. Prema tome, ni njihov odnos nije mogao da bude model po kojemu bi valjalo vrednovati odnos Volkova i posilnog.) Ne treba, najzad, izgubiti iz vida da sve ove operacije s fikcijama podrazumevaju istorijsko vreme, ono vreme koje takve operacije naprosto ne može da opravda. Napoleon je skriveni, i pouzdani, referent koji uređuje logiku Petkovićeve intertekstualnosti i koji je doveo u vezu Pjera Bezuhova i Volkova, koji je naveo pripovedača da kaže ono što ne zna, i da pravi faktografske greške.

Iz perspektive referenta, koju i fikcija podrazumeva, koju, makar kao odsutnost, i artikuliše, valja promisliti status realnosti priče i njenih junaka u stvarnoj stvarnosti. Književno delo u jednom trenutku postaje deo te stvarnosti: kao njen sastojak ili kao njen kontekst. S druge strane, realnost priče i njenih junaka mogu i moram da mislim kao metarealnost i kao vrstu realnosti s one strane realnosti, kao realnost koja zadržava nekakvu nezavisnost u bilo kojem konceptu realnosti i koja je, budući s one strane referentnosti, kao označitelj koji samo sebe označava, baš zato odredište svake reference.<sup>381</sup> Tu nezavisnost ne mogu da neutrališu ni postmodernističke pripovedne for-

---

<sup>381</sup> “Neminovno se Pavel Volkov stao prisećati svoga oca i pomislio je kako ga junaci njegovih priča neumoljivo progone i sustižu na neverovatnim mestima – a despot, ili grof, đavo bi ga znao šta je, Đorđe Branković pogotovo”, Petković Radoslav: navedeno delo, str. 126. Nesumnjivo se, kao i Volkov, i pripovedač stao prisećati svoje lektire, svojih priča. Čini se da i njega, kao i njegovog junaka, na isti način, sa sličnih razloga i sa sličnim porukama progone i sustižu priče (ne bi se baš moglo reći i da ga

mule. Petković zbog toga za te formule, za fragmentarnost pripovedanja, nalazi motive u stvarnosti.<sup>382</sup> Ipak, on ne nastoji kruto na motivaciji pripovedačevog govora. I upravo bi to (neodređeni nalozi referenta kao kontekst) trebalo da održi otvoren odnos prema istini pripovedanja, prema mestu “gde se strogo uzev nikakav temelj istine ne bi više mogao legitimno prihvatiti”,<sup>383</sup> trebalo bi da tu istinu otvori mišljenju, mekoj postmodernističkoj misli, da je otvori u kontekstu nečega što bi se moglo nazvati meko pripovedanje, koje da bi imalo glavu i rep, da bi nešto “pripovedalo”, ne može biti suviše meko. To nešto u ovom Petkovićevom romanu su reference iz, naoko, različitih vidova realnosti: iz stvarne stvarnosti (istorija: Dositaj Obradović) i fikcije (književna proza: Pjer Bezuhov), itd. Efekti tih referenci su isti, i za Petkovića su iste istorijske valjanosti. I jedne i druge su, sem toga, značenjske odrednice, značenjski performativi Petkovićeve priče. Stoga, istinu stvarne stvarnosti koju Petkovićevo pripovedanje podrazumeva ne treba tražiti ni samo u stvarnosti (kod Petkovića to uglavnom znači u istoriji), ni samo u pripovednim formulama (koje postmodernizam istura u prvi plan, od kojih se i gradi postmodernistička proza); istinu stvarne stvarnosti treba tražiti u igri odnosa te stvarnosti i pripovednih formula, u nejasnoj artikulaciji tih odnosa, u artikulaciji modelovanja u

---

sustižu na pravom mestu). U stvari, Volkova sustižu očeve priče zato što pripovedača sustižu priče koje on ne može da kaže, ne može da ne kaže, zato što se paralelno s pripovedačevim tekstom, na drugoj sceni artikulise drugi tekst. Iz njega u pripovedačevu manifestnu priču i probija govor koji u najvećoj meri odstupa od Petkovićevih koncepata i tradicionalne i postmodernističke proze.

<sup>382</sup> Fragmente, koji čine “Glavu XII”, “Knjige druge”, pripovedač čuje kao fragmente razgovora, na prijemu. Oni su odraz, predstava realnosti. Pripovedač beleži ono i onoliko što čuje. No on je, istovremeno, postmoderni i tradicionalni svevideći pripovedač, neka verzija jednog i drugog pripovedača. Naime, ironičan stav ga sprečava da postane pravi, nepristrasni, svevideći pripovedač tradicionalne proze, potreba da sve motivise sprečava ga da postane i pravi pripovedač postmodernističke proze. Tako fragmentarnost pripovedanja ovog pripovedača (i ako je namerno izabrana, kao postmodernistički oblik kazivanja) i jeste i nije postmodernistička fragmentarnost. No može biti da zato i po tome i jeste fragmentarnost postmodernističkog pripovedanja.

<sup>383</sup> Rovatti, Pier Aldo: Heidegger, Deklinacija metafore (1), “Delo”, br. 1-2-3, str. 237. Otvoren odnos prema istini, te bestemeljnost, nedogmatičnost, nedeterminisanost istine Rovati zahteva i za svoju, slabu misao. Na taj način on za mišljenje osvaja slobodu mišljenja, mogućnost istine u onome što ono nalazi i pokazuje. No i to osvajanje slobode mišljenja, slaba misao kao koncept (a ona nužno postaje koncept; nikako se postmodernizam ne može izvući iz te zamke, iz zamke u kojoj postmodernisti vide samo modernizam), slaba misao kao koncept postaje onaj temelj koji istinu dovodi u pitanje. Naime, ni slaba misao se ne može legitimno prihvatiti kao mogućnost govora istine, ne barem ako treba da ostane slaba misao, i ako se uopšte može znati šta bi još mogla da bude slaba misao.

kojemu se mora znati granica stvarnosti, u kojemu mora da postoji granica između onoga šta se modeluje i onog nečega što modeluje.

Smisao (istorijske, stvarne) stvarnosti i smisao opisa te stvarnosti na kraju istorije, govor tih smislova, opsesivna je metafora priče, pripovedanja u postmodernističkoj prozi i stalni, moglo bi se reći i opsesivni predmet Petkovićeve proze. Perspektiva iz koje on iskušava istoriju kao priču i kao događanje, pre svega, kao odrednicu i sublimaciju smisla življenja, uglavnom se iz knjige u knjigu menjala, čini se, uvek u senci ideje o istoriji kao simulaciji stvarnosti, simulaciji koju bi valjalo shvatiti kao “višeznačno pismo u samoj stvarnosti”.<sup>384</sup> Menjala se, u nešto manjoj meri i pripovedna strategija. I te promene pokazuju na promenu odnosa prema istoriji, prema shvatanju istorije, pokazuju na značenje te razlike. Ali perspektiva i strategija pripovedanja se i upisuju u smisao istorijske stvarnosti. Jasno je, i menjaju ga; one oblikuju smisao istorijske stvarnosti i istorije. Možda ih (perspektivu i strategiju pripovedanja), u svoju priču, u onu priču koju mu je pisac dozvolio da sačini, za sebe i za pisca, upisuje i čitalac, sa okvirom koji iscertava sa svoje tačke gledanja. (Kad je reč o postmodernističkoj prozi, ne smeju se izgubiti iz vida prava čitalaca; postmodernizam ih je potpuno ozakonio.) Upisuje perspektivu i elemente strategije pripovedanja u priču i kontekst pripovedanja i čitanja. U opisu srpskih borbi s Turcima, i efekata tih borbi među tršćanskim Srbima, u jezičkim sintagmama koje pripovedač upotrebljava da označi različite vizije realnosti te borbe i njenih odjeka među Srbima (ukoliko te sintagme ne potiču iz vremena, s početka XIX veka, o kojem Petković govori, a ne potiču) lako je prepoznati, ili mi se čini da je lako prepoznati (uprkos mogućoj i stvarnoj zloupotrebi prava primaoca da učitava smisao u tekst), efekte aktuelne stvarnosti, koja se nekako upisuje u tekst.<sup>385</sup> Upisuje se i u istoriju.

---

<sup>384</sup> Delez, Žil, Gatari, Feliks: *Anti-Edip*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 71.

<sup>385</sup> Prikaz međusobnog ubijanja Srba i Turaka u srpskom ustanku, te opis efekata saznanja na tršćanske Srbe da to što i Turci “čini i njihova strana” (Petković, Radoslav: navedeno delo, str. 180) izgledaju kao parafraza istih ili sličnih stavova koji se neprekidno izriču i ispisuju povodom aktuelnog srpsko-hrvatskog i srpsko-muslimanskog rata. U svakom slučaju, danas taj opis ne mogu a da (kompulzivno, kao i pisci “Vremena knjige” koje sam pomenuo u podbelešci 22) ne čitam u kontekstu značenja sintagmi “muslimanska strana”, “hrvatska strana”, “naša strana”, u kontekstu jezičkih obeležja aktuelnog rata. Doduše, takvo “učitavanje” aktuelnog smisla predujmio je i opravdao sam pisac svojim pomenom “razaranja Vukovara”, svojom intervencijom u priču. (Tumač može da nađe uverljive razloge svoga čitanja.) Ovim šumom u čitanju, ukoliko je zaista reč o šumu, ukoliko on nije predviđen, može biti upravo

Pripovedač, kao i istoričar uostalom, reklo bi se, i – s obzirom na to da u priča-  
nju, bez obzira na stepen dokumentarnosti ili istoričnosti, strateški, preovlađuje kons-  
trukcija, i fikcija – trebalo bi očekivati, pripovedač, pre no istoričar, pravi istoriju, pro-  
jektuje moralne i političke težnje svoga vremena (i svoje) u istorijsku stvarnost, u ono  
što se zamišlja (što on zamišlja) da istorijska stvarnost jeste, te u ono što ona odista jeste  
i što se nikada ne saznaje kao takvo. Pripovedač, takođe kao istoričar, događajima i lju-  
dima, često su to, u istoriji po pravilu, veliki ljudi i značajni događaji,<sup>386</sup> koje on izvla-  
či iz njihovog konteksta [i zato da bi uopšte mogao da priča; stvarnost se mora  
(re)konstruisati da bi se bilo šta o njoj moglo reći, da bi se ona ikako mogla pokazati, da  
bi je bilo moguće simbolizovati, ubiti kao stvarnost koja ne znači ništa], pripovedač  
istorijskim, stvarnim događajima i ljudima dodeljuje izvesne vrline, uglavnom one koje  
mu omogućuju da između događaja i ljudi, između varijanti priča nepostojeće priče, kao  
kod Petkovića, opsednut kontinuitetom, uzročnošću, potrebom za motivacijom, uspos-  
tavlja veze, da pravi serije priča nepostojeće priče na primer. Istorija je tako shvaćena  
kao okvirna dimenzija priča, najpre priče koje nema. Ova je, opet, proizvod isključenja  
(*forclusion*) označitelja oca, označitelja istorija. S druge strane, priča koje nema je, sama  
i po onome što preuzima od istorije, stvarna dimenzija sadašnjosti. (I istorija je stvarna

---

kao šum, prema tome, ne izneveravam značenjski okvir Petkovićeve knjige. No, uprkos tome, primaoče-  
vo, moje, tumačevo učitavanje smisla u Petkovićev tekst, ma koliko da je motivisano, ili čak zakonito, te  
pojava šuma informacija iz čitačevog, mojeg konteksta, naročito ako (šum) ne zaglušuje osnovno znače-  
nje, zahtevaju hermeneutička razjašnjenja. Od njih ću ja ovde odustati, ne zato što je reč o načelnim teo-  
rijskim raspravama, za koje je svagda prilika i za koje nikad nije prilika ako zbilja “čitanje jednog teksta  
nikad nije eruditska vežba u potrazi za označenim”, ako je “još manje visoko tekstualna vežba u traganju  
za označiteljem”, ako je, na kraju, “produktivna upotreba književne mašine” (Delez, Žil, Gatari, Feliks:  
navedeno delo, str. 86), što je ovo čitanje moglo i, kako sam bio naumio, trebalo da bude, što čitačeva  
intertekstualnost zahteva da bude.

<sup>386</sup> Pripovedač, “Onaj koji priča jednu priču, ne čini ništa drugo nego pokušava da (...) izvuče u  
prvi plan, dakle ispriča, ono najbitnije, a potisne, dakle prećuti, ono što mu se ne čini važnim”, Petković,  
Radoslav: navedeno delo, str. 248. Petković je jasan. Treba, međutim, istaći pozitivističke osnove i te  
jasnosti i pretpostavki po kojima se bira ono najbitnije. Ništa u tim pretpostavkama, sem namera, ne može  
da se nađe u postmodernističkom ramu u koji Petković unosi svoju teoriju priče i pripovedanja. Najpre,  
postmodernistička priča, po definiciji, što znači po očekivanjima postmodernista, trebalo bi da bude poli-  
valentna, drugim rečima da dopire do “nekih graničnih značenja i raznih asocijacija”. Postmodernističko  
delo je “namerno sveobuhvatno i ukoliko je uspelo, ono ima rezonancu simbola”, Jencks, Charles: Vred-  
nosti postmodernizma, “Delo”, br. 5-6-7, 1990, str. 191. Umetničko delo, ukoliko je uspelo, i nenamerno  
je sveobuhvatno i, sasvim sigurno, zna više od svoga pisca.

dimenzija sadašnjosti.) Sadašnjost tako postaje treća dimenzija prošlosti. U meri u kojoj to sadašnjost odista i postaje, mogućna je i opravdana i postmodernistička teorija intertekstulanosti.

Istorija, makar kao dimenzija sadašnjosti, što ona jeste pre svega kao označitelj koji se neprekidno isključuje, kao proizvod isključenja označitelja oca, istorija bi trebalo da bude i dimenzija metafizičkog smisla priče, svakako, u delu koje se temelji u istoriji, i to bez obzira na to šta se s istorijom zbiva u tom delu. Petković fikcionalizuje otkrivanje smisla (besmisla) života i time odmah naznačuje odnos prema istorijskoj stvarnosti. Petković tim otkrićem, maltene hijerofanijom i smisla i života, hijerofanijom i velike metafizičke teme i istorije, praznog mesta istorije, i počinje svoj roman. Štaviše, tom otkriću, toj hijerofaniji, fikcijskoj stvarnosti, fikciji, on namenjuje ulogu prelomne tačke, ishodišta svega što će se u romanu zbiti; iz te hijerofanije počinje strukturacija i stvarnosti i priče. Praktično, s obzirom na to da je otkriću smisla života i samog života dodeljena uloga ishodišta priče, strukturacije istorije u priči, te s obzirom na to da Petković često pominje taj trenutak života svoga junaka, naravno kao presudni trenutak u njegovom životu,<sup>387</sup> trebalo bi zaključiti: Petković u fikciji nalazi strukturno odredište i istorije i svoje nepostojeće priče. U neku ruku, taj je korak bio nužan. Teško bi bilo drugačiji stići do apsolutne priče, do priče izvan vremena, do priče koje nema, do priče o stvarnosti koje takođe nema, koje nema pre no što bude izgovorena, pre no što bude simbolizovana u priči, u praznom mestu istorije, u pričama o tom mestu, u pričama o Đorđu Brankoviću. Iz te perspektive, iz perspektive simboličkog koje odmah jeste i u kojemu i priča zato odmah jeste, i stvarnog Đorđa Brankovića valja razumeti kao dvojnika stvarnosti, rekao bih, kao figuru realnog, koje je nemoguće, koje se ne pokazuje, tj. koje se, kao rupa, pokazuje u tuđim pričama. Po tome i utoliko Đorđa Brankovića, stvarnost koje nema (pre simboličkog) valja razumeti kao figuru odsutnosti i figuru pisca koji se pokazuju u tuđim pričama.

---

<sup>387</sup> Nikada ova hijerofanija velike metafizičke teme ne postaje stvarna prelomna tačka života Petkovićevog junaka, prosto zato što je neopreznim ponavljanjem dezinvestirana, zato što Pavel Volkov, zamišljen kao junak postmodernističke proze, kao slabi subjekt, postaje junak klasične proze, subjekt koji se dezintegriše po obrascu koji je tradicionalna proza fiksirala, i sve to, ako ni zbog čega drugog ono zato što postaje junak velike metafizičke priče, koja i pripada tradicionalnoj prozi. Prelom koji on doživljava osnova je tradicionalne priče. S njom, uostalom, pripovedač više ili manje nedvosmisleno računa. Najzad, tradicionalnost Petkovićevog junaka i tradicionalnost njegove proze ispoljava se i u opisima ljubavnih muka Pavla Volkova.

## PARADOKSIJE POSTMODERNISTIČKE ESTETIKE

Postmodernizam, kao kritika svakog monizma, svake isključivosti, kao paradoks (razlika – mističnost drugog – na koju se oslanja, koju zastupa i zahteva ova kritika i sama postaje jedinstveni princip razumevanja sveta i njegovih fenomena), postmodernizam, s obzirom na to da integriše u sebe sve stilove, sva mišljenja, baš sve, i ono što ga dovodi u pitanje kao drugo mišljenje (tako je barem bilo na početku, u takozvanom "umetničkom postmodernizmu"; "intelektualni postmodernizam" će postati strog i krut, naći će ponovo potrebu za legitimacijom, odreći će se šiza želje i paradoksa, postaće dosledno, u nekim varijantama, esencijalističko mišljenje), postmodernizam, zanesen, opčinjen pojavom, objavom i značajem drugog i, rekao bih, posebno heterotopije estetskog fenomena (i sam je odmah postao drugo, povlašćeno mesto, pravi fenomen heterotopije krize<sup>388</sup>), postmodernizam, ukoliko uopšte može biti kritika bilo čega, mora najpre biti kritika estetike, mora biti protiv estetike i mora imati vlastiti projekt estetike – na kraju, mora biti esencijalistički.<sup>389</sup> I slaba estetika, koja je primerena duhu postmo-

---

<sup>388</sup> Heterotopije povlašćenih, svetih, zabranjenih mesta kod primitivnih društava, gde se pojedinci sklanjaju u prelomnim fazama života, gde su proganjani, Mišel Fuko (Foucault, Michel: Mesta, "Delo", br. 5-6-7, 1990, str. 281, Beograd) naziva heterotopijama krize. Ove heterotopije primitivnih društava, Fuko misli, danas zamenjuju druge. Ja bih, međutim, rekao da se danas zamenjuju samo oblici u kojima se one ispoljavaju. Same heterotopije, heterotopija krize recimo, ustrajavaju, u shematskom vidu, i danas, u (drugačijim) kulturnim okvirima, koji su i okviri krize. U postmodernizmu estetski fenomen, umetnost kao oblik mišljenja, te i postmodernizam postaju povlašćeno mesto za bekstvo iz stanja krize koju izaziva totalitarizam moderne, (ideološki) totalitarizam savremenih društava. Feminizam, na primer, u postmodernizmu nalazi sklonište i potporu za emancipaciju ženske misli, u suštini, istu onu potporu koju žene primitivnih društava za vreme menstrualnog perioda traže na zabranjenim mestim. Nema u tom pogledu razlike između našeg i primitivnih društava. Nema razlike ni u iluzijama kojima se maskiraju ti fenomeni.

<sup>389</sup> "Lično, postmodernu vidim kao deo aktivnosti na stvaranju jedne takve teorije celokupne stvarnosti ili metafizike", rekao je Koslovski u jednom razgovoru (Koslovski, Peter: Esencijalistička protiv dekonstruktivističke postmoderne, "Delo", br. 6-8, 1991, str. 335). I dekonstruktivističku postmodernu, dekonstrukciju sa njenim apofatičkim mišljenjem, moguće je razumeti, ako ne kao teoriju celokupne

derne na način na koji mu je primerena slaba filosofija, ako je zbilja mogućna – ako je mogućna slaba filosofija, tj. slaba estetika – (postmodernizmu, u svakom slučaju, ne pristaje nikakvo monističko mišljenje, ni filozofsko ni estetičko), i slaba estetika, na neki način, podrazumeva jedinstvenost, postojanost estetičkih načela, načela umetničkog pluralizma. I slaba estetika sebe vidi kao celovito učenje. Doduše, ona u tom vidu još nije čisto artikulirana. U tom vidu je i neprikladna duhu postmodernizma. Teško da bi takav projekt estetike bilo moguće i zamisliti kao paradoks i pod uslovima koje estetika podrazumeva, naročito, ako odista postmodernizam počinje tamo gde, kako misli Liotar, prestaje celovitost, ako, na kraju, i takav projekt treba da se dovrši, da postane celovit – a mora i postati celovit i ostati nedovršen, fragmentaran, već i zato što kao ono što će tek doći, što će se dogoditi predujmljuje odgovor postmoderne na zahteve moderne koje sobom donosi. Postmodernizam bi, da nije sklon kloniranju, bilo jednostavno moguće odrediti kao znak smrti umetnosti i (filozofske) estetike, jedne od istorijskih smrti i, u isto vreme, smrti koju podrazumeva svaki akt simboličkog i bez koje ionako umetnost ne može; ne može sebe ni da zamisli ako ne umire, ako se ne rađa iz smrti.

Upornost paradoksa je, to bi trebalo da bude odmah jasno, graditeljska, bitna dimenzija postmodernizma – i, razume se, slabe estetike. Upornost paradoksa predujmljuje sudbinu postmodernizma i nemogućnost estetike koju bi (estetiku) trebalo da zasnuje. No mimo te unutarnje paradoksijske i mimo navale pre-simboličkog u simbolički poredak postmoderne umetnosti, ne vidi se zašto ne bi, u krilu estetiku, bila mogućna neka slaba, meka estetika, ako je već u krilu filosofije moguća slaba, meka misao, meka filosofija – i to ni manje ni više no kao diskurs duha postmoderne? Sem toga, postmodernistička estetizacija (a o njoj se mora govoriti, ona se prepoznaje i u stanovištu koje je, naizgled, ukida; širenje prevlasti *mas-medija* na primer – koje, među ostalim, treba shvatiti i kao sumrak umetnosti, kao slabu smrt umetnosti, a hipertelija moći *mas-medija* je jedna, jedna od značajnijih odlika duha postmoderne – širenje prevlasti *mas-medija* ne može a da ne bude i oblik estetizacije – i oblik dovođenja u pitanje smisla estetizacije), dakle, postmodernistička estetizacija i postmodernistička smrt umetnosti (slabu smrt; ovu smrt valja razlikovati od utopijskog kraja umetnosti, od onog kraja koji, s vremena na vreme, proglašava metafizika – i kao svoj kraj, kao kraj u kojemu se ona obnavlja, kao mesto epifanije i stvarnosti i mišljenja stvarnosti), estetizacija i smrt

---

stvarnosti ili kao teoriju metafizike, ono kao traženje mogućnosti za postavljanje jedne takve teorije, ili, da kažem paradoksalno, kako se i pristoji dekonstrukciji (onoj koja je bliska teorijskoj psihoanalizi), kao proizvod rada korote zbog gubitka takve mogućnosti.

umetnosti, koje postmodernizam ponovo nalazi i objavljuje, ne kriju istinu epohe, bez obzira na to što postmodernizam odustaje od istine i od istine umetnosti (u suštini, on ne odustaje od istine uopšte; pri tome, ne mislim samo na njegovu esencijalističku varijantu). Postmodernizam ne pristaje da plaća dažbine na granicama sistemâ moderne (i na granicama estetike; zar time ne odustaje i od same estetike?). Ipak, on te granice reintegriše, ozakonjuje kao svoje granice, već i zato što se stalno otvara, što granice moderne, navodno, stalno pomera, što, to je valjda jasno, nije nikada i nigde moguće biti "apsolutno svoj", kako to postmodernisti zahtevaju, ili sanjaju. Jasno je i da je taj postmoderni narcisistički ideal samo maska neizbežnosti granica, maska za postmodernistički modernizam. Konačno, hajdegerovski rečeno, svako delo (i ono za koje sam autor ne zna šta jeste, šta govori, da li uopšte nešto govori; potrebu za takvim delima branio je Adorno – postmodernizam, jedna njegova struja, u bekstvu od uniformisanosti, spreman je i da, valja naglasiti, uniformno, takva dela proizvede, postmodernizam nastoji da predstavi ne-prikazivo, odsutno,<sup>390</sup> da onome što je nestrukturisano omogući da progovori kao strukturisani govor, kako drugačije), svako delo moram, na kraju, da shvatim kao ispoljavanje istine, i istine epohe, ma kakva ta istina bila, te, mogu li tako reći (u postmodernizmu, tj. kao postmodernista, naravno, mogu; kao postmodernista ne bih ni oklevao da to kažem), svako delo moram da shvatim kao strukturaciju istine, ma koliko ona bila istinita. A pokazivanje, prikazivanje istine (istine bivstvovanja, epohe, diskursa, bilo čega) dovoljan je razlog da estetika "može da izvrši svoj zadatak filozofske estetike", može, naime, "da otkrije najavu jedne epohe bitka" u kojoj se misao otvara i prema prihvatanju smisla koji nije čisto negativan.<sup>391</sup> I slaba estetika, bez obzira na njen status,

---

<sup>390</sup> Derida (Derrida, Jacques: *La différance, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968) dovodi u pitanje moderni ideal prisutnosti, raspoloživog smisla, time i metafiziku prisutnosti u umetnosti. Derida misli da "prisutno postaje znak znaka, trag traga. Ono nije više ono na šta, u krajnjem slučaju, upućuje svako upućivanje" (p. 63). Za Deridu i postmodernizam, prisutnost postaje trag brisanja traga, lakanovski označitelj (Lakan kaže da tako nastaje označitelj); prisutnost postaje trag ne-prikazivog.

<sup>391</sup> Vatimo, Đani: *Kraj moderne*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991, str. 66. Vatimo veli da je smrt filozofske estetike simetrična sumraku umetnosti. Možda bi logično bilo da tako bude. Red stvarnosti je nešto drugačiji, do sada je bio drugačiji. Postmodernizam govori o smrti umetnosti, manje-više, po obrascu po kojemu se oduvek govorilo o toj smrti. Umetnost, međutim, kao i kad se objavljuje njen kraj, i danas, u postmodernizmu, živi od tog kraja. Estetike, opet, u postmodernizmu i nema. Najavljuju se ne-estetika, postestetika, slaba estetika... Sumrak umetnosti, stoga, pre treba misliti kao izraz prestrukturacije u metafizici no kao istorijsku činjenicu umetnosti. S gledišta simboličkog sumrak umetnosti je uslov njenog trajanja. Sumrak umetnosti je, prema tome, stalno i neizbežno stanje umetnosti, jamstvo njene ontološke istine.



na sve nejasnosti i neodređenosti teorijskog mišljenja u postmodernizmu, te bez obzira na stilsku i jezičku zbrku samih dela s početka postmodernizma, otkriva epohu bitka, kako, hajdegorovski, veli Vatimo.

Je li onda postmodernizam samo drugo ime za moralnu i estetičku dekadenciju našeg vremena, za moralnu i estetičku dekadenciju moderne? Tako se, pokadšto, misli i u teoriji postmodernizma. No tako se, uglavnom, misli s duhovne lenjosti, ili iz primitivnog straha od nepoznatog, tako misle oskudni, zbunjeni umovi. Istina, istorijska sigurnost moderne je iščezla. Postmodernizam je zato mogao biti shvaćen i kao eufemizam raspada stvarnosti, ideje moderne, kao eufemizam iza kojeg današnji čovek krije svoju čudnu opčinjenost zagađenošću stvarnosti znacima,<sup>392</sup> kao eufemizam koji treba da mu olakša da prihvati katastrofičnost vlastitog mišljenja? Ili je, u prvom redu, drugo ime za drugo, različito estetičko mišljenje, za esteticizam čak, koji se u postmodernizmu protura zajedno s antiestetikom, koji počinje da preovlađuje? Esteticizam se sve jasnije ispoljava i u našoj postmodernističkoj prozi.

Moć drugosti da u određenom istorijskom trenutku raskrije uzajamnost i neizbežnost različitih pojava, uzajamnost novine i ponavljanja, istog i razlike, pokazuje da postmodernizam, kao to drugo, mora da ponavlja i topos drugosti, i topos estetičke tradicije – i estetike tradicije kao sudbine mišljenja i razumevanja umetnosti. Estetizam u postmodernizmu funkcioniše i kao ogledalo, kao heterotopija imaginarnog, koje je na taj način skrajnuto; prevladan je njegov relativizam, njegov iracionalizam (i iracionalizam esteticizma), prevladana je, prividno, opasna nepostojanost imaginarnog, bez koje umetnost ne može, koju traži i koju nekako mora da disciplinuje. Uostalom, funkcionisao je estetizam tako oduvek, no uglavnom u tačno određenim okvirima simboličkog. S druge strane, oduvek se on rasplinjavao u različitim (estetskim) toposima i vraćao u čvoru što se obrazuje u spoju fakta i fikcije, priče (slike) i stvarnosti (referenta priče, slike), u čvoru uobraziljskog ropstva, koji umetnost "mora uvek iznova da razvezuje ili preseca".<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> Bodrijar veli da sve ljude fascinira "razuzdanost znakova, činjenica da je stvarnost, svuda i uvek, zagađena znacima" (Bodrijar, *Žan: Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, str. 63). On je, svakako, u pravu. Moć znaka je oduvek bila neodoljiva – srazmerno njegovoj nečitljivosti rekao bih. Izgleda, međutim, da je zagađenost stvarnosti znacima u našem vremenu, nakon raspada moderne, prevršila onu meru koju čovekova fascinacija pretpostavlja, te da je zbrka čitljivosti i nerazumljivosti znakova u naše vreme, u šizu našeg vremena, postala nepodnošljiva. Otuda, među ostalim, i katastrofičnost Bodrijarovog mišljenja.

<sup>393</sup> Lakan (Lakan, *Žak: Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu, Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 12-13) ovaj čvor nalazi u spoju prirode i kul-

Estetika je to pokušavala da razume, pokušavala je da spreči ne-red koji je umetnosti svojstven, koji ona pravi. Postmodernizam je omogućio da se to vidi, prihvatio je ne-red umetnosti kao pravilo, kao red; spreman je da se i sam vidi u ogledalu (i kao ogledalni odraz, modernizma – čega drugog), spreman je da se prepozna u stadijumu u kojemu umetnost prepoznaje i preuzima svoj (rasplinjivi, prozračni) identitet iz sebe, iz svog ogledalnog lika u fakti/fikciji, na mestu koje ne postoji, u praznom prostoru koji je ona sama. Na tom mestu, možda samo na tom mestu, paradoksija slabe estetike se raskriva kao prirodno stanje estetičkog mišljenja. Može li to stanje stvari da prihvati (filosofska) estetika kao empirijska, pozitivna nauka, kao nauka koja je nezavisna i od filosofije, te ako u njoj ima išta od erosa (na koji se esteticizam sigurno oslanja i koji je, i kad radi za smrt, nepomirljiv prema svakoj smrti)? Odgovor je jasan. Trebalo bi da bude jasno, iz postmodernističke perspektive, i da slaba estetika ne želi i ne može da bude pozitivna nauka, moguće i zato što ona može da bude pozitivna nauka na način na koji je to, recimo, fizika čestica? Veza postmodernizma s modernom fizikom mogla je da navede na takvu pomisao.

U estetizmu (ogledalu postmoderne dakle), u heterotopiji umetničkog govora, postmodernizam vidi da je stvaran, da postoji, ali i da je ne-stvaran, nemoguć, da je simulakrum. Zbunjuje ga ogledalni (esteticistički) lik, obećanje identiteta u stvari, koji je radosno, kao i svako dete, hteo da usvoji; hteo je da usvoji stvarnost. Postmodernizam se teško poistovećuje s likom u ogledalu. A to je uslov zadobijanja vlastitog identiteta. Sudbinu postmodernizma bi, svakako, trebalo da deli i estetika, slaba ili jaka. Ona ne može da bude postojanija od dela čiju normativnost dovodi do reči, iz čije normativnosti nastaje. Nije to ona nikad ni mogla da bude, a ipak je takoreći uvek bila. No postmodernizam i estetika (sasvim sigurno, estetika koju bi, eventualno, bilo moguće izvesti iz njegovih pretpostavki) moraju proći kroz virtuelnu tačku estetizma, koja im ne odgovara, moraju proći kroz virtuelnu tačku ogledalnog (imaginarnog) identiteta, koja je prazno mesto (prazan je i taj identitet bez potvrde u simboličkom; postmodernizam je prinuđen da tu potvrdu traži i nalazi u moderni). Virtuelni identitet, kao prazno mesto, postaje i pretpostavka govora, razume se, i značajna iskustvena činjenica – i to ne samo iskustvena činjenica praznog mesta (simboličkog), no i iskustvena činjenica praznine

---

ture. Veli da ga iznova razvezuje ili preseca ljubav. Grčka filosofija kaže da taj čvor preseca ili razvezuje dobro. Na to mesto ja sam stavio umetnost. (Svaki esteticista bi, trijumfalno, na to mesto stavio umetnost.) Ova zamena, sem što ukazuje na izvesnu, moguću izomorfnost dobra, ljubavi i umetnosti, među ostalim, trebalo bi da otkrije i da je zbrka u estetičkom prosuđivanju umetnosti neizbežna, da je sastojak estetskog delovanja umetnosti – rečju, esteticizam je neizbežan.

subjekta pisma, teksta. To bi trebalo, to bi moglo da bude dobra osnova za utemeljenje slabe (postmodernističke) estetike. Za utemeljenje slabe misli je bila.

Neki teoretičari, čini se s razlogom, misle da postmodernizmu ne odgovora virtualna tačka estetizma (u njoj on može da se zagubi; ne dokazuju li to potpuno oprečne formulacije njegovih ciljeva, njegovog odnosa prema celini?). Pri tome, virtualnost je ono što bi on trebalo da oslobađa, što on raskriva kao samu stvarnost. Tako bi to moglo da izgleda, tako bi trebalo da bude, iz bodrijarovske perspektive, koja za razumevanje postmodernizma, te za mogućnost zasnivanja postmodernističke estetike, zacemento, nije beznačajna. No estetizam, ukoliko je prevashodno svojstven poetici formalizma, ne može da odgovara novim vrstama književnosti. Tako tvrde teoretičari nove književnosti. Ne vidi se kako bi se taj stav mogao odbraniti. Estetika, sigurno, ne bi mogla da uzme u obzir takva mišljenja, ne bi joj bila od koristi za razumevanje novine te književnosti. Treba priznati, postmodernizmu (za koji se može reći, moraju to u izvesnoj meri priznati i njegovi teoretičari, da je nov samo zato što dolazi posle, što je u nizu hronološki poslednji), postmodernizmu, ukoliko je ne-literarnost središnja njegova karakteristika,<sup>394</sup> a mogla bi da bude, bila je, kažu, na početku, estetizam, u tom slučaju, nikako ne bi mogao da odgovara. S druge strane, paradoksalno, estetizam mu odgovara, morao bi da mu odgovara, ako je pluralitet ona dimenzija u kojoj on (postmodernizam) sebe oslobađa, s kojom, zahvaljujući kojoj, oslobađa govor, jezik, koja bi trebalo da bude osa postmodernističke estetike i zbog koje bi se moglo govoriti o teroru esteticizma u postmodernizmu, koja može da se izmetne i u teror esteticizma.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Jedan od prvih teoretičara postmodernizma, jedan od tvoraca njegove postpoetike, Hasan, kako tvrdi Ričard Palmer (Palmer, Richard E.: Postmodernost i hermeneutika, "Delo", br.1-2-3, 1989, str. 38), upravo tako misli. I u tome nije ostao usamljen. Ali ni postmodernizam u tome nije usamljen. Ne-literarnost je stalno iskušenje literarnosti, stalna oznaka heterotopije odstupanja umetnosti (naročito avangardnih pokreta) od realnosti i od vlastitih normi, naravno, ne-literarnost koja je već literarnost, koja je fenomen kulture, mera literarnosti u literarnosti i njene veze s istinom.

<sup>395</sup> Role (Raulet, Gérard: Iz jednosmerne ulice modernosti u čorsokak postmodernosti, "Marksizam u svetu", br. 4-5, 1986, str. 303, Beograd, NIRO Komunist) teror esteticizma otkriva u Liotarovom opredeljenju za postmodernost po svaku cenu, u Liotarovom (postmodernističkom) preterivanju. Kruto (modernističko) opredeljenje za postmodernost, svakako može da bude razlog za tvrdnju kao što je ova Roleova. No esteticizam, zbog preterivanja, može da ima i odlike bodrijarovske fatalne strategije, možda i jeste jedna od tih strategija. U postmodernizmu može biti i jedno i drugo. Liotar zbija preteruje, onoliko barem koliko i Role. Za teoretičare je to previše. Postmodernizmu, koji načelno sve usvaja i, valjda, preobražava, samo zbog toga, teško bi bilo pripisati teror esteticizma, iako je takva isključivost mogla da dovede do pervertiranja estetske upotrebe različitih postupaka (dezintegracije priče) u esteticizam.

Pluralizam ne pretpostavlja samo obilje mogućnosti značenja, raznolikost estetskih odnosa, zavodljivost govora razlike, njene moći, opojnost disharmoničnog sklada ili sklada disharmoničnosti (cena iluzije o ovom skladu može da bude, najčešće i jeste, nepodnošljivo visoka), pluralizam ne podrazumeva obavezno neograničene količine informacija, koje nova literarnost, nova tekstualnost spajanjem, mešanjem različitih strukturnih, pripovednih kodova pribavlja i raskriva. Sve je to ono što zapravo nedostaje u postmodernističkom pluralizmu, što će se u postmodernizmu izroditi u tekstualnu igru, pa i u kič, što dovodi u pitanje sam pluralizam i zbog čega estetika, i postmodernistička, mora da se opredeli za jedan princip, za stroga načela, zbog čega se ne može vratiti fragmentu. (Je li ona ikada stvarno bila i mogla da bude oslonjena na fragment?) Postmodernizam je pokušao da predupredi ta ograničenja pluralizma, da spreči "čudesnu familijarnost koju ponovo nalazi tok stvari kada je prepušten samom sebi".<sup>396</sup> Uprkos tom oprezu, tok literarnosti u postmodernizmu (u učenju postmodernističkoj književnosti, u umetnosti citata, kod postmodernista koje opčinjava tehnologija i upotreba metajezika) nalazi pseudoautonomni tok tekstualnosti, tj. uživanje tekstualnosti u sebi, u metajeziku. Izgleda da je do ovakvog obrata došlo i zato što je postmodernizam pokušao (i morao) da prekine modernističku (avangardnu) mehaničku igru pretvaranja metagovora u predmet govora, u govor, igru pretvaranja metajezika u jezik književnosti, zato što je postmodernizam hteo (i morao) da obuzda prekomernost označitelja, koja mu je zapretila, koja pretila slaboj misli, mekoj strukturaciji mišljenja uopšte. U tome nije uspeo. Sam postmodernizam je metagovor pretvorio u predmet govora. Označitelj je postao obeležje, nužda, na kraju i predmet postmodernističke umetnosti, uglavnom onog postmodernizma koji se u teoriji zove poststrukturalistički, ali i eklektičkog postmodernizma, ako on uopšte hoće nešto više i drugo no što je puko gomilanje postupaka i literarnih formula. Istina, označitelju je u postmodernizmu pripala ova uloga, između ostalog i zato što je iz pluralizma "izdvojena jedna nova osećajnost koja smatra potpuno jednostavnu harmoniju lažnom, ili pak nezanimljivom".<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> Bodrijar, Žan: navedeno delo, str. 127.

<sup>397</sup> Jencks, Charles: Vrednosti postmodernizma, "Delo", br. 5-6-7, 1990, str. 181. Ekova formulacija postmodernističkog stava – Dženks je navodi kao primer postmodernističke ironije, otkriva i pojavu te osećajnosti i sudbinu označitelja u postmodernističkom pripovedanju – "O postmodernom stavu razmišljam kao o čoveku koji voli veoma obrazovanu ženu i zna da joj ne može reći, "ludo te volim", jer zna da ona zna (a i ona zna da on zna) da je još Barbara Cartland napisala te reči. Ipak, evo rešenja. On može da kaže: "Što bi rekla Barbara Cartland, ludo te volim" (str. 145). Postmodernizam je, pošto se već oslanja na znanje i pošto zna (ili pretpostavlja) da i primalac ove umetnosti zna ono što zna autor, brzo došao do

Pluralizam, pluralizam kodova, o njemu je, u suštini, reč u postmodernizmu, o njemu bi trebalo da bude reč (sve drugo vodi u vulgarni eklekticizam, na koji postmodernizam i nije bio baš otporan), pluralizam kodova omogućuje višestrukost estetskih veza. Dakako, to je samo pretpostavka. Istina, polivalentno delo, kakvo postmodernizam sanja, odista bi raskrilo značenje, estetski smisao koji u drugačijem sistemu odnosa ni na koji način ne bi bio naznačen. No da bi takvo delo bilo moguće mora najpre biti moguće logično, zakonito povezivanje različitih strukturnih kodova. Ne vide se, međutim, ne odmah i jasno, putevi kako da se to zakonito izvede. Možda bi za tako što bio potreban i koreniti preokret u pristupu strukturaciji teksta, u izgledu tekstualnosti uopšte. Postmodernizam nalazi, reklo bi se primamljiv, izlaz u pisanju kao tumačenju, u pisanju/tumačenju, u tekstu/interpretaciji, u neprekidnom formalnom tumačenju pisma, koje bi onda (tumačenje) trebalo da mu zagarantuje ogromnu prednost u odnosu na takozvano objektivno pisanje, na umetničko predstavljanje. Sigurno, ovo pisanje/tumačenje trebalo bi da garantuje i ne manje uživanje, i piscu i čitaocu.

Ako igra s mnoštvom kodova teksta, s tumačenjem, s dekonstrukcijom značenja i kodova omogućuje uživanje, pisac uživa. Može se pretpostaviti da uživa u višejezičnosti teksta, eventualno, u polivalentnosti stvarnosti, koju je otkrio i koju, sloj po sloj, otvara, razgleduje, uživa u prekoračenju jednostranosti moderne,<sup>398</sup> jednostranosti estetike, u prevladavanju avangardne tekstualnosti, koje (prevladavanje) i samo postaje element nove tekstualnosti. Moglo bi se reći da na isti način uživa i pervertirani ili distingvirani čitalac, barem kad je njegova interaktivna uloga u tekstu predviđena. (Doduše, neka vrsta interakcije čitaoca i teksta uvek je predviđena.) Moglo bi se, takođe, reći da i od njega, od vrste interaktivnosti (između teksta/pisma i čitanja), zavisi estetičnost postmodernističkog teksta. Ipak, "pluralitet ne može biti trajno stanje".<sup>399</sup> Pluralitet teži ne-

---

formule kojom se Eko igra, ironično dakako. Postmodernizam, međutim, zbilja ne zna šta dalje. Ne može zauvek i beskrajno govoriti primaocu: da, kao što bi rekao Eko, zna da on, primalac zna da će on, autor reći: kao što bi Eko rekao, da autor zna da primalac zna... zna da sve to čini zbog obračuna s avangardnom upotrebom metajezika. No do entropije se može doći i drugim putem – i efikasnije, iz jezičnosti (*de lalangue*) na primer.

<sup>398</sup> Velš (Welsch, Wolfgang: Postmodernističke perspektive za dizjan budućnosti, "Delo", br. 6-8, 1991, str. 290) postmodernizam definiše kao modernu "koja se širi preko svojih granica".

<sup>399</sup> Koslowski, Peter: navedeni razgovor. Pluralitet, zaista, ne može da bude trajno stanje. No to ne znači da je zato teorija celokupne stvarnosti istinonosna, kao što tvrdi Koslowski. Teorija celokupne stvarnosti neutralizuje nepodnošljivu napetost pluralizma i, istovremeno, nepodnošljivu napetost istine. Time, međutim, ništa ne rešava, ne zadovoljava potrebu za istinom, koja će iznova vraćati pluralizam u

redu, raspadu svih vrednosti, već time i zato što, naposljetku, zahteva (ili makar pretpostavlja) nesvodljivu autonomiju svake jedinice, nepatvorenog prava svake razlike, svakog partikularizma; naposljetku, pluralizam završava u entropiji. On prvenstveno treba da odbije, da spreči bilo kakvo totalizovanje (sem totalizacije pluralizma). I u postmodernizmu je to njegova osnovna uloga. U početku se od njega drugo nije ni očekivalo, kasnije će dobiti i estetsku funkciju. Upotreba pluralizma nikad i nigde, ni u jednoj oblasti duha, nije bila nedvosmislena. Odnos prema njemu je ambivalentan (i postmodernizam je suštinski ambivalentan). Sa Sloterdijkom se, nema druge, valja složiti: "Odbijanje totalizovanja strateški ima samo funkciju nepotpisivanja teorije koju nismo i mi sami formulisali".<sup>400</sup> U postmodernizmu upravo tako često i jeste, posebno u postmodernističkim, retkim, pokušajima formulisanja mogućih estetičkih principa. Totalitarizam je, s druge strane, opsesivna ideja postmodernizma (što nikako ne znači da postmoderna epoha neće završiti u totalitarizmu). Opsesivnost pokazuje na manjak u postmodernizmu. Dakako, manjak se nadomešta simulakrumima. Pluralitet se, prema tome, može pretvoriti u delirantni diskurs, u delirantni diskurs partikularizma (svedoci smo početka jednog takvog diskursa) i, što je ovde posebno važno, u delirantni diskurs slobode koja nije sebe svesna. Izvesno je, bez obzira na ulogu koja mu je namenjena, pluralitet podrazumeva diskurs slobode, pretvara se u taj diskurs, što znači da je, kao i ovaj diskurs, "ne samo neefikasan no i duboko otuđen od svog cilja i od svog objekta".<sup>401</sup> Iz njega se ne može ništa započeti, ništa što ima perspektivu i što obećava celinu, koja zahteva prekorračivanje svakog partikulariteta. Izgleda da u postmodernizmu "nema zbiljske osnove za estetički sud".<sup>402</sup> Naizgled, to je očigledno. Postmodernistička umetnost je postala svoj subjekt i svoj objekt, ona se konačno oformljuje u estetičkoj funkciji i kao ta funkcija.

---

prostor mišljenja. Pluralizam nije posledica postmodernističke dekonstrukcije kao što to tvrdi Koslovski. Ipak, "umetnost ne bi smela da pluralitet pretvori u svoj cilj" (str. 343); Koslovski je u pravu.

<sup>400</sup> Sloterdijk, Peter: Nove forme podele rada, "Delo", br. 9-12, 1989, str. 14.

<sup>401</sup> Lacan, Jacques: *Les Psychoses*, Seuil, Paris, 1981, p. 150. Lakan ovo veli za diskurs slobode. Čak, on veli da je sve što je vezano za diskurs slobode neprijatelj svakog progressa. Pri tome, diskurs slobode je i predstavnik izvesnog prava, rekao bih neotuđivog prava, jedinice na autonomiju.

<sup>402</sup> Baudrillard, Jean: Trenutno nemamo stil, "Delo", br. 9-12, str. 41. Bodrijar misli da je umetnost izgubila igru u naše vreme. Ona je "odigrala svoj vlastiti gubitak". Umetnost više ne može da prihvati transcendenciju. Nema zato nade za umetnost koja lebdi oko sebe, oko svog modnog insceniranja. Ne može onda biti nade ni za estetiku. No umetnost gubi igru – i na taj je način dobija. Štaviše, uslov da dobi je igru, jeste da je izgubi. Umetnost ne može biti poslednja reč, niti je drugačije zamisliva do kao reč o poslednjoj reči.

Razgradnja, demaskiranje estetike jeste jedan od izričnih ciljeva postmodernističke estetike, barem onoliko i onako koliko je i kako je demaskiranje metafizike cilj slabe misli. Postmoderna umetnost, kao postistorijski čin, nema ni potrebu ni nameru da išta transcendira, ona, često, postaje "komentar estetske istorije žanra koji je usvojila",<sup>403</sup> ona, po postupku, po stvarnosti (teksta, pisma – pravoj i jedino izvesnoj referenci ove umetnosti), dakle po stvarnosti koju traži i nalazi, koju sama uspostavlja, ona postaje realistička umetnost, ma šta i ma kako govorila o stvarnoj stvarnosti. Ona tako postaje površinski diskurs o površinskom, što ne znači da zbog toga nije i umetnički relevantna. Postmoderna umetnost, odustavši od transcendencije, žuri prema kraju umetnosti i, valjda najpre, prema svome kraju. Takav bi red stvari bio logičan, da postmodernistička umetnost od svog kraja ne očekuje prevladavanje kraja umetnosti u estetizmu svakidašnjice (umetnost očekuje od svog kraja prevladavanje kraja umetnosti), dakle, pomenuti red stvari bio bi logičan da postmodernistička umetnost, na kraju, ne očekuje onu transcendenciju koje se odrekla i po kojoj jeste umetnost. (Odsutnost je u ovoj umetnosti pretpostavljena i pozvana; pozvana je i estetika kao filosofija umetnosti.) Postmodernizam hoće da preživi i pošto odigra svoj gubitak, i pošto se odigra kao gubitak, hoće da preživi u tom gubitku, u kraju estetike. I to nije ni puki nesklad, ni efekat nepoznavanja (aure imaginarnog znanja), efekat koji se, zbilja, pojavljuje kao slepa mrlja mišljenja i teorije postmodernizma; ne može biti ni banalno protivurečje, neznanje ako, odista, može da se govori o esteticizmu i, pre svega, o paradoksalnosti, o nekoj vrsti negativnog govora, negativne estetike u postmodernizmu.

Autonomija umetnosti, i autonomija estetike, ali i autonomija bilo koje čovekove delatnosti, u postmodernističkom izlogu su predstavljene kao funkcije kulture, koje nisu strogo odeljene jedna od druge, koje uopšte nisu, niti mogu biti razdeljene, koje nisu artikulisane ni kao čiste funkcije kulture. Stoga, prodor estetike u privredu, postmodernistički zahtev za estetizacijom privrede, stvarnosti uopšte, za dizajniranjem budućnosti (ako se ono, zbilja, razlikuje od modernističkog, istorijskog determinizma budućnosti), moguće je zato razumeti kao pokušaj otkrivanja i zadobijanja (za umetnost, za prevladavanje estetike) središta strukturacije kulturnih funkcija, tj. kao pokušaj oslobađanja tih funkcija od modelujućih drugostepenih sistema, od sistema mišljenja (ideoloških sistema moderne) čije se strukturno jezgro nalazi izvan tih fenomena. Postmodernističku estetizaciju stvarnosti valja razumeti kao pokušaj otkrivanja novog jezika, ne-estetičkog,

---

<sup>403</sup> Newman, Charles: Čin fikcije u doba inflacije – postmoderna aura (2), "Delo", br. 4-5, str. 250.

ne-sociološkog, ne-ideološkog, i ne-socijlanog. To bi ujedno mogao da bude i put oslobađanja, prevladavanja estetike, što u prvom redu znači prevladavanja unutarnjeg protivurečja postmodernističke estetike. Ali na taj način se raskriva, odaje i protivurečnost moralne pozicije postmodernizma. Prodor estetike u privredu (u tehničku stvarnost, u stvarnost koju tehnika proizvodi, koju proizvodi znanje; postmodernizam tehniku razumeva kao efekat i sredstvo znanja), prodor estetike u privredu ne može da bude tek banalni pokušaj (ne bi ga samo tako trebalo shvatiti) estetizacije svakidašnje stvarnosti (takvih folklornih pokušaja bilo je i pre postmodernizma, kad god je trebalo promeniti model umetničkog govora, neki umetnički žanr, kad god je trebalo maskirati neestetičke razloge estetskih promena; formalno ti pokušaji su imali isti krajnji cilj: obezbeđenje razumevanja novine; no uvek su, najzad, ti pokušaji bili i učinci, ostaci učinaka traženja istine realnosti u novom žanru umetnosti), prodor estetike u privredu ne može da bude ni proizvod utopijskog projekta nove realnosti ni efekat nepatvorenog životnog pluralizma. Po svemu sudeći, taj prodor, priču o njemu, valja shvatiti kao (pomodni, opsenjujući) fantazam o multikulturnoj realnosti, o nepatvorenoj demokratiji (odista i jeste reč o fantazmu), ili kao simulakrum (te opet fantazam) čije nastajanje omogućuje ideološko slepilo – i slepilo postmodernističkog antiideologizma, mada bi, navodno, postmodernizam sobom, po svojoj biti, trebalo da garantuje prevladavanje ideoloških ograničenja. On za to ima (estetičke, čini se, i društvene) mehanizme, zna da ih i upotrebi. Moglo bi se reći: ti mehanizmi su postmodernizam. "Postmodernistička estetika", tako tvrdi Čarls Levin, "razvlači odnos sistemâ kao slikarsko platno preko svakog pojmljivog predmeta, dok ispuštene posebnosti ne počnu da probijaju u tanko, neuopštljivo preterivanje umetničkog dela (*artwork*)".<sup>404</sup> No kad već probiju, a uvek probiju ako delo treba da bude delo, na platnu, kao na palimpsestu, prepoznaje se iza i ispod tih posebnosti relativno stroga shema strukturacije dela, prepoznaje se težnja pravilnosti, čežnja za ponavljanjem.

Posebnosti, koje su zapravo svagda posebnosti norme – bez nje se ne mogu ni razumeti kao posebnosti – u ovom slučaju norme moderne, ili preciznije, estetike, uvek se probijaju, i kad postmodernistička umetnost nađe mogućnost da san o ne-referencijalnom jeziku pretvori u stvarnost, kad uspe, ako u tome uspeva, ako se u tome ikada može uspeti, da se liši drugosti i supstance, da se oslobodi razlike subjekta i objekta. Posebnosti probijaju, mogu da se probiju, samo kad (postmodernistička) umetnost uspe da pro-

---

<sup>404</sup> Levin, Charles: *Art and Sociological Ego: Value from a Psychoanalytic Point of View, Life after Postmodernism*, Macmillan Education, London, 1988, p. 44.



nađe drugog drugog, netradicionalni odnos drugog i supstance, kad razliku subjekta i objekta vidi izvan sistema iz kojeg je ta razlika mišljena u moderni. Nereferencijalni jezik pretpostavlja postojanje referencijalnog jezika, on je ne-referencijalni jezik referencijalnog jezika. Drugačije ne bi bio razumljiv, ne bi bio ni ne-referencijalni jezik, ni jezik. Prema tome, postmodernistička estetika je mogućna prosto i jedino kao estetika – ili kao ne-estetika, kao ono što estetika uopšte nije, na šta ne pokazuje ni kao na odsutno. Razumljivo je, stoga, što post-estetičke teorije "nastaju s očekivanjem da umetničko delo mora biti shvaćeno u ne-estetičkim granicama", što i same one ostaju u granicama estetike; post-estetičke teorije tako nastaju i "zato što je ideja estetike zasnovana na seriji isključenja koja i sama pretpostavljaju koncepciju istine u granicama izolacije od normativnih i estetičkih vrednosti, koje je post-pozitivistička filosofija nauke oslabila".<sup>405</sup> Post-estetičke teorije, prema tome, zahtevaju prisustvo estetike, ni manje ni više do kao jamstvo vlastite valjanosti, vlastite ispravnosti, čisto modernistički. No, šta bi postmodernizam i mogao da bude ako se ne bi razlikovao i od sebe, šta bi mogao da bude bez drugog, bez razlike na kojoj se uspostavlja i koja ga iskušava?

Može li uopšte postmodernizam da prevlada estetiku, metafiziku (estetika se, naime, shvata kao metafizika prisutnosti u umetnosti), a da se ne nađe pred teškoćama na koje je naišla filosofija kad je pokušala da se oslobodi metafizike? Mogu li se te teškoće iz postmoderne zaobići? Hajdeger je za prevladavanje metafizike predlagao dvostruko čitanje. Mogućnosti tog čitanja su zavodljive. Derida će ih uspešno i ubedljivo demonstrirati, često i na Hajdegeru. On će uveriti i neke teoretičare postmodernizma da dekonstruktivističko čitanje zapisuje i čuva pristajanje teksta, istovremeno, na metafizi-

---

<sup>405</sup> Bernstein, Jay M.: *Aesthetic Alienation: Heidegger, Adorno, and Truth at the End of Art, Life after Postmodernism*, p. 90. Ovde treba napomenuti da Bernstejnovo razumevanje post-estetike, ukoliko ne prihvatimo da su Hajdeger i Adorno teoretičari postmodernističke estetike (ima onih koji misle da jesu; početak postmodernizma se sve više pomera u prošlost; moglo bi se desiti da se nađe i na početku moderne), Bernstejnovo razumevanje post-estetike ne može biti bezrezervno usvojeno kao postmodernističko shvatanje. Bernstejn tvrdi da post-estetička teorija umetnosti nastoji da umetnost ispituje istorijski, ne pokušavajući, pri tome, da sazna šta bi ona mogla da bude aistorijski. Dakle, u krajnjem slučaju, shvatiti umetnost, znači shvatiti istoriju. U postmodernizmu bi se, naizgled, jedino moglo reći: shvatiti umetnost to znači shvatiti kraj istorije. No i kraj istorije je istorijski, kraj istorije je još istorija (i najbolja potvrda istorije). Istina, i sam Bernstejn kaže da post-estetičari nisu na čisto koja je to istorija dela koju bi post-estetika trebalo da shvati. Čini se da senka čuvene, no neozbiljne, nepromišljene postmodernističke apoftegme "sve je moguće" (*anything goes*) zatamnjuje, slabi svaki pokušaj teorijske artikulacije bilo čega u postmodernizmu.

ku prisutnosti i na prevazilaženje te metafizike. Ovi teoretičari očekuju da, deridijanski rečeno, u tekstu prisutnost mora biti i ne može biti prisutna, ovi teoretičari, prosto, ne računaju s ograničenjima teksta. Teorijska psihoanaliza, doduše, može da potvrdi ta njihova očekivanja. Zauzvrat, oni bi morali da se odreknu najpre autonomije teksta, potom izvesnih tradicionalnih modela mišljenja, što znači i nekih crta po kojima je postmodernistička umetnost raspoznatljiva, najzad, morali bi priznati da tekstualnost teksta zavisi od govora ne-prikazivog. Uostalom, ni dvostruko čitanje ni na koji način ne najavljuje mogućnost stvaranja ne-estetike kao estetike. U ne-estetici se estetika ne prevladava, u ne-estetici nema estetike, nema ni ne-estetike. Za postmodernizam, međutim, ne-estetika bi mogla da bude prihvatljiva samo kao estetika, u meri u kojoj bi mogla da bude i estetika. Postmodernizam se ne može odreći paradoksa, drugim rečima, ne može se odreći svoga (skrivenog) apofatičnog glasa, svoga autentičnog glasa. Uostalom, od dekonstrukcije on i očekuje obrazloženje i utemeljenje (svoje) paradoksalnosti.

Dekonstruktivističko čitanje ne pretpostavlja da umetničko delo može biti išta drugo no što jeste. Ideja ne-estetike, opet, podrazumeva da i umetničko delo mora biti prevaziđeno kao umetničko delo, da estetsko može, mora da bude samo jedan od elemenata (kulture) funkcije dela. Hajdeger, recimo, očekuje da delo bude jedan od načina na koji se dešava istina. No očit je da estetsko uslovljava, ili barem posreduje i postmodernističko prevladavanje umetnosti u umetnosti i hajdegerovsko dešavanje istine u delu. Postmodernizam, stoga, bez obzira na to što mu nisu strane pomisli o neknjiževnoj funkciji dela, umetnost prevladava umetničkim sredstvima i kao umetnost. I to čini logično – dakako, u meri u kojoj je paradoks logičan, tj. u meri u kojoj je paradoks neparadoksalan. Ništa, valjda, tu zbrku, tu paradoksalnost postmodernističke situacije dela, situacije jezika/metajezika ove umetnosti (i postmodernističke estetike naravno) ne pokazuje jasnije od definicija postmoderne, bez obzira na njihovu razumljivu oskudnost. One, po pravilu, previđaju da je postmodernizam logično protivurečan (ako je tako što uopšte dopustivo), da je paradoks način mišljenja i predstavljanja i stvarnosti i umetnosti u postmodernizmu. Posebno je u tom pogledu zanimljiva i (poučna) Liotarova odrednica postmoderne kao onoga "što u moderni u samom prikazivanju aludira na ne-prikazivo (...), što kreće u potragu za novim prikazivanjima, ali ne da se uživajući u njima istroši, već da izoštri osjećaj za postojanje onog neprikazivog",<sup>406</sup> onoga što mu

---

<sup>406</sup> Lyotard, Jean-François: Odgovor na pitanje: šta je postmoderna?, *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 242. Umetnost je oduvek težila do dospe do ne-prikazivog. Liotar je to, besumnje, znao. S druge strane, malo je verovatno da je on ne-prikazivo u postmodernističkoj umetnosti sveo samo na ono što je bilo ne-prikazivo u moderni i što je, na izvestan način, u njegovoj odrednici

neprekidno izmiče, što nikako ne može biti jednoznačno i što, čak, nije estetski relevantno. Valjanost novih prikazivanja, valjanost estetskog, sledi iz Liotarove definicije, zavisi od toga koliko ona uspevaju da izoštre osećaj neprikazivog, koliko prikazuju neprikazivo. Samo po sebi, kao estetski fenomen, prikazivanje ne aludira na neprikazivo, ništa i ne govori, što je, prosto, nemoguće.

Liotarova definicija postmoderne skreće pažnju na razlaganje predstave, na pojavu koja je uočena još u poststrukturalizmu i koja će omogućiti da se, takođe u poststrukturalizmu, najavi (i otkrije) šizofrena, u suštini, u pravom smislu postmodernistička koncepcija artefakta. Postmodernizam će odista tu koncepciju umetničkog dela preuzeti i iz nje reformulisati strategije teksta, pisma, pisanja (*écriture*), one strategije koje su izražavale i odnos poststrukturalizma prema umetnosti. Istina, neokonzervativni postmodernizam se neće obazirati na sve to. On će i dalje zahtevati vraćanje predstavi, što u neku ruku znači i tradicionalnoj estetici, što bi moglo da znači vraćanje pretpostavkama tradicionalne estetike. Ne može se izgubiti iz vida da i vraćanje predstavi i odbijanje predstave u postmodernizmu može biti, često i jeste, svesna ili nesvesna, parodija estetičkih stavova avangarde. Teri Iglton, na primer, misli da je postmodernističko odbacivanje predstave mračna parodija odbacivanja predstave u estetici avangarde ranog dvadesetog veka.<sup>407</sup> Kako god bilo, rascep u samom postmodernizmu je, izgleda, nepremostiv. Ili je, može biti, reč o dijalektičkom procesu, iz kojega bi, onda, trebalo da postoji i dijalektički izlaz. Postmodernizam bi, po tome što je upisano u ovaj dijalektički proces, trebalo da potvrdi neke estetičke kategorije modernizma i da, istovremeno, te iste kategorije oslobodi od modernističke strogosti – "i tako ih vrati životu".<sup>408</sup> No postmodernizam tako ukida autonomiju umetnosti i samu estetiku. Očevidno, kad se god na obzoru

---

pretpostavljeno, čak izrično rečeno. Jer, to bi nužno značilo da se postmodernistička estetika mora svesti na puki obračun s estetikom koju je artikulisala moderna, te da je sva priča o ne-estetici, o postmodernističkoj estetici, samo maskiranje zbrke u postmoderni, koju, treba to reći, njeni protivnici jedino u njoj i vide.

<sup>407</sup> Eagleton, Terry: Kapitalizam, moderna i postmoderna, "Marksizam u svetu", br. 10-11, 1986, str. 93, Beograd, IC Komunist). U stvari, postmodernizam ne pristaje na predstavu zato što "nema ničega što bi se moglo podražavati (istina se ne može podražavati); nema realnosti koja već po sebi nije slika, spektakl, simulacija, fikcija sama po sebi". Ali, nema realnosti koja nije i realnost. Ta dvostrukost odlikuje i postmodernističku umetnost.

<sup>408</sup> Peter Burger (Bürger, Peter: Propast modernog doba, "Marksizam u svetu", br. 10-11, str. 32) upravo to očekuje od savremene estetike, tj. od dijalektike koja je, po njegovom mišljenju, u osnovi te estetike.

pokaže izlaz iz postmodernističkog ćorsokaka, ja bih radije rekao, kad se nasluti razrešenje paradoksa, ova se igra (mogu li reći: postmoderna igra) ponovi, nesvesno i kao govor nesvesnog, uprkos tome što je ovde reč o teorijskom mišljenju.

Beograd 1995.