



# ТЕОЛОГИЈА И ГЕОМЕТРИЈА НИЈЕДНОСТИ

## 1. Одбити живот текста и живот у свету без текста

Ништа није иако реално као ништа.  
(Бекет 1969: 28)

Свој магистрални текст, *Колање друшћивене енерије*, Стивен Гринблат интонира констатацијом о жељи: „Почео сам са жељом да разговарам с мртвима.“ (Гринблат 2003: 75) Процеси читања, у Гринблатовој интерпретацији *разговори*, одвијају се на релацији онај који слуша – глас мртвих. Како су мртви лишени гласа, једина могућа супституција бива исказана гласом самог слушаоца/читаоца у ком одзвањају гласови мртвих, „јер мртви су одлучили да иза себе оставе текстуалне трагове, и сад се ти трагови чују у гласовима живих“ (*Ibid*). Одлука мртвих која је за Гринблата изван сваке сумње,<sup>1</sup> сушта је еманација не-опозивости, она не само да антиципира текст, већ је и његово исходиште: иза одлуке проналазимо конкретизовани текст, који је ништа друго него резултирајуће бивство одлуке. Гринблат, ипак, уочава и извесну недоследност у корпусу исказане жеље, те се пита о живој вољи мртвих у делима фикције којој ништа живо није иманентно (*Ibid*). Интенционалност одлуке, у Гринблатовој концепцији, пропорционално је сразмерна њеној парадоксалности.

Супротставимо, на тренутак, вољу за текстом вољи за животом. Ежен Робинсон, идеолог експерименталног музичког састава *Oxbow*, сведочећи о настанку плоче *Fuckfest*, сублимира искуство акутне депресије и анксиозности изазване епифеноменима попкултурног дејствовања. Нужности пословног конструкта у ком се као извођач нашао 1989. године, „уништавале су његово поштовање према уметности“ (*Web*). Осећање невољног саучесништва у простору фиксираном од стране корпоративне музичке индустрије учинило је да Робинсон дебитантску *Oxbow* плочу доживи као сопствену опоруку. Требало је да *Fuckfest* обави експанаторну мисију, те да слушаоцима посведочи о мотивима Робинсоновог претходно замишљеног самоубиства. Срећом по слушаоце, још више по самог Робинсона, од такве одлуке он је одустао оног тренутка када је плоча наишла на акламаторно одобравање публике и критике. Да закључимо, шопенхауеровски обележену вољу за умирањем потиснула је воља/сила уграђена у текст музичког снимка. Како је Робинсон над-живео, *Fuckfest* можемо схватити искључиво као разговор са као-мртвим. То је у Гринблатовим координатама сасвим идиосинкратичан случај: мртви, који је одлучио да иза себе остави текстуалне трагове, жив

<sup>1</sup> Мада Кафкина одлука о спаљивању текста доводи у сумњу како Гринблатову тезу, тако и сопствену онтологију.

је, као и ми, и сведочи о искушењима воље која га је надишла. Раније откривеног парадокса овде нема, пошто с текстом коегзистира жива воља (не)мртвог.

Овде је необично корисно вратити се Бекету: „А очи непостојања, ја ево успијевам постати неко други. Јако згодно“ (Бекет 1969: 30). Мртви, (за нас) непостојећи, оставили су *иза себе*<sup>2</sup> текстуалне трагове – нешто друго (неког другог, овде није од пресудног значаја). Свако *писање* у овом је случају Рембоов литературицид, самоубиство путем литературе, које је метаморфоза: успети бити нешто друго/неко други, али и игра персистенције: о(п)стати. Ништа не бива од Гринблатовог ре-конструктивног наума, контекст бива замењен сопственим фантазмом, успостављеним *нечим групиум*. Ужурбани и смртоносни Барт касни попут Кероловог Зеца. Да не би изостао у оном што долази (без обзира на постојање), Аутор се самоукинуо текстом. Опција успеха на којој Бекетов умирући јунак (управо тако, умирући) гради свој исказ, принципијелно утврђује метаморфозу, постављајући је у догматску позицију: успевам – јесам – несумњиво је.<sup>3</sup>

Говоримо о Џону Кенедију Тулу. Док пише о њему, Чхартишвили не жели да буде Акуњин, дакле, одбија *грујоси* која је његова књижевна инкарнација. Чхартишвилијева књига *Писац и самоубиство* садржи и ову одредницу: „Џон Кенеди Тул. Амерички писац. Написао један једини роман *Завера бугала* – сјајно, новаторско дело, које су одбијали и издавачи и књижевни агенти. У наступу очајања, Тул се убио – отровао се гасом у свом аутомобилу. Рукопис је лежао као мртви терет више од десет година, затим је објављен; донео је аутору посмртну славу, као и Пулицерову награду“ (Чхартишвили: 2006, 625). Крећемо се између два одбијања: прво је одбијен текст, више пута. Исправно би било рећи да је *одбијан*. Шта је одбијање у односу на текст? Оно је његова дефинитивна негација, текст који је одбијен јесте Ништа. Он је само за аутора, можда још неколико аутору блиских читача. *Је* које је само за аутора, почиње да фигурира као очајање. Ежена Робинсона оживљава прихватање, Тул одбија живот у свету без (свог) текста, сада он не прихвата, анимозитет је двосмеран, резултанта негације је негација. И сама *Завера бугала* није друго до текст одбијања: „Одбијам да ми испирају мозак! Нећу да postanем робот!“ (Тул: 1999, 329), урликаће на једном месту Игнације Ж. Рајли, протагониста.

Чхартишвили евоцира Фројда, Аутор је инфантилан и беспомоћан, рањив, нездраво прихвата критику која долази у „лику одраслог, лику Оца који се обрушава на дете зато што је урадило нешто недолично“ (Чхартишвили: 2006: 112). Критика уме да буде окрутна, наставља Фројд-Чхартишвили, она је индуктор неиздрживе агоније. *Завера бугала*, међутим, није доспела критици, она је мртворођена, *мрџиви шереџи*, петрифицирани континуитет, статика по себи. „Рукопис је лежао као мртви терет“ (*Ibid*), читамо, поређење се правда метафором која је Горгона, јер *мрџиви шереџи* бива објављен, те доноси Тулу „посмртну славу, као и Пулицерову награду“ (*Ibid*). *Донети* је невоља, јер је у време *објаве* Тул одавно мртав. Издавач који је објавио текст, ипак, *објавио* је и Џона Кенедија Тула, до *објаве* Никог за свет. Полузаборављеном самоубици Тулу

<sup>2</sup> Број конотација који на овом месту произлази из превода импресиван је колико и њихова врста.

<sup>3</sup> Уколико верујемо (или смо способни да замислимо) да постоји *је* које је нешто друго од догме, оно које ни-је.

*објава* не доноси ништа, а Пулицерову награду овога пута добија искључиво текст. Оно што је заиста објављено јесте мит о предсмртној вожњи несталог америчког професора која је окончана негде по страни једног од бескрајних америчких аутопутева, тамо где је унапред и врло прецизно наговештено да ће је окончати, али и име Џона Кенедија Тула, сигнал и апликација уз текст једног од истински извршних америчких романа двадесетог века.

О трагедији: „Трагедија ове књиге је трагедија њеног аутора који се убио 1969. у тридесет и другој години“ (MacLauchlin: 2012, 12). Тако су у најновијој написаној биографији Џона Кенедија Тула цитиране речи Волкера Персија, коме је припала нехотична улога онога који *објављује*. С тим се речима нећемо сложити: трагедије нема, постоји мит у ком се подстиче мисао о трагичној каузалности. Таква представа је свеобухватно романтична те ју је лако учинити вољеном, али је и лаж. *Књиџа* о којој говоримо је данас класик, награђена књига чији је статус неупитан. Она је *књиџа* иако се чинило да то никада неће постати, то је есенцијално у *објави*, она не рачуна на хоризонт неиспуњености. Читали смо код Чхартишвилија, „*Завера бугала... роман... сјајно, новаторско дело*“ (Чхартишвили: 2006, 625). Књига *јесће*, и ту нема ни примисли трагике. Аутор, кога смо препознали као сигнал и апликацију, као номинално текста, не зависи од било каквог магнетизма, па ни оног који исијава трагедија. Трагичан може бити искључиво живот неког ко се звао Џон Кенеди Тул и ко је, између осталог, име Аутора.

Теза којој покушавамо да потврдимо или оспоримо легитимитет, има и своју утврђену технологију. Одлука оног ко се звао Џон Кенеди Тул да *иза себе* остави текстуалне трагове апсолутно је ирелевантна када дође до стварности јер за Туловог живота није конкретизована. Вољу Аутора заменила је независна воља *објаве* и токови одлучивања су самим тим радикално измештени. Невоље од технологије се умножавају претрагом биографске грађе. Преписка између Тула (у време преписке Никога) с једне стране, и Роберта Готлиба, уредника (у чијој је објективној власти Одлука) с друге, показује како први мора да мења одлуке о тексту и у њему зарад задовољства другог, и како је све учињено и даље недостатно, не доводи до коначне *објаве*. Та, коначна *објава*, више неће зависити од Тула ни када је верзија *објављеног* текста у питању. Одлука *Неког Другог*, готово мистичног по енергетским капацитетима, *објављује*.

С ким, у оваквим околностима, Гринблат разговара? Очеvidно не с мртвим Тулом, из чије воље се текст измигољио. Аутор као сигнал изазива подозрење својим дејствовањем већ с корица романа. *Завера* није аутохтоно откриће рајлијевског духа, о њој се може прочитати код Џонатана Свифта који завереништво малоумних противставља чињеници Генија. Први Гринблатов саговорник извесно је Свифт, потпуно бескористан за раскривање контекстуалности двадесетовековног Њу Орлеанса. С Фокнером читамо Шекспира, с Џојсом Хомера, све је у свему, врви од садржаних претходности. Драстичнија идентификација рајлијевског са свифтовским овде није толика нужност, иако је хипертрофирана.

Овако је говорио професор Тул, у данима када га је напуштала здраворазумска луцидност: „Постоји завера против мене“ (MacLauchlin: 2012, 171). Тешко је и помислити да би то могао да буде саговорник Стивена Гринблата, иако то заиста јесте онај чија одлука о *објави* бива изневерена. Професор Тул опкољен је завереницима о ко-

јима не зна ништа осим да то могу бити сви. Кад *сїозна* заверу, он губи моћ сазнавања социјалног литературе и литерарног литературе, те постаје прилично непоуздан и нежељен саговорник. Психичке болести, склоност депресији, самоубиство, неумољиво констатује Чхартишвили (Чхартишвили: 2006, 499). Професор Тул није доживео себе-Аутора, није се *извршио* као такав,<sup>4</sup> што га лишава саговорничке функције.

Гринблатов покушај је инспиративан не само зато што кроз нови историцизам модификује теоријске поставке које је добар део науке изопштио из двадесетовековног фокуса, већ и стога што се пита о устројству и бићу књижевности. Постојеће дихтомије и немогућност њиховог превазилажења ужасавале су Компањона, кога је мучила двосмислица „или књижевност говори о свету, или књижевност говори о књижевности“ (Компањон: 2001, 119). Случај Џона Кенедија Тула индикативан је када се питања постављају на овај начин, јер су његови биографи, обожаваоци и тумачи митски поистоветили његово дело са чином којим је његово деловање ономогућено. Лоцирали смо Свифта. Којом теологијом и геометријом се Игнације Ж. Рајли бави? Таква теологија и геометрија долазе из Лавкрафтовог Ктулу-кошмара, транспонујући примордијалну, пре-времену страву у заумни, комички неред. Тома Аквински, Боетије, Платон: књижевност је, поред чега год другог, о књижевности.

Само је текстуални траг фактицитет и он заступа саговорничку димензију у пољу рецепције. Кореспонденција с извантекстуалним је најчешће монтажа у којој се подразумева, интервенише и претпоставља. Одбијени Тулов текст напушта инстанце ауторске воље и одлуке, записано Ништа постаје ствар *за нас*, што је увек операција која изазива одређене манипулативне ефекте. Текст *живи* тек након смрти Аутора (Барт, свакако), ова ампутација лабораторијски изолује читаоца и читљиво, препуштајући их дивергентним токовима поимања про-читаног. „Разговори с мртвима“ и „гласови живих“ само су метафоре, поетизована полазишта у расправи коју антика оставља будућности, и која и сама није мања од књижевности.

## 2. Mondo Bizarre

*Садржај је неверовајћан. Бисери нихилизма.*  
(Тул: 1999, 419)

*Завера бугала* Џона Кенедија Тула је књига смеха. Извор смеха, његов епицентар, је Игнације Ж. Рајли, „крупни изопачењак“ (Тул: 1999, 21), „Велики Бели Лудак“ (*Ibid*, 147). Рајлијева представа о ономе што би свет требало да буде и оно што свет јесте налазе се у колизији несагледивих размера. Док јунаци Хелерове *Кваке 22<sup>5</sup>* сулудим чињењем правдају историјски потврђен свет-као-лудницу, Рајли устаје против таквог света, на шта му је узвраћено истом мером. Писац „подуже оптужнице против овог века“ (*Ibid*, 11) за своју трагикомичну мајку је онај који „само лежи по кући и гледа телевизор“ (*Ibid*, 27). Несклад у перцепцији истог појма или ствари, то је комично.

<sup>4</sup> Појам не-извршивости је витални услов овог рада, што ће се показати нешто касније.

<sup>5</sup> Интересантно је колико су уредници с којима је Тул био у преписци желели да приближе *Заверу бугала* Хелеровој књизи.

Рајли је коментар. У својој тридесетој години он изриче незадовољство поводом светске катаклизме, што га амнестира од физичког партиципирања у стварности. Телевизијски програм је довољан супституент. Када покуша да допринесе кретањем, Рајли доживљава ужас путовања о коме ће више пута покушавати да саопшти другима. Инерција, лењост, креатура без радне етике, то је Рајли за друге, паразит, најпре. Права комедија почиње оног тренутка када њен централни јунак бива приморан да учествује, јер је свако његово учешће невољна симулација и ексцес. Учешће, онако како га Рајли схвата, може бити једино завереничке природе, што од учесника захтева просте капацитете будале која се упиње да нашкоди генијалном сувишку човечанства. Таква је база рајлијевског вербалног: „Замислимо сада неку опругу моралне природе, изражену мисао коју гуше и која се поново изражава, бујица речи која наваљује, а коју заустављају и која се стално враћа. Опет ћемо видети слику једне силе која у нечему истрајава, и друге, исто тако тврдоглаве, која је сузбија“<sup>6</sup> (Бергсон: 2004, 63). Док пише о ђаволу на опрузи, Бергсон антиципира Туловог протагонисту.

Визуелно, Рајли је аутистична константа, а тако отпочиње текст романа. Бити увек исто одевен, одбијати понуђену комбинаторику у име *џеолоије* и *џеометрије*, то је лајтмотивска амблематика немог филма која доводи до лаког препознавања смешног. Кад год *џрисусџвује*, Игнације је смешан јер инсистира на себи као таквом, не одустаје од детаљно промишљеног концепта којим жели да револуционисе затупели интелект савременика, одбијајући и оптужујући у исти мах. Смешна је зелена ловачка капа на глави магистра филозофије: „Зелени наушници, пуни великих ушију и нешишане косе, заједно са тамним дланицама које су израстале из самих ушију, искакали су с обе стране, попут знакова за скретање, истовремено показујући два смера“ (Тул: 1999, 5). Апсолут небриге имплицира кохеренцију бића. Проп мисли о истом: „Комика, дакле, није скривена у физичкој нити у духовној природи човековој, већ у оном њиховом међусобном односу у коме физичка појава показује недостатке духовне природе“ (Проп: 1984, 42). Комишна физиономија, коју класификује Бергсон (Бергсон: 2004: 25), има и спиритуалну подлогу.

У име целовитог *џоїледа на свети* онеобичена је и просторност. Дом Рајлијевих је ништа друго до: смрзнуто дрво банане, урушена ограда, хумка с крстом у келтском стилу, без жбуња, траве или птица (Тул: 1999, 43). Рупа на задњем прозору паркираног аутомобила прелепљена је картоном на ком пише: „ВАН КАМПОВА СВИЊЕТИНА С ПАСУЉЕМ“ (*Ibid*). На стакленом делу улазних врата исписана је изрека: „Непромишљена реч и брод потапа“ (*Ibid*, 44). То је дом теологије и геометрије, формални обриси и у најгрубљим цртама то експлицирају, издвојености је додељена адекватна физика. Игнацијево гаргантуанско тело након одевне униформе добија још једну опну која га чини мање могућим. Не-смислени текст је сугестија анималне облапљености становника куће, али и логореје: Игнације Ж. Рајли није онај који слуша, већ онај који говори и проповеда. Чим напусти уточиште, или се суочи с мајком, он започиње вербално ходочашће, уместо да поучава унутар неке од универзитетских слушаоница, Рајли наступа попут пикарског, али и неуморног моралисте сизифовског типа.

<sup>6</sup> Лепота која долази од превођења, још једном. У српском језику најчешће се сузбија коров, штетно и нежељено, истрајно али непотребно.

Мајка је значајна. Иако прочитавана као госпођа Тул, Игнацијева мајка је његов Разумихин, али и његов Стен Лорел. Разумихин неће зауставити Раскољникова, нити ће извршити његов духовни препород, неће га приволети страни на којој се налази. Ефикасност госпође Рајли је много мање од тога, она је ту да разјари увелико огорченог сина, да га наведе на тираду. Она је иницијално Игнацијеве циничне логореје, црвени плашт матадора, изазивач комичког ефекта, другост која је неопходна комичкој симбиози, комичком партнерству дебелог и мршаваг, или махнитог и разумног. Разум мајке Рајли је оно што малограђанштина кодификује уместо имагинације побуне као радости духа. Такав разум је и расизам, али и фашисоидни диктат једнообразности. Игнације Ж. Рајли је сав од мржње на такав разум, он га самим собом оспорава.

Тулов јунак виђен је и као Фалстаф Њу Орлеанса. Откуд Епикур? Неизлечиво хипохондричан да би био неизлечиво смешан, Рајли хипертрофира. Фортуна и Апетит су његова божанства. Лагодност фатализма Кола Среће и хедонизам једног плаутовског прождрљивца веселу чулност претпостављају мучном досезању не тако извесне мудрости. Игнације чезне, он је жељан и гладан, неконтролисан када су задовољства тела у питању, *Рајски џирвовац* немоћан да се одупре виршлама које продаје. Сцена онаније исјава организованом рафинираношћу порока: „Једно време га је [чин онаније, *прим. ауџ.*] скоро развио у уметничко дело, бавећи се овим хобијем с вештином и жаром уметника и филозофа, учењака и џентлмена. Још увек су му у соби била скривена помоћна средства која је некад користио, гумена рукавица, парче тканине од свиленог кишобрана, ноћна крема“ (*Ibid*, 37) До перфекције доведени рафинман од Рајлија ствара либертена: „Игнације крену да рукује и усредсреди се. Најзад му се јави визија, познати лик великог и оданог овчарског пса који му је био љубимац кад је био у средњој школи. Како му се смеђе-бело крзно приближавало, Игнацијеве очи се раширише, укрстише и затворише, а он се, онемоћао, завали међу четири јастука, надајући се да има папирних марамца у соби“ (*Ibid*). Пароксизам порочности за фигуру Игнација Рајлија представља несумњив добитак када дође до људскости, монотоног и стерилног педанта замењује бена. А бене, како пише Владимир Проп, „изазивају симпатију и саосећање слушалаца“ (Проп: 1984, 102).

Аристотел, у неколико сачуваних теза посвећених комедији, каже: „Песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични“ (Аристотел: 1990, 48). Аристотел је, то је више него јасно, испустио из вида Рајлија који је „огромни *ниједан*“ (Тул: 1999, 269). Дакле, не „гори од“ или „нижи од“, већ „ниједан“: ниједан до сада познат, ниједан замислив, ниједан упоредив и налик некоме другом. „Смешно је“, тврди Аристотел, „нека грешка“ (Аристотел: 1990, 52). Бити *ниједан*, што претпоставља битну јединственост, положај једног у врсти, то је грешка коју априорна типологија не може да апсорбује.

Из овог разлога, Бергсон запажа заверу смејача: „Смех увек крије неку задњу мисао о споразуму, ја бих је готово назвао завером са осталим смејачима, стварним или измишљеним“ (Бергсон: 2004, 11). Смех захтева колективитет, он настаје када „људи окупљени у групи управљају своју пажњу на једног од њих“ (*Ibid*, 12). Ето простора за фину иронију: на слици насмејаних завереника Рајли види искључиво будале, читаоци нису поштеђени из разлога општости завере као процеса: „Сваки војник и морнар



ове земље ког виђамо може бити некакав луди маскирани декадент. Мој боже! Можда смо упали у замку неке ужасне завере. Знао сам да ће се нешто овако десити. Сједињене Државе су вероватно потпуно незаштићене“ (Тул: 1999, 270). Свако може бити нешто друго, *можда* света је параноја.

Читав Рајли заправо је *йоїлед на свейџ*. Његово сумануто резонерство јесте персонификација хипохондрије, параноје и логореје. Обузет егоманијаштвом, Рајли је свој једини тумач. У позадини је, наравно, траума: „Као мајка, требало би да будеш заинтересована за трауме које су створиле мој поглед на свет“ (*Ibid*, 24). Или: „Игнације, какво је ово ђубре на поду?“ „Оно што видиш је мој поглед на свет. Тек треба да се састави у целину, зато пази где стајеш“ (*Ibid*, 54). Смешна је, видимо, безазлена манија, „грешка која не доноси бола и није погубна“ (Аристотел: 1990, 52). Дефинишућа разлика између позиције Игнација Ж. Рајлија и позиције света је следећа: Рајли се гади света, зазире од њега, али га не сматра смешним, још мање безбедним. За свет, који је и свет читалаца, Рајли је безбедан и настран, али и несумњиво смешан. Он је самосвојан поглед на свет који свет не успева да прилагоди својим мерилима, као што чини Бенџамин Компсон, идиот. Поглед на свет Игнација Ж. Рајлија је неуспешна пракса, стриктно вербалне природе. Неуспех је смешан, отуд подлост смеха, смејач доминира.

Смешна је интеракција. На сваку констатацију из домена свакодневних неизбежности, Рајли одговара *йоїледом на свейџ*. Ређају се интроспективни искази и манифести. „Ја сам чист анахронизам“ (Тул: 1999, 68) – ламент изазван непривлачном садашњошћу, комплекс Златног доба, али и алиби. Понекад и други утврде аналогно, и то је дијагноза: „Знаш шта не ваља с људима данас? Болесни су“ (*Ibid*, 120). Рајли, писац манифеста, лоцира историјски зачетак цивилизацијске регресије са манијакалном прецизношћу. Након средњовековља, оличеног у Абелару и Томасу Бекету, наступа мрак просветитељства, „богова Хаоса, Лудила и Лошер Укуса“ (*Ibid*, 34), човек постаје роб обавезног свакодневног рада. Парадокс садржинског аспекта манифеста мањи је од једне напомене о његовој библиотечкој судбини:

*Videti Rajli, Ignacije Ž, Krv na njihovim rukama: Zločin svega toga, Studija izabраних zloупotreba u Evropi tokom šesnaestог века, monografija, str. 2, 1950, Soba za retke knjige, Levi hodnik, Treći sprat, Spomen-biblioteka Hauarda Tiltona, Univerzitet Tulejn, Nju Orleans 18, Lui-zijana. Beležka: Ovu jedinstvenu monografiju poslao sam poštom biblioteci na poklon; međutim, nisam uveren da su je ikad prihvatili. Postoji mogućnost da su je bacili zato što je bila ispisana običnom olovkom na papiru na male linije. (Ibid, 34)*

Логика рајлијевског пројекта дезинтегрише схематизоване конвенције којима приступа, те је у *Завери будала* Тул често и Јонеско. Иако зна да нарушава прописане норме и доктрине, Рајли и не настоји да им повлађује, он брине о интересу његових властитих начела као потенцијално доминантних. Практично, Игнације поменута начела спроводи у сваком моменту ком је *сјровођење* природжено. Приликом рада у библиотеци и „лепљења бројки по књигама“ он се држи „својих естетских принципа“ (*Ibid*, 59): „Понекад бих залепио само три до четири налепнице, и при том осетио огромно задовољство због квалитета свог рада. Библиотечки управници презирали су моју поштеност у раду“ (*Ибуг*) Генијалност изолује: „Мораш схватити колико страха и мржње

мој *Weltanschauung* изазива у људима“ (*Ibid*). До крајњег смисла Рајлијевог плана долази се интелектом, императивна команда јесте *схваћити*, а Рајли моралиста и проповедник постаје Рајли мудрац. Савез будала о ком је писао Свифт за циљ има смањење капацитета радијантног поља генија.

Није комичко партнерство с мајком једини дубл у ком Рајли учествује. У већем делу романа физички неприсутна, Рајлијева пријатељица Мирна Минкоф оглашава се писмима из којих проистиче разумевање Рајли-позиције. Оно што Минкоф замера свом дугогодишњем пријатељу јесте изостанак друштвене свести. Из њене перспективе, Рајли је социјално и сексуално аутистичан и бескористан. Она се непрекидно бави психоанализирањем Рајлија на основу писама, упињући се да га приволи актуелним интелектуалним модама: „Мораш се *идентификовати* са нечим. Као што сам ти више пута рекла, мораш се посветити круцијалним проблемима овог времена“ (*Ibid*, 90). Оно што Мирна Минкоф тражи од Рајлија јесте децидирани отклон од рајлијевштине. Рајли не може да се посвети круцијалним проблемима времена у ком живи, јер је свака врста посвећивања у непосредној зависности од укалкулисане воље за активним. Посветити се означава истрајавање које води до финалног решења, оно претпоставља циљ. На том месту се зауставило читање *Завере будала* од стране Роберта Готлиба, његове су се примедбе односиле на наводни недостатак исходишта. Готлиб није разумео да исходишта не може да буде, јер би то захтевало трансформацију Рајлија по питању бића, пошто је она друга трансформација, трансформација света, изгледа већ извршена, с обзиром на остале ликове Туловог романа. Рајлијева *Прешка* није харпагоновска, те не захтева санкцију промене, казну која долази од света ипак бољег или бар домишљатијег од комичног јунака.

Свет-мајка жели да се ослободи Игнацијевог присуства, да га ампутира са своје површине из разлога неупоредивости: нема *идентификације*. Оно што мисли о свом сину, госпођа Рајли мисли и о Мирни Минкоф, управо из тог разлога ова друга спасава Игнација душевне болнице. Бекство на које пристаје Рајли је највише што он може да одмакне од себе, кретња коју прави напуштајући дом више је израз панике онога који ће извесно остати ускраћен за слободу бивствовања, те је спреман да наруши сопствени егзистенцијални манир и учини несвојствени помак, који и даље иде у прилог континуитету једне идеолошке изграђености. Бежећи, Рајли наставља да се идентификује са собом, јер с другим не може. Бекство је истрајавање *ниједности* реализоване у околностима које је сама предвидела, никако у онима које су понуђене или наметнуте.

*Смешно* Игнација Ж. Рајлија је смешно *ниједности*. Смешно је бизарно. Свет реагује на *ниједност* и идентификује је са лудилом. Бергсоново „круто опирање друштвеном животу“ (Бергсон: 2004, 112) захтева аутоматизацију у извесном степену: „смешна личност аутоматски иде својим путем“ (*Ibid*). Онај који није „бољи“ или „гори“, а није ни „налик нама“, мора бити осујећен: диктатура униформности од комедије чини драму не-трпљења. Игнације Ж. Рајли у лудници губи сваку комичку перспективу, свет жели да он више не буде смешан, што је тиранија псеудо-битних, репресивне већине која себе види као прописивачку у погледу закона апсолутног устројства.



### 3. Не-извршив

*Можда бисмо моли да сјасемо свећ!*  
(Тул: 1999, 273)

У добром делу своје књиге *Демон теорије*, Антоан Компањон критикује Ролана Барта. Није то злурада критика чија је природа рушилачка, већ више ново, подстицајно читање, које покушава да избегне екстремне иманентне радикално иновативном. Бавећи се корелацијама књижевности и света, Компањон критикује антимиетичку тезу, толико фаворизовану током читавог претходног века науке о књижевности: „Барт, у књизи *S/Z*, напада основе мимезиса у књижевности, под изговором да, чак и најреалистичнији роман није извршив, да се његова упутства не могу следити дословце у пракси” (Компањон: 2001, 141). Компањон замера Барту недостатну појмовну јасноћу истичући да стварно није једнако остваривом, и с том се замерком лако можемо сложити. *S/Z* је више метафора једног пређеног читалачког пута него нешто друго, интригантна и заводљива, али без довољне егзактности при изношењу судова. Ако реалистички метод реплицира стварност, онда реплицирана мора бити и функционалност слика и појмова, њихова механицистика, а не огољено упризорење. Барт реалистичкој књижевности не спори извршивост уопште, он извршивост усваја као делимичну, и тако је девалвира по основама. Његов суд би гласио: ако целина није извршива у свекупности постојећих потенцијала, њено репликаторно нужно је друго од целине. Сувишак текста, не-извршиво, то је литература литературе, а свет је и даље за себе.

Рекли смо: смешно је бизарно. Проп пише о комици разлика (Проп: 1984, 54). Доста уверљива дефиниција бизарног могла би бити: *различито од*. Та различитост је, неумитно, први услов бизарног, ако не и кључни. Тул је урадио све да од свог јунака начини „одступање од норме” (*Ibid*). Свест Игнација Ж. Рајлија двојако види одступање. Цивилизација је та која је начинила први корак одступања, знамо да Рајли *прејознаје* историјску темпоралност одступања. Након *прејознавања*, Рајлију не преостаје ништа друго до да одступи од света какав је постао након одступања/пада. Усамљен у одступању, овде не заборављамо Мирну Минкоф, Рајли себи приписује ауру генијалног хероја. Приписивање је прва комичка грешка јер је чиста претензија. Трагички херој никада не мисли о себи као о хероју, он чак ретко мисли (с изузетком Хамлета-изузетка). Трагички јунак дела, Рајли говори. Публика, по правилу присутна његовим наступима, осим у случајевима преписке или писања разних програмских текстова, није насмејана, већ изненађена и запрепашћена. Смеје се читалац, онај ко надгледа одвијање бизарног.

Бизарна претензија може бити и травестија, која је одступање од норме, али прорачунато. Негде пред крај романа, Рајли наступа као гласноговорник Покрета за мир (пре тога као предводник Крсташког покрета за маварско достојанство): „Тишина!”, викну Игнације над њиховим љутитим брбљањем. „Пријатељи, вечерас сам овде да вам покажем како да спасете свет и донесете мир” (Тул: 1999, 345). Игнацијева *наг-*поза је смешна јер је предикаоница на непримереном месту, а проповедано је апсурд. *Наг-*став пре свега је библијски, Реч је над водом, а Тама над безданом. То је истиносни

став, став догматске монументалности: *И би ѿако*. Неуспех бизарне претензије је смешан: „Сами сте одлучили. Живите у свету рата и крвопролића. Када падну бомбе, немојте мени долазити: ја ћу бити у свом склоништу!“ (*Ibid*, 350). Месија одустаје, то је антихришћански каламбур, неразумни остају препуштени себи, а оно што их чека је пакао. Месија се одриче неразумних, у њему нема љубави, милосрђа, разумевања и праштања. Он не жели неразумне.<sup>7</sup> Ефекат комичког преокрета уписан је на крају навода, Месија ће се сакрити у намери да сачува сопствену кожу.

Месија као Фалстаф? Ето не-замисливог, рећи ћемо не-извршивог. Иако субјекат једног, по сваком критеријуму неореалистичког текста, те стога *мојућ* и *вероваѿан*, Игнације Ж. Рајли је смешан као не-могуће могућег, исклизнуће из центра, а „смех кажњава ексцентричност“ (Бергсон: 294, 22), закључује Бергсон. Модус не-извршивости Туловог јунака је смешно *Завере бугала* и тај модус активира тек читалачка дистанца, антиемпатијска лагодност природјена комичном; читалац се никада не смеје сличнима себи, с другачијима од себе је другачије. Не-извршиво као тренутак илузије делује не-могуће, остаје само смех, без последица, исмејани није претња, јер не постоји у равни замисливости. Тако стоји и литература према свету, не нарушава га, али му и не доноси спасење, само понекад, као у случају Туловог романа, бива оно друго, далеко веће и забавније од њега.

## Литература:

- Аристотел 1990: Аристотел, *О ѿесничкој уметњосѿи*, Београд: Завод за уѿбенике и наставна средства
- Бекет 1969: С. Бекет, *Малоне умире*, Загреб: Зора
- Бергсон 2004: А. Бергсон, *О смеху*, Нови Сад: Вега Медиа
- Гринблат 2003: С. Гринблат, Колање друштвене енергије, у: З. Лешић, *Нови исѿторицизам и кулѿурни маѿеријализам*, Београд: Народна књига-Алфа
- Debenedictis, M. Oxbow began with a suicide note in 'F---fest' (Interview). *Noisecreep*, 15.09. 2009. <http://www.noisecreep.com/2009/09/15/oxbow-began-with-a-suicide-note-in-f-fest>
- Компањон 2001: А. Компањон, *Демон ѿеорије*, Нови Сад: Светови
- MekLahlin 2012: С. MacLaughlin, *Butterfly In The Typewriter: The Tragic Life of John Kennedy Toole and the Remarkable Story of A Confederacy of Dunces*, Boston: Da Capo Press
- Проп 1984: В. Ј. Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад: Дневник
- Тул 1999: Џ. К. Тул, *Завера бугала*, Београд: Клио
- Чхартишвили 2006: Г. Чхартишвили, *Лисаѿ и самоубисѿиво*, Београд: Информатика

---

<sup>7</sup> Већ на првој страници романа проналазимо напомену о разуму: „Сам Игнације био је лагодно и разумно обучен“ (Тул: 1999, 5). Једна од ретких иронијских упадица наратора односи се управо на разум.