

ne leže, pa umesto da vode život koji im odgovara, žive životom koji oni, ili drugi, više cene (tzv. »pokondirene tikve«).¹¹) Tu, da napomenemo, nije samo reč o izboru zanimanja, već o ukupnoj organizaciji života (ako je u organizaciji života zanimanje jedna od odlučujućih karika).¹²)

Nesrećni su oni koji nisu formalno uspeli da se dokopaju promovisanog obrasca, pa veruju da su nešto izgubili, da »nisu uspešni«, iako se nalaze u situaciji koja im, u stvari, odgovara. Otuda osećaju zavist i bes prema onima koji su se našli u »višem« obrascu (iz ubedanja ili nabeđenja). Ironija je što njihova nesreća nije manja od nesreće onih koji nemaju mogućnost da žive u obrascu koji im stvarno odgovara.

Na makroplanu, štetne posledice nastupaju kada se društvenim voluntarizmom žele dokinuti stvarne razlike među ljudima (tj. one koje postoje nezavisno od razlika stvorenih društvenim uslovima — bilo da je reč o starom, srednjem ili novom veku), kada se svi ljudi žele podvesti pod jedan obrazac koji — pošto ne može da izradi složenost ljudskih ličnosti i potreba — završava u militarističkom obrascu opšte mobilizacije i poslušnosti, tj. u negaciji i tela i duha.¹³) Tada se briše razlika između društvenog subjekta i vojnika, društva i kasarne, mirnodopskog i ratnog stanja, između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, između straha i sreće. Čovek je onda srećan, samo ako je za neko vreme prikrio sopstveni strah izazivanjem i posmatranjem većeg straha u drugoga.

Ovi postupci vazda se zaklanjavaju takvim idealnom egalitarizmu (Spartanci, odnosno adealom, egalitarizma (Spartanci, odnosno či), koji jednakost shvata kao satiranje svih razlika između ljudi)¹⁴) (ovo se ne odnosi na robove, odnosno niže rase — oni su u podljudskom statusu).

Pravi egalitarizam ističe jednakost ljudi koji su različiti (po načinu života, zanimanju, boji kože, nacionalnosti, jeziku). To podrazumeva i egzistencijalnu toleranciju, da-kle, društveno uvažavanje sva tri tipa života o kojima je bilo reči.

NAPOMENE:

¹ Beli i crni miš su dan i noć. Oni grickaju vreme koje čovek ima na raspolaženju.

² U tom smislu Heraklit nije u pravu kad veli da je najbolja suva duša (fr. 118), te bolje pogoda popularna figura koja govori o »svuoci«, kada hoće da označi duhovno siromaštvo.

³ Nosim vodu, cepam drva, to je čudesni put (tao), veli Pang Yün.

⁴ Prev. Č. Veljačića. Cit. prema navodu u *Problem nistarstva u buddhističkoj filozofiji*, čas. Praxis, 3–5/1974.

⁵ Isto.

⁶ Navod prema S. Radakrišnanu, Indijska filozofija I, Beograd, 1964.

⁷ Isto.

⁸ Kada o tome govorim, ne mislim da u *čhanu* (zenu) ili nekoj drugoj tradiciji možemo naći kulturni recept. Smatram da Suzuki i drugi autori greše izazući te ideje kao da ih samo treba (poput pronalazaka u tehničkih) primeniti, da bi se otklonile civilizacijske boljke. To danas nije moguće ni u postojanjima ovih ideja (Kini, odnosno Japanu), još manje drugde. One vrede kao indikator jednog duhovnog stanja, kao putokazi lucidnosti i svežine.

⁹ Primera za ovo nalazimo i u znacajnjem periodu razvoja kineskog *čhan* budizma (od VI–X veka naše ere), kada je jedno vreme bio živ ideal trećeg tipa egzistencije. Nalazimo ga realizovanog među najznačajnijim slojevima društva, počev od ljudi koji su živeli od pljetenja korpi, pa do umetnika, manastirskih poglavara i slobodnih lutafa.

¹⁰ De Sadora štivo pokazuju jarost i očajanje čoveka koji se oseća prevarenom seksualnošću i pokušava da iz nje isčedi malo radosti, tj. da telesnim manipulacijama utazi duševne potrebe (kao kada se žderaju hoće utaziti duševna glad).

¹¹ Najgore primere te vrste srećemo u duhovnoj sferi: nabedene intelektualce, umetnike, naučnike, koji posle određenog kvantuma diskredituju celu tu oblast u profesionalnom smislu.

¹² Od pomenuta tri tipa egzistencije, jedino je treći bio i ostao nezavisan od zanimanja.

¹³ Ovakvi režimi (npr. Sparta, Treći rajh) obično prividno veličaju telo. Ali, njihov ideal je čovek, ne samo bez duha, već i bez tela, tj. vojnik, čovek-mašina, koji se ne umara i nema uobičajenih telesnih potreba.

¹⁴ »Jedan narod, jedan vođa, jedan Rajh.«

fantastičko kao književno

zapis u znaku milorada pavića*

jovica aćin

»Mesto onog koji se seli nikad ne ostaje prazno.« Zagometna rečenica kojom se završava jedna od fantastičkih pripovesti Milorada Pavića, s naslovom *Ikona koja kija*, gotovo u dahu saopštava najtrajniji deo fantastičke zadužbine u književnosti. Ne postoji prazna mesta u vremenu i prostoru je uvek prostor seoba, nomadski prostor. S fantastikom stožer našeg viđenja sveta više nije neumitno vezan za samo jednu tačku. Njegov novi oblik je oblik kretanja. Anti-platonovske logike simulakrumske obznanjuje mogućnost novih književnih projekata i menja naš odnos prema književnosti, zahvaljujući upravo novom načinu mišljenja sveta, njegovog vremena i prostora. I za Pavićeve rečenice ne možemo a da ne nazremo dejstvo drukčije ideje književnosti od one kojom smo podučavani i na koju smo svikli.

Ideja književnosti, koju prepostavljuju Pavićevi fantastički radovi, predočava nam se i zajamčuje, u stvari, karakterom kotvi same prakse Pavićevog pisanja, izvesnim književnim »sistemom« koji funkcioniše u njegovim tekstovima. Naslutiti bar neke od crta te ideje, cilj je dostižan, možda, jedino s lutanjem.

*

Stolećima, hiljadučlećima stariji od savremenih teorijskih i kritičkih pristupa književnosti, žanrovski kriterijum, izgleda, želi da preživi i samu književnost. Načelo razvrstavanja, čije poreklo nam je već poznato, još deli sve ono što je danas već nedeljivo i u ime sistematizacije i jednoobraznosti poništava sve produktivne razlike između dela čija fantastička logika najavljuje potpunu preživelost starih modela kulture, starih tipova interpretiranja.

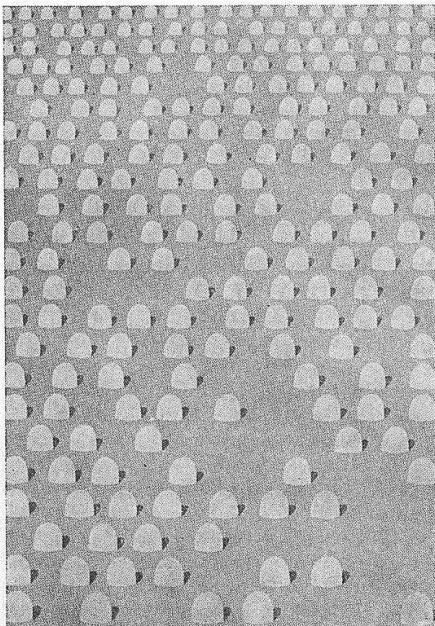
Možemo se pitati da li je fantastička književnost uopšte književni rod? Jeste, ako polazimo od klasičnog nasleđa u kojem, prerušene, stalno vladaju Platonove sistinkcije. U svom *Uvodu u fantastičku književnost* (Seuil, Pariz 1970) — najzapaženijem od novih značajnijih radova o tzv. »fantastičkoj književnosti« — Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov) pokušava da odredi obeležje književnog roda i definije fantastičko kao zajednički imenilac izvesnog konačnog broja književnih dela. »Istražujući žanr — piše Todorov — smestili smo se u perspektivu poetike. Žanr predstavlja upravo izvesnu strukturu, jednu konfiguraciju književnih svojstava...« Takav tip formalističke poetike i ne može ništa drugo da nam ponudi, sem jednog oglašenog određenja fantastičkog u književnom govoru, koje taj govor, u stvaru, rasparčava u puki mozaik konfiguracija,

umesto da ga deteritorijalizuje i sačuva u zavičajnom kretanju. Stvar se svodi na prosti odnos identifikacije između čitaoca i glavnog junaka, koji se zbiva zahvaljujući samo strukturi i u njoj. »Fantastičko je bitno zasnovano na oklevanju čitaoca — čitaocu koji se poistovećuje s glavnom ličnošću — u odnosu na neki neobičan događaj.« U ime strukture, kao mesta identiteta, zaboravlja se fantazmatsko kretanje teksta i događaja, kao mesta razlike. Šta je *neobičan događaj?* — odgovor na to pitanje već je nedostizan za strukturalnu poetiku žanrova. Tako je Todorovljevo određenje fantastičkog sasvim lako moguće primeniti na čitav niz dela, naročito savremenih, koja taj isti tip čitanja nikada neće prihvativati kao »fantastička«. Istina je, međutim, da će Todorov u poslednjem poglavljiju svoga rada promeniti perspektivu. S pitanja »šta je fantastičko« prelazi se na »čemu fantastičko?« Od strukture žanra i njegovog određenja na njegove književne i društvene funkcije. Pa ipak, pristup nije bitno promenjen. I dalje se fantastičko javlja kao teritorija, kao strogo ograničeno područje koje se, ovoga puta, određuje u pukom funkcionalističkom vidiku. Kao da se vrednosne implikacije Platonskih distinkcija sada samo vaspostavljaju u formuli strukturalnih termina.

Ispuštajući neprestano iz vida daleko-sežni kontekst logike simulakrumske u književnom govoru, empirijska linija fantastičke književnosti, koju Todorov prati, mora jednog trenutka da bude prekinuta. Ona traje dok je još reč o fantastičkim delima Jana Potockog, Edgara Alana Poa, E. T. A. Hofmana, ali se već s Gogoljem, Kafkom, Borhesom i tolilikim drugim, manje znamenitim uspešnjim autorima, ona tanji i prekida. Kako je moguće u delu Kafke, pred Gogoljevim *Šinjelom*, na primer, govoriti o nekom »oklevanju?« Zato u najboljem slučaju Todorovljev rad, shvatili ga kao manje ili više ambiciozan, ostaje ipak samo u književnoistorijskom okružju. Njegova analiza fantastičkog u književnosti gotovo da je dvostruko ograničeno važeće. Ograničena s jedne strane metafizičkim karakterom žanrovskega pristupa i, s druge, ograničena na sasvim određeno razdoblje. To je XIX stoljeće, istina rodno stoteće moderne književnosti kao fantastike, za koje, donekle, važe Todorovljevi formalni rezultati. I sam je Todorov, mora se priznati, svestan svog »oklevanja« pred delima XX stoljeća, ali ni u kom slučaju razlog tom »oklevanju« nije u nekom preobražaju koji se tiče jedino tehnike žanra, kako bi autor *Uvoda...* želeo, već u odveć rasplamsalom napuštanju ne nekih klasičnih odredbi fantastičnog, nego starog, platonskog, metafizičko-mimetičkog koncepta književnosti.

Nesumnjivo je da, čak i kao interpretacija »književnog roda«, istorija fantastičke književnosti jeste razvijanje same suštine fantastičkog. Kao takvom, fantastičkom je, za razliku od Todorovljeve strukturalne, možda mnogo bliža tematska ili semantička interpretacija za koju se, između ostalih, određuju i Rože Kajoa (Roger Cailllois). U njegovoj knjizi *U srcu fantastičkog (Au coeur du fantastique)* nalazimo i jedan kritički intoniran odgovor na pitanje o značenju *neobičnog*, pred kojim Todorov kleca. »Sve fantastičko je prelom s poznatim portetom stvari, erupcija neprihvatljivog u krušu nepromenljive tehnike žanra, kao književnog roda, koju može da prati tematska kritika, po svemu sudeći mnogo je duže od ona koja završava početkom veka. Ona stiže do tačke gde se linija razlistava. Budući da se takva tematska kritika može svesti na manje ili više širok, ali konačan katalog »fantastičke zoologije« i botanike, katalog natprirodnih bića i zgoda, čija istina osporava »poznati poredak stvari«, a budući da se književni rod fantastike isto tako postepeno oslobađao vila, vampira, najraznovrsnijih čudovišta i »neobičnih događaja«, ona je, sledeći to sužavanje s kojim će se

objaviti suština fantastičnog, kao ono što je fantastičko oduvek bilo, konačno dospela do »Kineskog zida« na kojem je neizbrisivim slovima napisano — kako kaže Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre) u svom eseju posvećenom fantastičkom posmatranom kao jezik — da »postoji još samo jedan fantastički predmet: »čovek«. Fantastičko prima na sebe potpuno obliče književnog, kao i njegov gnoeološki status. I Sartr će zaključiti da je otuda »fantastičko za savremenog čoveka samo jedan između stotinu načina da vidi svoj sopstveni odraz, svoju sopstvenu sliku«. Vrativši se čoveku, fantastika će opet položiti pravo na čitavanu književnosti, ali sada dolazeći s one strane crte od čijih bezmernih i neupravljenih sila je Platon pokušavao da zaštiti svog »filosofa« i »političara«, »kralja i istinu«. S fantastičkim i njegovim anti-platonovskim procesom, književnost je neizbežno usred kretanja koje opovrgava klasičnu podelu na žarnove. Ostaje pisanje, ostaje knjiga, delo koje se ne obzire na žarnove i koje odbija da im se pokori, da se potčini moći koja je sva u tome da nečemu fiksira mesto i oblik. Svakako istinsko delo uvek iznova ustoličava književnost i u njegovom pesničkom jeziku funkcionišu samo elementi koji ga čine *de-lom*, a neprijateljski su mu oni na koje se pozivaju operacije razvrstavanja, hijerarhizovanja i uopštavanja. Ako je fantastika, kako izlaže Platon u *Sofistu*, mimetička potčnjena, da bi proizvela svoj učinak »sličnosti«, nekoj tački gledanja kratkotrajnoj kao i ona, da li onda uposte nešto izmije fantastici, postoji li nešto izvan igre, neka transcedentna tačka koja, kao božanska i večja, ne bi ni bila ova ili ona tačka, već sve u isti mah — sveobuhvatna sfera? Pesnički jezik je s egzistencijom takve tačke davno raskrstio. I moderna nauka takođe. Kada je Borhes, na koncu jednog svog predavanja, slušaocima postavio pitanje kojem dobu mi danas pripadamo — dobu realističke priče ili dobu fantastičke književnosti — on je već imao odgovor. Književnost drukčije i nije moguća, sem kao fantastika. U jednom eseju o Borhesu zato čitamo da bi istina književnosti bila u lutanju beskrajem: »Lutanje, činjenica da ste na putu bez moći da se ikada zaustavite, menja konačnost u beskonačnost.« Ako je književnost nešto bitno (u suprotnom nema razloga za njeno postojanje), ako nije puka obmana, već, postajući ono što jeste tek u procesu fantastike, »opasna moć kretanja prema istini, uz



dušan perčinkov: livada, serigrafija

pomoći beskrajne mnogostrukosti imaginarnog« (Blanš), tada bi na pitanje koje smo ludilo s njegovim neprijateljskim instinktom prema književnom Umu može da postavi: kako je zapravo književnost uopšte moguća? — moglo jedino da se odgovori, iz istog mesta, da je književnost moguća samo ako se razume kao nemoguća.

Nepristajanje na književnost, odbijanje koje iznova otkriva književnost, o kojem će nam moći posvedočiti i Pavićevu fantastičko delo, najavljuje nam temeljno nov odnos prema jeziku. »Na potpuno isti način jedna se ista stvar može sačuvati i izgubiti«, navodi apokrifno Pavić reči Jelene Antžujske na početku svog *Cuvara vetrova* (GZ, 46). Na isti način kako je Platon fantazmu odgurnuo na rub, ta se fantazma — vrativši se, ili tačnije sačuvavši moć svoje anti-platonovske logike u jeziku, preko književnosti zvane fantastička — sada ponosa kao beskraj koji nam ne dozvoljava da ostane napolu. Kao delo, ona vas pridobija tek ako čitate pred njim, ako ne zahtevate od njega »realan« smisao. Prevesti njegovu lutalačku istinu, izraziti je rečima uime apsolutne identifikacije, znači izgubiti je. Pavićev »Vedžuvod« *pribor za čaj*, s početka *Gvozdene zavese*, sve do pred kraj, izgleda tako tajanstveno realističan, budući da se njegovi smislovi mogu dokučiti tek od kraja priče, i to jedino pomoći jeziku kojim se služi logika imaginarnog, samo zato što se ne prevodi i čita sam za sebe. Magičnost priče počiva u činjenici da kazuje, na svoj način, sve o onome što odbija da bude rečeno do kraja. Njena »magija« postaje jedini književni »realizam« i, zahvaljujući njoj, uvedeni ste u fantazmatsku igru njenog postojanja. Sudeći u kretanju dela, u divergentnom kretanju simulakruma, koje nijednog časa ne dozvoljavaju da se jezik pretvoriti u puki organizam saopštavanja. Kako se već govori, književni jezik postaje iskustvo granica, u istoj meri u kojoj je fantastika granica jednog viđenja sveta. Cvetan Todorov, začudo, veoma olako prelazi preko mogućnosti za kojom danas moramo sve odlučnije da tragamo, kada se pitamo o književnosti.

Književnost je — kaže u jednom trenutku Todorov — »ono što, unutar jezika, razara metafiziku inherentnu čitavom jeziku«. Kada je to već rekao, više nije mogao natrag. Čitava njegova žarnovska poetika stavljena je u pitanje: svojstvo koje duboko obeležava književni govor upravo je ono fantastičko, simulakrum. Logika književnosti uvek je logika fantastike, i tada više ne može biti reči o »žanru«. Još je imao dahan da napiše kako je »svojstvo književnog govora da bude s one strane...« i »književnost je poput ubitačnog oružja s kojim jezik izvršava samoubistvo«. S književnim govorom na delu je razaranje metafizičkih prepostavki jezika. Književni govor ovde treba shvatiti kao »degramatikalizujući«, nomadski prostor pesničkog jezika. Fantastika — poetika simulakruma, utkivajući razlike unutar jezika, održavajući književnost na granici, u najmanju ruku između realnog i irealnog, stavlja je u pitanje bar dva pojma koja raznoliki oblici metafizičkog mišljenja danas pokušavaju da odbrane: pojam realnosti i dosadašnji pojam književnosti. Razgovetnost i odlučnost, koje nose ovu upitnost, nisu mogle da izmaknu ni Todorovu. No, od toga dalje, u trenutku kada je pisao *Uvod u fantastičku književnost*, njegovo se oko nije usudilo.

S druge strane nije li ipak sve očitija sklonost savremenog pisanja prema fantazmatskoj logici, prema jednoj anti-platonovskoj mimetički (pri čemu se *mimesis* ne može više prevoditi s *podražavanjem*, *reprodukcionjom*, *analogijom*, čak *identifikacijom*, iako te prevode implikuje kontekst Sofista; ali oni su isto tako dobro implikovani i auten-

tičnošću, *originalnošću*...), nedvosmisleni znak revolucionarne želje za oslobađanjem potisnutih i nemiljenih ideja književnosti i njenih označilačkih praksi? To je sklonost književnosti da sebe uzima za ne-književnost, da se razume kao nemoguća i otuda uvek kao druga. Sklonost ove vrste nas, put putokaza, vodi u najveću blizinu modernih književnih postupaka. I s delima koja pretpostavljaju logiku simulakruma, kao što je Kafkino, na primer, u mogućnosti smo, možda, da bolje razumemo samu književnost. Jedan redak književni projekt naziremo i u osnovi Pavićevog dela. U svakom slučaju, Pavićev književni postupak spada, takođe, među moderne, tim više što omogućava da se ispriča mnoštvo priča u isti mah. Staviše, upravo je to mnoštvo, koje pretpostavlja osobeni koncept istorije, vremena i našega sveta, tematsko okružje Pavićevih pripovesti. Ukoliko tehniku pripovedanja i nije izuzetno nova, što se isto može reći i za Prusta, Gogolja, Kafku ili Hofmana, utoliko veću i presudniju težinu dobija izvesna novost koja je prvenstveno u ideji jedne književnosti, na čijim elementima izrasta Pavićev delo. Zdanje književnosti, koje ono implikuje, pripada beskrajnom području reinterpretiranog simulakruma na njegovom dvostrukom putovanju između filozofije fantazme i fantastičke književnosti.

VARIJACIJE U ISTORIJI

Čudesne analogije otkrivamo u Pavićevim tekstovima. Kađa u priči *Tajna večera* siromašni kopist manastirskih fresaka Isajlo Suki, tragajući i nalazeći, pod nekim nedokucivim unutrašnjim imperativom, u svojoj životu okolini scene što ih upravo preslikava i čija mu podudarnost sa slikama koje predstavljaju događaje iz ranog hrišćanstva pričinjava neizrecivu radost, uhvati jednog trenutka sebe, u zaključnom okretu teksta, da je, u stvari, dok se prepoznavaju u Hristovoj prilici, upirući pred fašistima prst u progonjenog beogradskog ilegalca, to njegov spontani gest — gest potkazivanja, tada nam je jasnije na koji je vremenski proces i koncept istorije uperen Pavićev prst. Vođen mimetičkom željom da jednu »boju« iz scene živog događaja uskladi s bojom slike biblijskog zbitja i tako postigne savršenu »kopiju«, savršeno ponavljanje drevnog događanja, Isajlo Suki dže prst kao kičicu i istog časa shvata da njegova uloga na pozornici istorije nije Hristova već JUDINA, ne mučenika i spasitelja, već izdajnika. Kad god pokušava da savršeno »kopira«, umetnik izneverava sebe. Umetnička praksas, koja u ponavljanjima traži razlike, sama ruši Platонovu distinkciju između »dobre« kopije i »rdavog« simulakruma. Pavićevi tekstovi su izuzetne književne paradigmne tog koncepta ponavljanja u istoriji, koje čuva razliku. Ljudi i događaji ponavljaju se na najrazličitijim ravniima, a u svakom ponavljanju deluje neka demonska razlika. Opisujući upečatljivo u svakom tekstu »slučajevu« takvog ponavljanja, Pavić nam otkriva jedno nepoznato, fantastičko vreme književnosti.

Upravo možda fantastičkoj književnosti u užem smislu zahvaljujemo za prve priloge koji još kolebljivom rukom iscrtavaju obrise tog nepoznatog književnog vremena, vremena-simulakruma, a koje pretpostavlja i jedan drugaćiji tip interpretiranja vremena uopšte. Tako je, na primer, glavni motiv *Rukopisa nađenog u Saragozi* Jana Potockog (naš prevod: Prosveta, Beograd 1967), dela sa samog početka XIX stoljeća, koje, u stvari, otvara novo doba fantastičkog kao književnog govora, opet kao i u Pavića jedna od verzija ponavljanja vremena, varijacija u istoriji.

Na snopu krivudavih linija ponavljanja, u serijama varijacija koje Pavića vaspstavlja, neki događaj ne vezuje se i ne odziva prema hronološkom principu na bliske i slučajne događaje, već uvek prema jednom drugom vremenskom principu na događaje

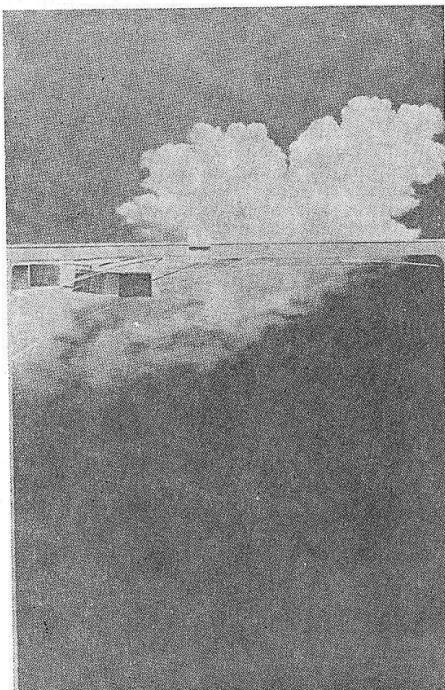
koji stoje na mnogo daljem mestu, svejedno s koje strane, buduće ili prošle u lancu, ali zato mogu da funkcionišu kao simulakrum onoga o kojem je reč, po spoljašnjoj sličnosti i unutrašnjoj razlici. Stavljajući u stvari mimesis na pozornicu istorije, ovi tekstovi svedoče o principu istorijskog kretanja koje je *mimesis* kao *phantastiké*, a ne puka kružnost koju olicava *mimesis* kao *eikastiké*. Međutim, koja to mašinerija dozvoljava Paviću da združuje najrazličitije događaje iz istorije, mitova, dela, lica, stvarnosti? Mogli bismo reći da je to pogon koji vreme pretvara u istoriju. Ideja, pak, koja nam kazuje o tom zblizavanju različitih tačaka vremena i prostora nije više samo ideja fantastičke književnosti, nego i ideja još fragmentarne filozofije fantazme, koja pokušava da misli vrtoglave varijacije, groteske, tragične, čutljive ili zvučne, ovog ili onog događaja, ove ili one ličnosti, sa stvarnim ili apokrifnim podacima.² Zar nam strasti Kjerkegorov (Kierkegaard) spis o ponavljanju ne nudi čitav jedan program filozofije ponavljanja? Taj program protivstavlja ponavljanje prirodnim zakonima koji polaze od površine, baš kao što je i Ničevo ponavljanje u večnom vraćanju, u stvari, bivstvovanje samo, svet, naime – ona dubina koje opovrgava sve zakone površine. I Kjerkegor će, upisujući ponavljanje u transcendentni element koji povezuje razočaranost i pobunu kao psihičke procese, isto kao i Niče, protivstaviti izvesnog nomadskog mislioca, zatočenika ponavljanja, tipu univerzitetetskog profesora vidjenog kao »doktora zakona«. Hegel – tom »doktoru zakona« – i Niče i Kjerkegor stoe nasuprot, darujući filozofiji novu praksu izražavanja. Fantastička književnost sledi razočaranost i pobunu koje prožimaju filozofiju fantazme. Zajedno s Pavićem, zašto da ne, i s drugima danas daleko poznatijim, pa i presudnjim, književna delo u ključu ponavljanja potresa temelje tradicionalnog književnog govora i uvek stavlja u pitanje metafizičke ideje književnosti. U tom ključu tek, u književnosti je zasejano seme modernog. Džojsova književna praksa je, takođe, praksa ponavljanja (u najmanju ruku Odisjevog lutjanja, zatim Vikoove nauke o spiralnom kruženju u istoriji, pa i Brunovog učenja o *complicatio*). U Prustovom *Tragaju za izgubljenim vremenom* na delu je, u stvari, ponavljanje, a ne sećanje (Platonova *anamnesis* ili Hegelov *Erinnerung*). Jer, izgubljeno vreme za kojim Prust traga nije, kako su već mnogi interpreti tačno primetili, neko prošlo vreme kojeg se naprsto samo sećamo, već »vreme u čistom stanju«, koje se uvek događa kao ponavljanje.

Kao i u *Tajnoj večeri* s Isajjom Sukom, i u priči *Partija šaha s meksičkim figurama* poenta ponavljanja je u razlici. Igrajući šah s čuvarom Muratovog turbeta, jednim članom turske porodice koja već tri stoljeća čuva Muratov grob na Kosovu polju, pripovedač-junak, zajedno sa svojim partnerom, ponavlja na šahovskoj tabli bitku koja će podeliti Istok i Zapad, Nebo i Zemlju. Dva igrača su samo »izvršioči tog ponavljanja, svedoci bez prava mešanja. Partija se vodi u ime Alaha i u ime Hrista. Iznenada dolazi do preloma. Kada već crne figure preuzimaju inicijativu, »u 18. potezu, beli knez Lazar Hrebeljanović odjednom se obazire oko sebe« i shvata da su figure meksičke i da to »u stvari nije njegova partija šaha... otkaže postušnost, stavlja glavu pod mišku i odbija da igra«. Tako se preko partie šaha ponavlja Kosovska bitka, ali donekle i jedna prethodna partija pripovedačeva u Meksiku, pa tako i borba između asteckog kralja Moktesume, »Sina Sunca«, i španskog konkvistadora Kortesa. Ali, dok je špansko otvaranje u ime Hrista donelo pobedu Kortesu, slovensko otvaranje, u isto ime, završava porazom, a »beli knez«, shvativši svu razliku između poraza i pobeđe, odbija da dalje učestvuje u partiji (šaha ili oružja, svejedno) koja nije njegova i u kojoj španski osvajači nikada ne mogu da zamene srpske vojvode i viteze. Razlika se izraža-

va gotovo humornim jezikom. Grotesku i humor, koje razlika upisuje u ponavljanje, nalazimo i u farsičnoj pripovesti *Gvozdenu zavesu* (prema kojoj odgovarajuća knjiga i nosi naslov). Događaj koji se u njoj opisuje s početka je tragičan, međutim on se ponavlja u beskraj i biva sve groteskniji, da bismo u jedan mah osetili svu jezu te groteske: vreme se zaustavlja iza »gvozdene zavese i obrće po stalno istom krugu (poput oštećene gramofonske ploče), dok vreme s one strane »zavesek« nastavlja da teče linearno. Razlika ponavljanja ta dva vremena olinečena je u neizrecivom užasu »gvozdene zavese«. Ponavljanje kao tragedija, ponavljanje kao farsa i ponavljanje koje je »s one strane«, to su tri vremena ponavljanja koja filozofija istorije ne samo što nije ni pokušavala da misli, obrekavši se platonizmu, nego je omalovažavala sve one poduhvate fantastičke interpretacije istorije, koje je dalekosežno izvodila filozofiju opredeljenu za fantazmatsko, anti-metafizičko mišljenje kakvo je, primerice, Marksovo. Sem čisto ekonomskih, marksističko tumačenja istorije je prepostavlja i druge elemente istorijskog kretanja. Te elemente slutimo već u Marksovom stavu da istorija napreduje uvek slabijom stranom. Žan Ipolit (Jean Hyppolite), govoreći o nekim filozofskim pretpostavkama Marksovog dela, ističe izvesnu »volju za moć«, kao jedan od takvih elemenata. Iako nigde neposredno Marks nije govorio o nekoj »volji za moć«, u nekolikim njegovim kritičkim analizama istorijskih događaja provlači se koncepcija istorijskog kretanja, koja bi mogla da dà za pravo Ipolitu. U 18. brimeru *Luja Bonaparte*, kao i u *Nemačkoj ideologiji*, otkrivamo eksplicitan stav da se svi veliki istorijski događaji i sve istorijske ličnosti ponavljuju tako reći dva puta, puni put kao tragedija, drugi put kao farsa. Marksova teorija istorijskog ponavljanja, kako je to u svojoj knjizi *Tadicija novog pokazao Harold Rosenberg*, kreće se oko načelna da ponavljanje u istoriji nije neka analogija, savršena kopija ili, s druge strane, puki pomoćni pojam istoričarske refleksije, nego je, štaviše, uslov same istorijske akcije. Tako istorijske ličnosti mogu da stvaraju samo ako se poistovete s figurama iz prošlosti.³ Lica i događaji su svojevrsno ponavljanje nekog ranijeg događaja i neke stare uloge. Ako je za Marks-a istorije – pozorište, i pozornica istorije nije samo neka jezička figura. Marks je, u stvari, svestan tri vremena ponavljanja, o čemu će u jednoj beleži govoriti Delez. Ponavljanje je komično, farsa, kada se posuvraćuje, kada obrazuje involutivnu liniju umesto preobrazujući i proizvodnje novog, umesto stvaralačke evolucije. Komičnom travestiranju prethodi tragična metamorfoza. Može se primetiti, kako svedoče i neki od Pavićevih tekstova, da grotesko ponavljanje ne dolazi uvek nužno posle tragičnog ponavljanja, već se dešava i obrnuto. I Žil Delez se pridružuje ovoj mogućnosti. Međutim, ova dva vremena ponavljanja zavise uvek od trećeg, vremena koje je uvek s one strane smešnog i tragičnog. To je vreme same razlike, iz čijeg se ponavljanja, budući da je proizvodnja nečeg zaista novog, isključuje, tačnije – anonimizira autorski subjekt... Ova tri vremena nalazimo gotovo u svim fantazmatskim koncepcijama istorije. Đambatista Viko – koga je Marks, kao što je poznato, izuzetno cenio – govori takođe o tri vremena: doba bogova, doba heroja, doba ljudi. Treće je najpresudnije i najtajanstvenije, kako pokazuje i moderna fantastička književnost. To je doba Odiseja, čije latinsko ime znači »niko«, čovek bez imena, bezlični, anonimni autor, pri čemu bi, razume se, Penelopa bila književnost, to jest »žena pod velom«, ona skrivena. »Penelopa« je fantastička književnost, spolja slična, iznutra različita, onaj Homer ženskoga roda, koji će, različit od autora *Ilijade*, u stvari napisati *Odiseju*.

Neko će reći da je Pavićev delo fantastičko u užem smislu, zbog toga što priča o događajima na uobičajen način, dok u njima vidi neobičnu logiku. Time je rečeno sve i ništa. Pavićeve neobične pripovesti svoju neobičnost crpu upravo iz činjenice da spoljašnje sličnosti i identiteti događaja i lica, stvari i znakova, odjekuju iznutra kao razlike. To je neka vrsta homonimije u istoriji. Ponavljanje, skrivanje-otkrivanje predložava se u maksimalnoj sličnosti između divergentnih događaja, njihovog vremena i prostora, kao produktivna, evolutivna mreža razlika. U tom kosmosu, u kojem prostor i vreme često menjaju uloge, svaki događaj, u stvari, ima svoju istoriju. Istorija nije jedna, a varijacija je bezbroj. Svaki događaj obrazuje jednu istoriju u kojoj su svi ostali događaji samo predmeti. Iako divergiraju, one su simultane. U delu sve koegzistira i ništa nije moguće privilegovati. »Sve važi«, rekao bi Pavić, podjednako i zauvek. Sličnost je tada samo učinak ponavljanja razlike daju događaja i njihovih istorija. Pravi subjekt ovakvog književnog »sistema«, otuda, nije *isto* već *različito*, nije slično već neslično, nije nužnost već slučaj. Božanski smeh iz davoljevog grla odjekuje prostorom dela.

»Večno vraćanje«, dovinkuo bi Niče za takve varijacije u istoriji, koje oživljava Pavićev delo. Večno vraćanje u najstrožijem smislu i ne znači drugo da se svaka stvar postoji samo po tome što se uvek vraća, svaka put s izvesnom razlikom koja postojanje pretvara u neprekidno postojanje, koja vreme prevodi u istoriju. Svaka stvar je simulakrum beskrajnog niza simulakru-ma, a taj niz, opet, samo jedan između beskrajnog broja drugih nizova. Da li tada uopšte postoji neki izvornik, neki autentični original? Otuda velika tema *palimpsesta* u Paviću. Ispod svakog sloja otkrivamo drugi sloj, ispod teksta još stariji tekst, svaka čitljivost zajamčena je nečitljivošću, i kada već verujemo da smo prodri do prvobitnog simbola, ustanovljavamo da je i on samo jedan od znakova-beočuga u lancu koji uvek interiorizuje uslove svog ponavljanja. Ono što je Niče očigledno rekao povodom Platona u *S one strane dobra i zla*, po-svedočava se u Pavićevim fantastičkim tek-



aleksandar cvetković: formiranje oblaka, ulje i akril

stovima: Iza svake pećine otvara se druga, još dublja, a ispod svake površine jedan svec još širi, neobičniji, bogatiji, a pod svim temeljima — još dublje podzemlje. Moderni tekst je palimpsest, lavirint za koji, budući da je beskrajan, ne postoji jedan, pouzdan Arijadnin konac, već bezbroj koji su svi pravi iako vode u različite smerove. Svaku nit prati jedan fantazmatski niz koji decentralira kružnu strukturu planonovske kopije. Mogli bismo reći da pravi književni "ugovor s davalom" stupa na snagu kada u delu dove do izražaja divergiranje fantazmatskih nizova i decentriranje onih kružnosti koje brišu razliku. Tada je književnost svojevrsni dijabolički pakt. Naime, simulakrum nosi u sebi uvek nešto od demonskog. Nisu li nam crkveni oci, nadahnuti platonizmom, približili ideju slike bez unutrašnje sličnosti? Ako je čovek stvoren po slici i priliči boga, on je kasnije zbog iskonskog greha, zaveden davolom, izgubio unutrašnju, da bi sačuvao samo spoljašnju sličnost. Tako je u hrišćanstvu platonovski simulakrum postao demonska slika koja sličnost ostavlja spoljašnjoj, a živi od unutrašnje razlike. Simulakrum je naličje, drugačije, drugo. Praksa reinterpretiranog simulakruma u jeziku, fantastika kao književnost, osloboda otuda druge mogućnosti književnog govora i ideja o njemu koje izmiču platonovskom izumu. Ali, sa simulakrom, druge ideje književnosti nalazimo u samom srcu platonizma. One su tu poput neke vrste zloduha ili boga varalice čijeg je pratećeg glasa po teoriji Ideja svestan i sam Platon.⁴) U svakom slučaju, s divergiranjem i decentriranjem delo postaje *haosmos*, da upotrebitimo kao najtačniji Džojsov neologizam. U tom haosu-kosmosu — bez centra i konvergencije — jedino neimarstvo je izdanje u kojem je materijal vreme i san, kako nam kazuje jedno od ishodišta Pavićevog *Zapisu u znaku device*. U njemu nema drugog zakona do linije ponavljanja, koju, čuvajući razliku, u sebi povlači delo. U takvom delu i ideji književnosti koju ono prepostavlja, ništa se ne gubi. Svaki događaj, za Pavića, postoji samo zahvaljujući vraćanju drugih događaja. Ponavljanje je realno iskustvo takve književnosti i njena stvarnost izniče metafizici predstavljanja. U toj stvarnosti mere i elementi pretpeli su presudne promene. Identitet u njoj više nije stožerni element i osnovna jedinica mere. Prava je mera sada samo ono što se rasipa i ponavlja u području razlike, kao elementarne sredine anti-mimetičkog književnog jezika, kao zavijacija pesničkog jezika i statusa modernog teksta. Nije li, konačno, promenljivi režim uzročnosti, prostora i vremena pouzdani znak da je moderno pisanje zaista postalo aukausalno, tim pre što u njegovoj označilačkoj praksi više ne važi zakonomernost aristotelovske snage uzroka i posledice? Aukazalno vreme je Prustovo vreme u čistom stanju. »Pisanje je jedini savršeni oblik vremena«, veli Leklecio (Le Clézio).

Chronos i Aion

Šta se, u stvari, dešava s vremenom čije ponavljanje jamči varijacije u istoriji? Šta rade s njim Pavićevi tekstovi? *Mimesis* na pozornici istorije znači pantomimiziranje vremena. U Pavićevim tekstovima izvodi se svojevrsna pantomima vremena. Pantomima je prvenstveno operacija tela koje je gladno. Otuda Pavićeva opsednutost hranom koju nalazimo i u Kafki. Da bi se govorilo i — još više — pisalo, neophodno je postati. To treba gotovo doslovno razumeti. Konstantna tema jela i kulinjskih poduhvata, koju u Pavića otkrivamo na svakoj stranici, samo potvrđuje da je i njegovo delo, poput Kafkinog, osobeni "Veliki post", umetnost gladovanja očiju. Ko dugo gladuje, pa mu i oči ogladne, taj se nikada neće nasititi. Taj piše. Međutim, pantomima vremena vodi još dalje od dramaturgije reči koje jedemo dok govorimo. Ona je putokaz za izvesnu interpretaciju vremena, koju delotvorno načinje fantastička književnost. »Široki vremenski rasponi», »prenapregnuto vreme«, kaže sam

Pavić u jednom razgovoru o vremenu na koje se odzivaju njegove dve knjige. Vreme »koje obuhvata duže odseke od jednog ljudskog veka«, to je vreme-pustinja, široka i jedva prelazna, ali pustinja koja iz konačnih geografskih razmara prelazi u biblijsku pustinju koju, da bismo je prešli, moramo raspolagati vremenom od više generacija.

U pripovesti *Suviše dobro urađen posao* već naslučujemo ogromne dimenzije vremena s kojim se operiše na književni način. Spleti vidar nesanicu Stanislav Spud, koji bolesti sna leči, prema principu simpatetičke magije, opet pomoću sna, u jednom odsudnom slučaju ne uspeva. Plaćaći se — budući da je bio već ostareo, a za pacijenta je imao jednog dečaka — da neće uspeti u lečenju, on je napeo sve svoje snage da isceliteljski san što više uperi u budućnost i tako se izjednači u godinama s onim čiji je san pokusavao da izleči. Zbog neuspela je kažnjen smrću. Međutim, stolećima kasnije, u izraelsko-arapskom ratu, jedan egipatski podoficir sanja upravo spasenosni san koji je, svojevremeno, sugerisao stari vidar. Reč je o jednom vremenskom mehanizmu kada rom da promeni »koordinatni sistem« čitanja vremena u merama na koje smo navikli, da promeni njegov hod i ritam. Da bismo potpunije razumeli taj pristup vremenu, potrebno je samo suprotstaviti konцепцију vremena, koju su misili predokratovski grčki filozofi, konцепцијu vremena koja je, u stvari, zavladala Zapadom s Platonovom metafizikom. Tek danas se pojedini mislioci⁵⁾ vraćaju toj ranoj koncepцијi koju je inauguirao Heraklit, da bi potom bila gurnuta u zaborav.

U često navođenom Heraklitovom fragmenetu citamo: *aion pās esti pāizon, pessēūon*. Prema najnovijem kritičkom prevedu⁶⁾ taj 52. fragment znači: *Zivot je zapravo de te koje pravi decu, koje se igrat...* »Eon (aion) znači za Heraklita "ljudska trajanje", "vreme života", dodeljeno svakome, što implikuje isto tako i značenje "večnosti", "vremena", nekog "večnog plamena", naime, ona značenja kako se sve do sada reč prevodila. Dakle, za Heraklita je vreme shvaćeno kao eon čija je osnovna jedinica ljudski vek, život. S druge strane, u novoplatonovca, grčkog pesnika Jovana Damaskina, koga помињe i Pavić u *Ikoni koja kija* (GZ, 175), u njegovoj raspravi o *prvim načelima* otkriva se teogonijsko i kosmognosko ime za vreme shvaćeno u smislu koji je ustoličen s *chronologijom*. Grčko ime za takvo vreme je *chrónos*. S jedne strane, znači, vreme kao eon i, s druge, vreme kao *chronos*. Eon protiv chronosa, to je sukob novih i stare književnosti. Višeglasja protiv jednoglasja. Zaista, jamac književnog smisla, čiju fantastičku logiku otkrivamo u modernim tekstovima, može da bude samo višeglasje, polihromija nasuprot monohromiji linearne vremena. S enom književnost osvaja heraklitovski prostor i vreme koje se ponavlja, a nikada nije isto.

Za chronos jedino sadašnjost postoji u vremenu. Prošlost i budućnost su samo dve prividne dimenzije koje sadašnjost relativizuje. Vreme je uvek prezent i sve je istovremeno. Tako se i prošlo i buduće vreme moraju shvatiti kao delovi jednog širokog prezenta, pri čemu ni taj prezent nije neograničen, iako je beskrajan. Odmah nam je jasno koje je vrste linearnost chronosa. Beskrajna i ograničena, njegova linija je kružnica. Sve prisutno je u krugu, a sviki događaj u njemu uvek je identičan s prethodnim. Heraklitovo vreme, kao i vreme kako su ga razumevali u staroj Kini, nije vreme kao spirala čija ekscentričnost u temelju potresa identitet događaja i pravi u njemu nezalečive pukotine. Uvidamo: chronos kao kopija i eon kao simulakrum. Metafizičko mišljenje na jednou i pesničko mišljenje (čiji je početak u predokratovaca) na drugoj strani. Za chronos je sve već postalo i zauvek prisutno, za eon, pak, sve je postajanje. Prezent je prepovoljen; on je učinak nejednakog — između prošlosti i budućno-

sti. Žil Delez piše: »Dok je Chronos bio ograničen i beskrajan, Aion, je neograničen kao buduće i prošlo vreme, ali konačan kao trenutak. Dok je chronos bio neodvojiv od kružnosti i slučajeva te kružnosti..., Aion se rasprostire u pravoj liniji, bezgraničnoj u oba smera. Uvek već minuo i večno još u nastajanju, Aion je večna istina vremena: čisti i prazni oblik vremena» (op. cit., str. 194). Chronos je sigurnost zatvorenenog prostora, eon, naprotiv, otvorenost u kojoj treba izdržati, lavirint bez konačnog rešenja i time opasniji. Borhes nas podseća na taj najsavršeniji oblik lavirinta koji su ustoličili stoljeća: prava i bezgranična linija. Pavićevi tekstovi su jedna od ubedljivih paradigmih da je »organizacija« književnog govora određena eonom. Jer, ideja književnosti tih tekstova misli, umesto zatvorenenog *kružga*, upravo bezgraničnu *liniju*, umesto teološkog vira, ljudsko vreme.

Dajući puno fantastičko pokriće eonu, književnost stavlja u pitanje sve metafizičke zakone zapadnjačke kulture iz koje je potekla. Okreće se protiv Oca i, budući da je u »Edip« samoprepredeni Očev izum, u figurama anti-edipovskih lavirinata traga za svojim pluralnim prodnim okriljem. I dok vreme kao chronos isključuje čoveka, ne polazi od njega niti mu se vraća, eon, čiji element je uvek ljudski život, jeste pravo ime za onaj pogon, o kojem je već bilo reči, što vreme uboličava u našu istoriju. Tačko sam Pavić o svojim tekstovima može da kaže da su oni »mekanizmi koji rade na pogonsku snagu istorije«. Mekanizmi-lavirinti...

NAPOMENE:

¹ Ovaj »zapis« je, u stvari, »ispis« iz izvesnog imaginarnog dnevnika čitanja dve knjige pripovedaka Milorad Pavića — *Gvođena zavesa*, Matica srpska, Novi Sad 1973. i *Konji svetoga Marka*, Povesta, Beograd 1976. U stvari, »ispis« koji, poput ptičjeg mladunčeta, ispušni nepromišljeno iz gnezda, pokušava da, videći u tome možda svoj jedini spas, pre vremena nauči sam da leti, i to *padajući*.

² Više o modernoj kritici *mimesisa* i njegovih artikulacijama, starih i novih, može se videti u izborniku *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, Pariz 1975.

³ Kada je reč o književnosti, logika simulakruma važi i za distinkciju stvarnog i apokrifnog, tj. platoniskim jezikom — istinitog i lažnog. Kazaće se: krivotvorene događaje, lica, istorije! No, setimo se kako književnu logiku simulakruma ubedljivo brani Margerita Jurenštar, otrprilike govoreci da je uputno, kada su one sve mere za istorijsku tačnost preduzete, i ne tačnosti i imaginaciju dati ujeni udaci. To pretpostavlja naviku da se strastno i, istovremeno, podrobno i slobođeno obnavlja neki minuli trenutak i ponovo otkriva u jednom od budućih trenutaka. Konačno, bez tog uđela, predamo li se jedino tačnosti i »kopiranju«, izmaknuće nam upravo ono, o čemu hoćemo tačno da govorimo. Tek s »apokrifnošću«, sa simulakrumom koji deluje u stvarnosti, dospevamo do istine. Događaj, lice, uvek sačinjava ono što on jest u ono što nije. U njemu se prepliću sve njegove mogućnosti. U njemu je mnogo toga verovatno, same zato jer je neverovatno, kazao bi i crkveni otac Tertulijan.

⁴ Može se govoriti i o psihanalitičkoj teoriji ponavljanja ličnosti. Psihanalitičke razloge i argumente ponavljanja značajnih istorijskih ličnosti, »ponavljanja« u kojem su nesvesni fantazmi (u analitičkom značenju) neke osobe shvaćeni kao tajni pokreti istorije, Sigmund Froid je izložio u pismu, novembra 1936. godine, koje im oblik malog psihanalitičkog eseja, što ga je uputio Tomusu Manu, čijim je romanom *Josif i njegova braća* bio zadivljen. A i sam je Man, upravo u to vreme, održao, kako izveštavaju neki svedoči, sjajno predavanje veoma nadahnuto psihanalitičkom. O Josifu iz biblijske legende Froid je već u *Nauci o snovima* govorio u nekoliko značajnih tačaka. Samo Froidovo pismo motivisano je pitanjem: »Postoji li neka istorijska ličnost za koju je Josifov život bio mitski model, i to na takav način da bi se iza složene slike njenog života mogao nastudit taj fantazam kao demonstrativni i tajni pokret?« Zatim sledi uverljivo jednostavni analitički argumenti da je ličnost koja je »ponovila« Josifa u stvari Napoleon Bonaparta.

⁵ Vid. naročito u dijalozima *Teajtet* 176 e i još *Timaj* 28 b i dalje.

⁶ Žil Delez je, zapravo, među misliocima najdalje otišao i najdalekosežnije naslutio moderni značaj tog »zaboravljenog« tipa čitanja vremena. Vid. *Logique du sens*, Minuit, Pariz 1969, str. 190–198.

⁷ Vid. J. Bollack, H. Wismann, *Héraclite au la séparation*, Minuit, Pariz 1972, str. 182–184. Prevodioči osporavaju mogućnost da se participi prezenta *paizon* od *igrai* prevede tako, pošto bi se tada samo srušilo dupliralo značenje *pesseoun*, *igrai* se s figurama. Stoga se odlučuju da etimološko rešenje: p. p. od »praviti decu«, »radati«...