



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Јасмина Теодоровић

**УТОПИЈСКО-МИТОЛОШКО-ИСТОРИЈСКИ
ДИСКУРС БОРИСЛАВА ПЕКИЋА И
ЏУЛИЈАНА БАРНСА**

докторска дисертација

Крагујевац, 2015

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Јасмина А. Теодоровић
Датум и место рођења: 27. 6. 1973. Крагујевац
Садашње запослење: виши лектор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса
Број страница: 391
Број слика: 0
Број библиографских података: 317
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111.09 Barnes J.(043.3), 821.163.41.09 Pekić B.(043.3)
Ментор: Др Драган Бошковић
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 14.04.2010. године
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 1740/13 од 13.10.2010. године
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: Др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Енглеска књижевност и култура 2) Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Англистика
Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: Др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Англистика 2) Др Никола Бубања, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Енглеска књижевност и култура
Комисија за одбрану докторске дисертације: Ментор: Др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Српска књижевност Чланови комисије: 1) Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Београд, ужа научна област Англистика 2) Др Никола Бубања, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, ужа научна област Енглеска књижевност и култура
Датум одбране дисертације:

САДРЖАЈ

Резиме	5
Summary	7

I. УВОД: ФИГУРЕ УТОПИЈСКО-МИТОЛОШКО-ИСТОРИЈСКОГ ДИСКУРСА

1. Утопија идентитета и разлике	9
2. Утопије као спекулативни митови	18
3. Митолошко-утопијске енклаве	21
4. Утопија и идеологија: утопија као радикална другост	26
5. Критичка утопија: политика (нове) утопије	32
6. Паноптицизам: утопија као технологија политике	37
7. Хетеротопија	40
8. Теорије митова	48
8.1 Сакрално и профано	56
8.2 „Пад у историју“	60
8.3 Мит као језичка структура	66
8.4 Мит као форма: мит и метајезик	70
9. Приповедно кретање	82

II. АНТРОПОЛОГИЈА ПРИЧЕ: ПЕКИЋ-БАРНС

1. Наративна антропологија	92
2. Рефрен-прича митолошке матрице	108
3. Антропологија будућности	141
4. Археологија приче: апокалипса	174
5. Апокалипса утопијско-дистопијског дискурса	219
6. Реторичко-иронијски алегоријски троп: „О веровању: немилосрдна љубав“ ...	282
7. Антропологија приче: историја света	318
8. Феноменологија тела	327

III. ЗАКЉУЧАК	345
IV. ЛИТЕРАТУРА	369
1. Примарна литература	369
2. Секундарна литература	372
3. Општа литература	377
4. Интернет извори	389

Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса

Резиме

У дисертацији *Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса* из стваралаштва оба писца, за предмет наше анализе издвајамо *Аргонаутику*, *Атлантиду* и *Нови Јерусалим* Борислава Пекића, односно *Историју света у 10 ½ поглавља*, *Није то ништа страшно* и *Пулс* Џулијана Барнса.

У уводном делу рада разрађују се појмови утопије, мита и историје у оквиру теоријских позиција релевантних, како за контекст у који су постављена дела Борислава Пекића и Џулијана Барнса, тако и за разматрање приповедне активности у ширем смислу. Једна од централних хипотеза које овај рад настоји да разради јесте питање приче као митоса, њеног телоса, као и модуса наративне конфигурације приче као приповедне активности која представља конститутивни елемент, како наративног идентитета, тако и оног човековог који се кроз фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса конституише као биће језика. Такође се разматра и кључно питање темпоралитета и конституисање приче кроз реконфигурацију дела у његовом читању и доживљају од стране реципијента.

У другом поглављу „Антропологија приче: Пекић-Барнс“ примењује се аналитичко-синтетички приступ у анализи наведених дела. Дела Борислава Пекића постављају се у шири контекст његове онтолошке философије космогоније и енергијализма. Пекићево дело смо анализирали применом обрнутог поступка демитоморфизације и користили се тзв. паралелном литературом коју је Пекић исписивао као ону која прати изградњу приче у његовом романескном стваралаштву. Наведена дела Џулијана Барнса такође разматрамо у ширем контексту конституисања наративног идентитета приче за разлику од досадашњих студија које су његово стваралаштво углавном разматрале у контексту савремених постмодернистичких теорија. Такође, један од циљева овог дела рада састоји се у томе да се укаже на идејно-тематску везу књижевног стваралаштва ова два писца,

те и да се њихово дело постави у шире оквире приповедне активности која излази из оквира националне књижевности.

На основу спроведене анализе, долазимо до закључка да наративна конфигурација њихових прича представља иронијско-пародијску, те и митоморфну маску која тенденциозном мистификацијом дискурса заправо настоји да деконструише појмовну метафизику утопије, мита и историје. Аналитичко-синтетичким приступом такође смо настојали да докажемо у којој мери се њихова дела конституишу као приповедно кретање чија реторичка иронија означава ону форму ироније у којој став и тон говорника или писца указују управо на супротно од онога што прича заводљивим дискурсом исказује. Пекићева и Барнсова прича одриче могућност изравне референцијалности тако што упућује на референт који не може бити приповедно профилисан. У том смислу, њихово стваралаштво настоји да упути и на тзв. невидљиву (недогађајну, неархивирану) историју људског духа. Из наведеног произилази и једна од основних намера овога рада, а то је да се и методолошки гледано, Пекићево и Барнсово дело успостави као изазов мишљења које се не своди искључиво на њихову анализу у својим литерарним својствима.

Кључне речи: утопија, мит, историја, Пекић, Барнс, приповедна активност, наративни идентитет, деконструкција, апокалипса, *Бела митологија*

Utopian, Mythological and Historical Discourse of Borislav Pekić and Julian Barnes

Summary

In the dissertation *Utopian, Mythological and Historical Discourse of Borislav Pekić and Julian Barnes* the subject of our analysis is Borislav Pekić's *Argonautica*, *Atlantis* and *New Jerusalem*, and *History of the World in 10 ½ Chapters*, *Nothing to be Frightened of* and *Pulse* by Julian Barnes.

The introductory segment of the study elaborates on the concepts of utopia, myth and history within the theoretical framework relevant both, for the context in which their work is analysed, as well as for further examination of narrative activity in a broader sense of the term. One of the principal hypothesis of the study the in-depth approach toward the phenomena of mythos and its telos as a mode of its narrative configuration constituting the body of narrative apparatus which establishes both, narrative and human identity determined by the narrative topoi of utopian, mythological and historical discourse. The study also raises one of the essential existential issues of temporality and narrative configuration of a story within the reconfiguration of a literary work in the process of its reading and experiencing it by the recipient.

In the second chapter "The Anthropology of the Story: Pekić-Barnes" we apply the analytical and sythetical method in the analysis of their literary works. Borislav Pekić's literary work is set within a broader context of his ontological philosophy of cosmology and energialism. Pekić's work is examined by applying the method of the reversed procedure of demythologization in which we use his paraliterary work that accompanies his romanesque literature. Julian Barnes's work is also investigated in a broader context of narrative identity unlike the up-to-date studies that have considered his work mainly in the context of contemporary postmodernist theory. Furthermore, one of the principal goals of the study is to underline the essential literary interrelation between the two writers, as well as to examine their work in a broader context of narrative activity which transcends the scope of their respective national literatures.

On the basis of the analysis thus conducted, one of the conclusions derived is that the narrative configuration of their stories represents an ironic and parodic, consequently mythomorphic mask that meticulously and deliberately mystifies their literary discourse in an endeavour to deconstruct the conceptual metaphysics of utopia, myth and history. By applying the analytical and synthetic approach we also sought to provide evidence as to their literary works constituting a wider field of narrative activity whose rhetorical irony illustrates the form of irony in which the attitude of a speaker or a writer suggests precisely the opposite of what the story with its seductive discourse is referring to. Pekić's and Barnes's story denounces the possibility of a direct referent that cannot be discursively constructed. In that sense, their work is indicative of the so called invisible history of human spirit. The latter promotes one of the principal goals of this study. From a methodological point of view, Pekić's and Barnes's work establishes itself as a challenge of human thought that cannot be reduced to the sole literary analysis of their literary components.

Key words: utopia, myth, history, Pekić, Barnes, narrative activity, narrative identity, deconstruction, apocalypse, *White Mythology*

I

УВОД: ФИГУРЕ УТОПИЈСКО-МИТОЛОШКО-ИСТОРИЈСКОГ ДИСКУРСА

1. Утопија идентитета и разлике

Utopia,¹ као реч, представља неологизам Томаса Мора. (в. Сувин 2010) Истовремено упућује и на простор и на државу. Појам утопије временом добија статус *именице*, а да би означила неизводљив *пројекат* и тиме добила двоструку *придевску* функцију. Први придев, „утопијски“, указује на карактер жеље као немогућности реализације исте, други „утопистички“ првобитно је означавао „шапача снова“. (в. Сервије 2005:9) Префикси *оу-*, односно *еу-* речи дају двоструко, амбивалентно значење: утопија као место које не постоји и утопија као „добро место“. Нортроп Фрај, међутим, истиче да *eutopia* означава „добро место“, док *utopia* упућује на не-место, нигде. (в. Фрај 1965: 334) Реч је такође изведена и из француског *état* и *condition* и упућује на кретање путника у потрази за потенцијалним одговорима на питање које је још Платон поставио: „Која је најбоља врста организације једне заједнице и како индивидуа може на најбољи начин да уреди свој живот?“ (Сувин 2010: 18-19)²

¹ Следећи тезе Дарка Сувина из студије *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, (Сувин 2010) велико слово за утопију користимо да означимо Утопију-државу Томаса Мора, мало слово за све остале импликације појма утопије.

² Сви цитати из литературе на енглеском језику, наведени су у преводу аутора овога рада.

У својој амбивалентности,³ утопија обитава у међувремену и међупростору. Она је остварива и неостварива, пожељна и непожељна, охрабрујућа и застрашујућа, либерална и тоталитарна. Међутим, да би одређени феномени задобили статус тоталитета, они морају бити праћени

„неком претходном појавом континуитета, неком идеологијом уједињења која већ постоји и према којој они имају мисију да је грде и уздрмају (...) Ми бисмо стога рекли да су то другостепене или критичке философије, које поново потврђују статус појма тоталитета самом својом реакцијом против њега.“ (Џејмсон 1984: 60-61)

Намеће се следеће питање – може ли тоталитарно имати свој антипод? Јесте ли то либерално? Или можемо говорити само о дијалектици, односно смени тоталитета? Џејмсон ће следети Блохову поставку. Наиме, можемо говорити само о дијалектици две димензије (културног) текста: утопијског задовољења и идеолошке манипулације. Утопијско задовољење своје корене има у „најстаријим утопијским чежњама човечанства“ које могу бити пробуђене и „најсировијим формама манипулисања.“ (Џејмсон 1984: 354)⁴

У том случају, говоримо о нужно идеолошки кодираном феномену, те и о утопији као идеологији, идеологији као утопији, односно о језику као идеологији. Утопију можемо посматрати као: мит, књижевни жанр, нужно пре-индуковану револуционарну мисао, стање индивидуално-колективног духа у виду наслеђеног архетипског модуса, који пројектује оно материјално и дословно чулно. Чулно би, у

³ Појам амбивалентности прво примењујемо на примеру утопије, као на најеклатантнијем примеру. Исти се везује и за појмове мита и историје, односно метаисторије Хејдена Вајта о којима ће детаљније бити речи у даљем тексту рада.

⁴ Откривање утопијских порива Блох види и у манипулацији најсировијим рекламним паролама: визији спољног живота, преображеног тела, натприродног сексуалног задовољства. (Џејмсон 1984: 354) Џејмсон такође истиче да масовна култура (филм, нпр.) нужно садржи утопијске елементе. Као један од примера наводи филм *Кум* који практично нуди упутство за инвентирање митских образаца организације гангстерског друштва. „Он реконституише мит о Мафији на начин који сугерише да ми ту идеологију не видимо нужно као лошу, нити као искривљену слику историјске чињенице, већ као слику која је доследна 'реалној' веродостојности исте. (Џејмсон 2004: F. Jameson, “The Politics of Utopia”, *New Left Wing Review* 25: <http://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia>) У том контексту, митско-идеолошка слика мафије може се тумачити као стратешко репозиционирање сваколиког беса које је створило америчко друштвено уређење. Наиме, реинвентирани митолошки образац и његова идеологија постају реалност своје врсте.

том случају, представљало ритуално, односно митско, те и слику, представу, симбол, метафору као исход језика – архетип. У контексту наведених теза, можемо је посматрати и као својеврсни *ход идеализације* (Дерида 1990: 28) којим се човек позиционира у односу на себе, Другог, простор и време. Дарко Сувин утопију одређује као књижевни артефакт, то јест дискурзивни конструкт – као когнитивно острањење/очуђавање.⁵ (Сувин 2010: 40)⁶ Утопија се, међутим, конституише тек као књижевни, односно друштвено-политички поджанр научне фантастике која у утопији има своје корене. У том контексту, научна фантастика обитава у простору између утопијског и дистопијског хоризонта:⁷

„Утопија (еутопија или дистопија) првенствено представља књижевни жанр; напослетку, како Блох истиче, то јесте онај хоризонт са којим човечанство одвајкада нераскидиво коегзистира.“ (Сувин 2010: 45)

Уколико говоримо о просторним и темпоралним димензијама утопијског, намеће се питање како разматрати категорије простора и времена? Ако утопијско сагледавамо као поменуто отварање, односно затварање према будућем, и, истовремено, као својеврсни критеријум или коректив постојеће реалности,⁸ утопију можемо посматрати као ахрону. Као таква, она је, попут мита, замрзнута у вечној садашњости, те у том случају не смештамо утопију у категорију темпоралитета. Утопија се, међутим, може посматрати и као хроникална која се, као таква, поставља у неке (нове) оквире индивидуалног, социјалног и идеолошког

⁵ Когнитивно острањење Дарка Сувина представља покушај да се утопијски жанр приближи научно-фантастичном. Острањење Сувин доводи у директну везу са митом, као „атемпоралним, религиозним приступом који на себи својствен начин на емпиричку реалност гледа испод (или изнад) сопственог хоризонта.“ (Сувин 2014) Међутим, сâм термин се првобитно односио само на научну фантастику. Когнитивно острањење представља адаптацију Брехтовог *Verfremdungse* ефекта: острањења, очуђавања, отуђења, удаљавања. Глумец није Лир, он представља краља Лира. Тзв. V-ефекат за циљ има да наведе посматрача да се запита, тумачи и заузме став према догађају чији је сведок. Као и руски формалисти, и Брехт острањење види као „средство помоћу ког се свет аутора, као и свет читаоца, дистанцира тако што ће интервенисати (привременим) укидањем реалистичке илиузије текста, или алтернативног света, или, као што је то случај са критичком утопијом, и једног и другог.“ (Мојлан 1986: 33)

⁶ Клод-Леви Стросов низ митова Сувин упоређује са фикцијом. (Сувин 2010: 41)

⁷ Према Сувину, два најрепрезентативнија утопијска пројекта јесу јудео-хришћански мит и Марксова философско-идеолошка платформа. (Сувин 2010)

⁸ Однос реално: фиктивно додатно ће се разрађивати у даљем тексту рада.

феномена, што ће рећи у темпоралну и дискурзивну детерминисаност управо (не)постојећим *сада*.

Међутим,

„За временску садашњост (...) карактеристично је пре свега одсуство сваке праве присутности, сваке стварне пуноће бића: садашњост је некаква шупљина, недовољност, мрак, (...) тај мрак садашњости изједначаје се са целим питањем идентитета, са границама наше способности да се вратимо сâмима себи, или поседујемо себе сâме (...) Јер живот значи и бити присутан, он не значи само пре или после, антиципацију или накнадни утисак. Он значи ухватити час (...), он значи чврсто држање за Сада.“ (Џејмсон 1974: 145-146)

Утопијска „нада је *увек* осујећена, будућност је увек нешто *друго*“, док „садашњост егзистенције, која тера све друго према напред и према којој све друго стреми, сâма је најмање доживљавана.“ (Џејмсон 1974: 148)

Џејмсон истиче да је утопија одувек представљала политичко питање, чији је статус политичности структурално и временски амбивалентан, узимајући у обзир константно флукутирање историјског контекста у коме се утопијско јавља. (Џејмсон 2007: 11) Стога, говори се и о специфичном виду утопијског формализма, спрам својеврсне психологије производње утопије као механизма фантастичног. Следећи Сувинове тезе, утопија подразумева конструисање алтернативних друштвених и економских форми, чија је функција суштински епистемолошка. Уколико утопијско посматрамо жанровски, утопију може да одређује њена (суштинска) интертекстуалност, те се намеће питање да ли сваки појединачни утопија-текст у себи сажима читаву једну традицију која је реконституисана, модификована, допуњена (новим) друштвено-историјским приликама? У том случају покреће се питање Џејмсонових идеологема. Идеологеме представљају „сирови материјал, наслеђене приповедне обрасце“.

„Култура или 'објективни' дух неког периода (јесте) у ствари околина коју насељавају не само наслеђене речи и појмовни преостаци ранијих времена већ и она приповедна једињења друштвено-симболичког типа које смо назвали идеологемама.“ (Џејмсон 1984: 225)

Говоримо ли, онда, о својеврсном архетипском палимпсесту? Колико су, онда, друштвено-историјске прилике „нове“?

Из наведеног проистиче и теза да утопија-текст не представља ништа друго до Велики Кôд унутар још већег *хипер-организма*. (Џејмсон 2007)

„Када говоримо о утопијским текстовима, најпоузданији политички тест не налази се у проучавању појединачних текстова, већ у њиховој могућности да створе нове текстове, утопијске визије које ће укључивати претходне и тако их модификовати или кориговати.“ (Џејмсон 2007: 15)

Међутим, утопија, као жанр или поджанр, свакако подразумева текст, те се неминовно ослања на својеврсни метаисторијски елемент који улази у структуру текста као документа. У овако постављеним оквирима, утопија се може посматрати као форма, то јест врста приповедања и уобличавања људског искуства и људских тежњи у виду специфичне наративне конфигурације, односно значењске стуктуре. У контексту наведених теза, поново долазимо појма, како утопијске, тако и утопистичке амбивалентности. Са једне стране, можемо говорити о утопији као о текстуалној форми, односно дискурзивном конструкту. Са друге стране, стоји Џејмсонов утопијски импулс (утопијска жеља) који је присутан у димензијама свакодневног живота и који, као такав, изискује својеврстан херменеутичко-интерпретативни приступ.

Од инаугуралног текста Томаса Мора (1517), преко жанра историјског романа и научне фантастике, долази до померања утопијске визије од простора ка времену, „од прича о егзотичним путницима до искустава посетилаца будућности. Али оно што представља јединствену одлику овог жанра јесте његова експлицитна интертекстуалност.“ (Џејмсон 2007: 2) Блох истиче да је утопијски импулс тај који управља животом и културом који су оријентисани ка будућности. У том

контексту, утопију, као импулс и као дискурзивни конструкт, свакако можемо разматрати у контексту темпоралитета. Блохов херменеутички приступ упућује на детектовање утопијског импулса на неочекиваним местима, тамо где је потиснут или сакривен. „Међутим, шта онда бива са намерним и потпуно самосвесним утопијским програмима као таквим? Да ли и њих треба посматрати као несвесну експресију нечег још дубљег и исконског?“ (Џејмсон 2007: 3) У том контексту, Џејмсон издваја две различита правца које је изнедрила иницијална Утопија-текст Томаса Мора: један који за циљ има реализацију утопијског програма и други, амбиваленти, ипак свеprisутни утопијски импулс који се на површини помаља у виду „маскираних“ пракси и експресија.

„Први ће бити систематичан и обухватаће револуционарне политичке праксе, онда када за циљ има оснивање новог друштва, заједно са писаним праксама у виду књижевног жанра. Систематски ће такође бити и они правци који се отцепе од установљеног друштвеног уређења која представљају такозване интенционалне заједнице; али и они који представљају покушаје да се испројектује нови просторни тоталитет, а у виду естетске димензије града. Други правац (јесте онај) у коме утопије служе као мамац и замка за конституисање идеологије (јер нада је напоследку основни принцип најокрутније игре (само)поуздања, преваре и обмане заоденуте у рухо лепих уметности).“ (Џејмсон 2007: 3)

Пекић ће рећи да је

„Спас на другој страни. У лудилу. Рекла му је да је вера – моћ. Да је вера – све. Није била. Уз њу је стајала љубав (...) У Златно доба (...) постојале су само вера и љубав, на којима се држао свет људи. Касније, у Доба мрака, у гвоздено доба разума, њима је придодата нада, која Златном добу није била потребна. Придодата јој је нада да ће се Златно време вратити.“ (Пекић 2006а: 261)

Наведене поставке, међутим, покрећу питање аутентичности и неаутентичности. Иако се, како наводи, може покренути старо платоничарско питање о правој и лажној жељи, о аутентичном задовољењу и/или срећи у чијем

корену јесте илузија, Џејмсон упућује на то да разлике треба установити у контексту простора. У том случају, сваки утопијски програм за циљ има крај, затварање приче – епилог. Као такав, нужно је тоталитарног карактера. Условно речено, затварање „крuga приче“ омогућава постојање система, и то система имагинације, односно фантазије.

„Управо тоталитет представља ову комбинацију епилога и система, а у име аутономије и самодовољности (...) Категорија тоталитета омогућава реализацију утопије: Утопије-града, утопије-револуције, утопије-заједнице (комуна) и наравно утопије-текста.“ (Џејмсон 2007: 5)

Када је реч о утопијском импулсу, тада говоримо о алегоријским процесима,

„у којима разнолики утопијски импулси стихијски продиру у свакодневни живот ствари и људи (...) У том случају, херменеутички приступ подразумева двоструки метод када фрагменти искуства откривају присуство симболичких фигура – лепоте, целине, енергије, савршенства - а које ће тек накнадно бити детектоване у некој форми путем које се она суштинска утопијска жеља може даље пренети.“ (Џејмсон 2007: 5-6)

Џејмсон, међутим, такође истиче да је нужна дијалектика позитивне херменеутике (утопије) и негативне херменеутике (марксистичке, односно идеолошке). (Џејмсон 1984: 352) Што ће рећи, нужна је спрега између утопије и идеологије, позитивне и негативне херменеутике, односно Идентитета и Разлике.

Поглавље под насловом „Варијетети Утопије“ Џејмсон ће завршити тезом о темпоралитету, то јест о егзистенцијалном и историјском времену. „Управо су у утопији ове две димензије темпоралитета савршено стопљене. Егзистенцијално време утапа се у историјско које је, парадоксално, уједно и крај времена, крај историје.“ (Џејмсон 2007: 7) Индивидуално време је управо трансцендирано у жанру научне фантастике. У научној фантастици „индивидуална биологија је ремодификована и уклопљена у неупоредиво дужи темпорални ритам саме историје.“ (Џејмсон 2007: 7) У том смислу, репрезентације утопијског импулса

избијају на површину стварности нужно у форми утопијског пројекта који ће се даље конституисати као утопијски програм и утопијска реализација.

Џејмсон говори о најширем појму, феномену Утопионизма који може бити: политички, текстуални или херменеутички. Утопистички „позив“, пак, своје корене искључиво има у модернитету. Контекст из кога Џејмсон изводи своје тезе јесте историјски. Историја је „доживљај нужности“ која није садржина, већ „неизбежна форма догађаја.“ (Џејмсон 1984: 120) Она је увек и нужно приповедна категорија. Утопијско индивидуално, као индивидуална жеља и утопијски импулс, могу се у Џејмсоновом тоталитету посматрати у оквиру тезе да је „индивидуални субјект увек смештен у колективни тоталитет“, те отуд и „Алтисерово инсистирање на трајности идеологије.“ (Џејмсон 1984: 349) Намеће се да је утопија, било као утопијски импулс, пројекат, програм или реализација увек идеолошки инкодирана. Уколико узмемо у обзир и Џејмсонову тезу о политичком несвесном,⁹ као својеврсном архетипу, намеће се да је и Утопионизам у својој основи увек политички, било у форми текста, било у контексту херменеутичког приступа.

Џејмсон не инсистира на категоризацији утопије на: утопију (еутопију), дистопију, антиутопију,¹⁰ какотопију, итд. Он истиче да се утопија и антиутопија обично разматрају у контексту само једне логичке формуле. Наиме, „утопија је друштво које је толико радикално различито да се не може ни замислити, док је антиутопија катастрофална последица реализације утопијске визије, која се завршава насиљем и тоталитаризмом.“ (Џејмсон 2007: 143) Такође упућује на антиномије унутар утопије као форме чија инхерентна дихотомност у књижевности остаје имплицитна. Утопија јесте и сајберпанк и све остале утопијске фантазије које су повезане са интернетом. Постоји и медијска индустрија утопија захваљујући

⁹ Према Џејмсону, крајњи подтекст сваког текста садржи друштвену противречност. Другостепени подтекст садржи идеологију и узима облик апорије или антиномије која се не може разрешити чисто мисаоном радњом. Тако се конституише читав приповедни апарат, односно текст. (Џејмсон 1984: 96-97) Отуд се ниједна текстуална структура, укључујући и ону књижевну „никада у потпуности не остварује ни на којој од разина (анагогичка, морална, алегоричка, дословна), снажно проваљујући у доњи простор, у неречено, у само политичко несвесно датог текста.“ (Џејмсон 1984: 55)

¹⁰ Сава Дамјанов истиче да „традиционална утопија (као минус-поступак) ипак полази од извесне вере у могућност утопијског пројекта.“ (Дамјанов 2009: 480) Међутим, додаћемо да, у ширем контексту појма утопије, и дистопијски дискурс у себи увек скрива и онај утопијски, што се уосталом може видети и на примеру Хакслијевог *Красног новог света* и Џона Дивљака.

којој је процветала пост-индустријска утопија. Хакслијев *Красни нови свет*¹¹ јесте својеврсни епос дистопијског система, али и моћна утопијска визија отуђености. Па тако, Бодријарови светови симулације и симулакрума такође представљају моћну утопијску фантазију савременог ((само)отуђеног) друштва масовног конзумеризма.¹² Утопијске антиномије никада се не конституишу као аутономни ентитети. Утопија нужно условљава дистопију. „Ми данас живимо у дистопији као и у анти-утопији – можда зато што дистопија јест анти-утопија, промишљено створени пројекат подређености.“ (Сувин 2005: 550)¹³ Дистопија, и Сувинова анти-утопија као „тобожња утопија“, обитавају у ширем пољу утопијског механизма. Једно од суштинских питања које утопија покреће јесте питање субјективитета.

„Наиме, да ли утопија о којој говоримо предлаже неку врсту радикалне трансформације субјективитета коју претпостављају све велике револуције, мутацију људске природе и стварање потпуно нових бића; или је утопијски импулс инхерентан људској природи, а чињеницу да као такав опстојава можемо објаснити дубљим потребама и жељама које је садашњост једноставно потисла и искривила. (...) Потенцијално разрешење (антиномије) у било ком правцу било би фатално по постојање саме утопије. Уколико би се успоставила апсолутна разлика, другим речима, обрели бисмо се у научно-фантастичном свету (Олафа) Степледона, у коме људска бића једва да једна у другом препознају људскост. Са друге стране, уколико

¹¹ Популарни превод Хакслијевог дела на српском језику јесте *Врли нови свет*. Међутим, у раду ћемо се користити синтагмом *Красни нови свет*, у контексту тога да основни смисао енглеског контроверзног придева „brave“ подразумева следеће конотације: „splendid, excellent“, како из перспективе Шекспирове Миранде (цела фраза потиче из Шекспирове *Буре*) тако и из перспективе Хакслијевог Цона, заправо „дивота, величанственост, лепота“, а да моралност долази тек као накнадна импликација. (Бубања 2008: 265)

¹² Однос Индивидуалног и Различитог, као и разматрање утопије као жеље-импулса, може позиционирати утопију у поменуте оквире алегоријских процеса који премрежавају, продиру у дубине појединачног (свакодневног, несвесног) и у контексту утопијски-колективног. У том случају, наводи Ролан Барт, утопија подразумева: одвајање, затварање, изолацију и отуђење, што омогућава изградњу новог *система*, сада људске имагинације, а у име аутономије и самодовољности која је у корену другости, али као острањености, те често утопија може да представља управо моћну дистопијску визију отуђености. (Џејмсон 2007:5)

¹³ Сувин преиспитује значење устаљених неологизама анти-утопије и дистопије. „Г. Зајац (Сувинов студент) и ја одлучили смо да назовемо 'дистопијом' заједницу у којој су друштвенополитичке институције, норме и односи међу појединцима у њој организовани на *знатно мање савршен начин* неголи у заједници у којој аутор живи (...) Анти-утопија, тако, означаје тобожњу утопију, заједницу чији ју је хегемонијски принципи желе приказати као савршеније организирану од било које друге замисливе алтернативе (...) Коначно, постаје логички неизбежно да се пронађе назив за оне дистопије које *нису* истовремено и анти-утопије, али како не бих увећао бабилонску пометњу језика око нас, једноставно ћу их назвати 'једноставном дистопијом'.“ (Сувин 2005: 552-553)

бисмо утопију превише приближили реалним моментима наше свакодневнице (...) онда бисмо се обрели у врту обиља реформатора или социјално-демократских политичких струја које би могле бити утопијске у другом смислу, оном којим је загарантовано право да полаже на трансформацију самог система.“ (Џејмсон 2007: 168)

У том смислу, било која од горе наведених утопија-фантазија и утопија-пројеката покреће следеће питање природе антиномије: „да ли она повезује или раздваја? Да ли је она знак идентитета или мултиплицитета?“ (Џејмсон 2007: 164) Још једна амбивалентност утопије јесте и у томе. Она повезује и раздваја. Она је идентитет и разлика. Отуд, „само дијалектика пружа могућност конкретног децентрирања субјекта и превазилажење етичког усмерењем ка политичком и колективном.“ (Џејмсон 1984: 69) Различитост је оно што повезује, не оно што раздваја. Према Џејмсону, само у том контексту можемо говорити о (де)центрираном субјекту. Укидање дијалектике центра и маргине, значило би и њихово укидање као таквих. Центру треба маргина да би се центрирао. Маргина се једино као таква може конституисати у односу на оно што се центрира. Што је децентрирање интензивније, то је маргинализација слабија и обрнуто. И покреће се нови дијалектички круг. Настаје „нова“ утопија.

2. Утопије као спекулативни митови

Нотроп Фрај разликује две врсте друштвених концепција које су најрепрезентативније представљене у миту.

„Прва је друштвени уговор, који представља сведочанство о пореклима друштава. Друга је утопија која представља имагинативну визију *telosa* као циља коме друштво тежи. Оба мита (своју причу) почињу анализом садашњости, друштва које је супротстављено митотворцу, а потом ову анализу пројектују у простор и време.

Уговор се пројектује у прошлост, утопија у будућност или у неки удаљени простор.“ (Фрај 1965: 323)¹⁴

Фрај утопије види као *спекулативне* митове. За разлику од Џејмсоновог дубинског, интерпретативно-херменеутичког модела, Фрај утопије разматра као покушај конструисања визије (појединца) о друштвенима идеалима, „а не као теорију која повезује друштвене чињенице.“ (Фрај 1965: 323) Оно што писци утопија виде јесу актуелне друштвене чињенице које служе као потка за исписивање спекулативне приче. Утопијски друштвени конструкт обилује ритуалним описима.¹⁵ Утопијски ритуали су ирационални чиновни. Ирационално постаје утопијско рационално. Ирационално своје рационални легитимитет задобија причом о значају који ти ритуали имају. Отуда је „заједнички циљ свих утопија да људску природу представе као ону којом руководи разум више него што то јесте.“ (Фрај 1965: 324) Међутим, „она (утопија) не представља друштво које је руковођено разумом, већ друштво које је руковођено ритуалом, то јест преписаним друштвеним понашањем, а које јесте објашњено рационално.“ (Фрај 1965: 325)

Узимајући у обзир Платонову Републику (град-државу),¹⁶ Атину која је смештена у културолошки контекст и дисциплину Спарте, Фрај истиче да је процват утопије као књижевног жанра у време ренесансе сасвим очекиван. Спрам некадашњег друштва којим доминира димензија града-државе, у Средњем веку друштвени поредак се разбија на мање целине којима управљају главни градови. Отуд Морова *Утопија*. У контексту утопије као књижевног жанра, говоримо о сатири којом писац утопије критикује постојеће друштвено-политичко устројство, као што је то први учинио Мор. Већина утопија које су писане након Платонове и Морове, баве се или правним уређењем или развојем технолошке моћи, као што то чини Бејкон. Потоње утопије утапају се у жанр научне фантастике. Све рапиднији

¹⁴ Фрај прави разлику између утопије-уговора и утопије-мита. Мит-уговор у себи увек садржи елемент који је у вези са религиозним митом о човековом паду. Његов тон је увек трагичан. (Фрај 1965)

¹⁵ Као пример ритуалног друштва Фрај наводи и манастирске заједнице (комуна). Утицај ових заједница на утопију је велики. Морова *Утопија* и Кампанелин *Град Сунца* садрже аналогију у односу на цркву и манастир. (Фрај 1965: 333)

¹⁶ Нортроп Фрај истиче да оно што регулише друштвено уређење у Платоновој *Републици* јесте образовни систем. Сходно томе, свака књижевна конвенција која говори о идеалној држави јесте тзв. нуспродукт систематског сагледавања система образовања. (Фрај 1965: 335)

научно-технолошки развој производи утопију-сатиру. Фрај издваја три најрепрезентативније: Замјатинову *Ми*, *Красни нови свет* Олдуса Хакслија и Орвелову *1984*. Иако је Фрајева студија оријентисана ка утопији као књижевном жанру, и сâм Фрај истиче да утопијска литература своје корене има у друштвеном уређењу одређеног времена.¹⁷

Са технолошким развојем, односно развојем науке утопија се „сели“ из простора у време – визију (о) будућности. У контексту темпоралитета, Бодријарова студија *Симулакруми и симулација* (Бодријар 1991в) указује на атемпоралну димензију, како индивидуалног, тако и колективног тела. У кораку даље, уколико „даље“ постоји,¹⁸ индивидуално постаје колективно, и обрнуто. Као што је и Фрај антиципирао, наведено доводи у питање и жанр научне фантастике. Мада, намеће се питање у којој мери су и митови (утопије) који су најавили утопију као књижевни жанр, били само просторни.¹⁹

Фрај се осврће на мит-утопију за коју ће се испоставити да је остварила највећи и најдалекосежнији утицај, у сваком смислу – хришћански мит-утопију. „Западна мисао настала је током хода Јевреја ка Обећаној земљи и током чекања Мојсија, краља из лозе Давидове.“ (Сервије 2005: 28) „Нови град“ није омеђан. Он „поново човека укључује у космос и затвара га у ритале.“ (Сервије 2005: 28) Како Фрај наводи, мит о уговору сада постаје мит о стварању, настанку: „Постављањем човека у Еденски врт,²⁰ пад који је уследио резултат је кршења уговора. Уместо утопије сада имамо Божји град, утопијску метафору коју је најдетаљније разрадио Св. Августин.“ (Фрај 1965: 332) Божји град Фрај класификује као облик утопијске фикције. Њен потомак је Дантеова *Божанствена комедија*.

¹⁷ Валтер Бењамин и Фредрик Џејмсон истичу да је свака књижевност нужно продукт одређеног „договора/уговора“ између писца и друштва, односно потенцијалне читалачке публике. (Бењамин 1974, Џејмсон 1984)

¹⁸ Пол Вирилио истиче да једино што у кораку „даље“ можемо интерпретирати јесте *убрзање релативитета* који све време „живимо“. „Убрзањем самог релативитета – убрзавањем 'стварног времена', убрзавањем 'живота' (...) укљештени у простору без простора (територије) (...) у тоталној детериторизацији шта нам у поретку преостаје за интерпретирати? Ништа осим релативитета!“ („From Modernism to Hypermodernism and Beyond“, An Interview with Paul Virilio (http://kyoolee.homestead.com/From_Modernism_to_Hypermodernism_and_Beyond_-_Interview_with_Paul_Virilio.pdf)

¹⁹ Осим античких митолошко-утопијских пројеката које карактерише статичност града-државе, како у времену, тако и у простору.

²⁰ Зорица Ђерговић-Јоксимовић наводи да су у старозаветној причи саджани сви елементи тзв. ретроградне утопије. (Јоксимовић 2009: 48)

Два града, земаљски и небески, постоје паралелно у времену. Постоје у људском срцу. „Две љубави направиле су два града: љубав према Богу која иде до презирања самог себе направила је небески град, љубав према себи која иде до презирања Бога направила је земаљски град.“ (Сервије 2005: 69) Човек, који је сада детерминисан темпоралитетом, бива смештен и у причу (мит, утопију, будућу историју) о времену после времена – у Нови Јерусалим. „За разлику од приче о Едену (...) новозаветно Откровење светог Јована, у коме се после хиљадугодишњег периода најављује долазак Новог Јерусалима, по својој природи спада у пророчке, то јест футуристичке утопије.“ (Јоксимовић 2009: 49) Но, „рај је, једноставно, увек негде другде.“ (Јоксимовић 2009: 53) „Утопија није место. (...) Питати 'где је утопија' исто је као и питати 'где је Нигде', и једини одговор на то питање јесте – 'овде'.“ (Фрај 1965: 347)

3. Митолошко-утопијске енклаве

У богатом пејзажу утопија, Жан Сервије нуди детаљан увид у историјско-идеолошке, дискурзивне и антрополошке контексте у којима се развија утопијска мисао. Сервије прати развој утопије од античког, традиционалног града, односно традиционалног друштва. Зачетак мита и утопије своје антрополошке корене име у потреби *бића* за митом и *човека* за утопијом. Биће је у традиционалном, митском уређењу града. „Човек је створио Крона – Време.“ (Сервије 2005: 56) Митско „време“ је космолошко време. Време утопије је људско време. „Утопија је град човека (који) прелази у књигу.“ (Сервије 2005: 33, 40) Платон разуме човекову потребу за стварањем оних митова који би друштвеним структурама дали смисао. Зато се на Истоку рађа Атлантида као *бајка*, као ирационални елемент и антитеза „мудрој“ Атини, Атлантида као „васељена, земља људи (...) неумерена лудост људске душе.“ (Сервије 2005: 41, 52) „Читали смо велику књигу града, сад можемо, као што је предложио Платон, да одгонетамо малу књигу микрокосмоса.“ (Сервије 2005: 55) Препознајући у овоме нарушен *stasis*, препознајемо и почетак

унутрашње борба човека у контексту неразрешиве антиномичности рационалне мудрости и лудости душе, Истока и Запада, бића и човека, ахроности и темпоралитета. Овде је уписана нужност настајања утопије као новог мита и стварање нових митова као алтернативне утопијске визије жељених, будућих друштава у којима се *човек*, који није могућ *као такав*, (Пекић 2006а: 9) онтолошки и антрополошки обликује у простору, времену и историји *Красног новог света*.

Међутим, како опомиње Сервије, „човек традиционалних цивилизација је само пламен који гори између два паралелна огледала чији се одсјај губи у дубинама друштвене организације и одређеног схватања света.“ (Сервије 2005: 27) Тада се рађа и *polis*. Човек се ослобађа божанске правде и митске ахроности и све-просторности, да би већ у платоничарској визији као копије друштва и друштвених идеала, *човек* тежио сопственом центрању и самопотврђивању у оквирима друштвене схеме, своју антрополошку димензију упорно смештајући у оквире некадашње митске целине. Међутим, опис Атлантиде јесте утопијски. Платонов мит је истовремено и утопија, као што је савршено уређење традиционалног, митског града још један пример утопије. Мит и утопија јесу антиномије чија се дијалектика одвија, како на индивидуалном, тако и на колективном плану. Прича о миту и утопији јесте прича о бићу и човеку, односно прича о Боговима и Богу. Настају два града, земаљски и небески. „Оно што бива у простору сада се смешта у време по окончању времена,“ (Сервије 2005: 78) у пост-апокалиптично време.²¹ „Време постаје отац нових истина.“ (Сервије 2005: 131)

Утопију Томаса Мора,²² Сервије смешта у друштвени контекст као одговор на безнађе сиромашних²³ и политичке тежње европске буржоазије. „И његова утопија је затворена арка, као и Телемска опатија.“ (Сервије 2005: 117)²⁴ Хакслијева утопија је острво. Она у себи има две утопије: лабораторију и резерват.

²¹ Детаљније о импликацијама апокалипсе у поглављу „Антропологија приче: Пекић-Барнс“.

²² Сервије наводи да је Мор у писму Еразму написао да се на латинском утопија каже *Nusquama* – нигде. (Сервије 2005: 119)

²³ Као што је сиромашни слој Атине устао против изобиља у коме су живели Атлантиђани и као што се иницијално хришћанство конституисало као отпор угњетених.

²⁴ „Сва властита имена у његовом делу подвлаче ту (*Nusquama*) иреалност: престоница Амаурот је град Магла (...) Државом влада Адемус, владар без народа, земљу насељавају Алаополити, грађани без града. Њихови суседи Ахоријевци су људи без земље.“ (Сервије 2005: 120-121) Алузије на актуелне друштвено-политичке и географске прилике су очигледне.

Царство Инка, чије се установе помињу у Моровој утопији, такође је било савршено уређено геометријско острво. Кампанелин *Град сунца* (1602) јесте изоловани град на брду. „Утопије ренесансе преузимају структуру Платонове *Државе* и дају праузор свим будућим утопијама.“ (Сервије 2005: 141) Године 1627, Френсис Бејкон објављује *Нову Атлантиду*. Увод је прича о Потопу, а заједница коју описује је поново на острву, Бенсалему коју доводи у везу са Платоновом Атлантидом. Захваљујући Бејконовој Новој Атлантиди, „наука за Запад постаје нада на крају новог ишчекивања и за многе филозофе почетак новог миленаризма.“ (Сервије 2005: 148)

Џејмсон истиче да утопије не треба сагледавати у позитивном кључу, „као да оне нуде визије лепших светова, простора у којима водимо испуњене животе и међусобно сарађујемо, као репрезентације које генерички кореспондирају са идиллом или пасторалом.“ (Џејмсон 2007: 12)²⁵ Наведено доводи у питање поменути категоризацију овог жанра на: утопију, антиутопију, дистопију, итд. Таква категоризација се може извести само на нивоу текстуалне форме. На дубинском нивоу, утопија сама по себи садржи све елементе изведених подкатегија. „Утопијски простор представља замишљену енклаву смештену унутар реалног друштвеног простора, другим речима, сама могућност отварања утопијског простора јесте резултат друштвене и просторне диференцијације.“ (Џејмсон 2007: 13) Још једна утопијска контрадикција, односно још један аспект њене амбивалентности јесте тај да производња утопије јесте у спречи са друштвеним, политичким и нужно идеолошким дешавањима. Са друге стране, утопија подразумева и директну опозицију конкретној политичкој пракси.²⁶

²⁵ Фрај прави разлику између утопије и пасторале. Аркадија, нпр, нема ниједну одлику утопије. Оно што се у Аркадији дешава јесте смештање човека у природно окружење (природу). Утопија је град и природу претпоставља човеку. У пасторали, човек је у миру са природом. Пасторала симплификује човекове жеље и тежње те, као такве, оне бивају лако задовољене. Пасторала је земља бајки у којој се свака жеља може одмах задовољити. На утопије које су писане након Платонове, далеко већи утицај имале су пасторале и аркадијске теме, односно фантазије, него што је то имао концепт „рационалног града“. (Фрај 1965: 341- 342)

²⁶ Као пример једне од реално постојећих енклава, Џејмсон наводи судницу. Судница представља слику затвореног и од друштва изолованог простора. Истовремено, судница је и простор у коме је моћ индиректно, самим тим и интензивније присутна. (Џејмсон 2007: 14) Наведену тезу, као и остале примере које наводи, можемо довести у везу са Фукоовим процесом инклузије и ексклузије, механизмима моћи, као и са појмом хетеротопије, о чему ће детаљније бити речи у потпоглављу о хетеротопијама.

Антрополошки гледано, писане утопије инспирација су за наративе о путовањима, у потрази за „географским искуством енклаве“. (Џејмсон 2007: 18) Консеквентно, настају и пост-утопијске идеологије.²⁷ Међутим, у антрополошком контексту, *Аргонаутика* и грчки мит о Аргонаутима у потрази за Златним руном (духовност, бесмртност, покушај да се досегне недостижно, итд). представљају антрополошку датост. Путовање и потрага, како је Дарко Сувин истакао, јесу антрополошке датости. Наративи о њима, у том смислу, могу се посматрати као Џејмсонове идеологеме, као наслеђени образац који, са новим друштвено-историјским околностима, свакако мења форму, али не и суштину. Прича о тежњи за недостижним јесте архетип. Прича о бесмртности јесте последица човековог позиционирања у времену, суочавања са смрћу. За разлику од животиња, човек је биће које има свест о почетку и крају, о рађању и смрти. Између стоје светови: митова, утопија, (мета)историје – приче и приповедања управо као путовања у потрази за: Златним руном, Светим гралом, Новим Јерусалимом, итд. У том смислу, намеће се да су Џејмсонове пост-идеологије везане за конкретне географске утопије, као потраге за њима,²⁸ односно за друштвено-идеолошке прилике индустријске и пост-индустријске револуције, као и за науку и образовни систем који су овим утопијским пројектима пружали неопходну идеолошку потку.

Како утопију посматрати у новом модусу (хипер)продукције друге половине 20. и почетка 21. века? „Све наше представе о утопији, све могуће утопије, увек ће бити идеолошки детерминисане (...) Не постоји 'права утопија', а сведоци смо да су све оне које су нам већ познате класно детерминисане.“ (Џејмсон 2007: 171)²⁹ Џејмсон говори о историчности којом је нужно условљена, те и као одговарајућа идеологема обликована свака од поменутих утопија. Тиме се заправо укида теза о универзалности утопијске мисли, односно визије. У том случају, једина

²⁷ Један од примера који Џејмсон наводи јесте Клод Леви Стросово оживљавање примитивног комунизма (комуне), то јест племенског друштва. (Џејмсон 2007: 19)

²⁸ Колумбо и његова Обећана земља, путовање Америго Веспучија у Јужну Америку и дело *Mundus Novus* (Нови свет), Волтерова *Кандида* и Елдорадо, итд.

²⁹ Кампанелино дело промовише културу цркве, Фуријеова је слаткоречива буржоаска фантазија. Белама представља типичну слику малог града у коме живи средња класа у Америци. У ери проналазака имамо Фордову индустријску утопију, односно утопију Томаса Едисона. (Џејмсон 2007: 171)

универзалија³⁰ која се намеће јесте историјска, односно политичка и идеолошка. Џејмсон износи Адорнову тезу о томе да је и нагон за самоочувањем (преживљавањем) идеолошки механизам. „Сва људска друштва, нужно организована око идеје моћи и оскудице, морала су да се програмирају тако да конструишу наизглед архетипски напор у борби за самоодржањем по било коју цену, то јест по цену опстанка других народа.“ (Џејмсон 2007: 174) У борби за опстанак „ја“ постаје иницијални „облик поседа“ око којег се води борба, како на индивидуалном, тако и на колективном плану. Адорно заговара потпуно укидање приватног поседа, које се не односи на Ја, већ на онај ултимативни приватни посед човеков – смрт. Управо тај приватни посед јесте и корену свих утопија.

„Утопија би тада, лишена нагона за самоодржањем, постала држава у којој би се, као код животиња, дао замислити живот лишен стрепње за опстанак, страха од коначности (краја, смрти) и зебњи о будућности, сва та бескрајна тактичка и стратешка борба и брига (...) која је обележила, и људску преисторију и историју (...) била би окончана. Заstraшујућа је то мисао, до те мере да претпоставља конституисање радикалне Другости и охрабрује визије о далекој, далекој будућности у којој смо изгубили све оно што нас чини људима: то је визија популације самосвесних бића која су загледана у вечну садашњост врта у коме нема агресије ни рата. У таквој једној будућности заиста бисмо постали ванземаљци у научно-фантастичном смислу (...) Стога морамо признати да овај захтев за нулти степен утопијске реализације (...) ипак не може да заобиђе поље идеологије и класне поделе.“ (Џејмсон 2007: 174-175)

Бодријар ће рећи да је то небо утопије већ над нама. (Бодријар 1991в) Подједнако је заstraшујућа чињеница да у Бодријаровој утопији симулације и симулакрума постајемо ванземаљци (као странци од енгл. *aliens*), радикално Друго које обитава у виртуелним просторима радикалне Другости која укида, како простор, тако и време. Уколико укинемо утопију, укидамо темпоралитет.³¹

³⁰ Универзалија као константа. Џејмсон настоји да оповргне тезу о архетипској универзалности.

³¹ Х.Г. Велс истиче да је Фројдова психоанализа најеклатантнији и најперфиднији утопијски пројекат који се реализовао, што и Хаксли илуструје у *Красном новом свету*. Према Хакслију

Међутим, виртуелно укида темпоралитет и ипак конструише утопију. Иза виртуелног премрежавања нашег приватног Ја-поседа, како на микро тако и на макроплану, и даље стоји нека (од) идеологија. Идеологија се свакако реализовала. Идеологија је потребна утопији, онолико колико је утопија потребна идеологији. Утопија и идеологија конструишу нове митове. Поред тога што ће мит одиграти значајну улогу у развоју уметности речи, Мелетински ће мит видети и као прототип идеолошких форми, као што ће и Касирер указати на везу између митологије и идеолошког синкретизма. (Мелетински 1983: 162, 166)³²

4. Утопија и идеологија: утопија као радикална другост

Након краћег, формалног осврта на историју утопијског наратива, Том Мојлан ће доследно разрадити Џејмсонову тезу да „оно што је делотворна идеологија, истовремено је нужно и утопија.“ (Мојлан 1986: 15) Утопија-текст, односно књижевна утопија развија се као наратив који ће временом задобијати свој идентитет профилишући га у односу на развој промена које прате процват индустријског и пост-индустријског друштва. Утопија је тада успоставила своју везу са новим друштвено-економским системима. Подсетићемо се Џејмсонове тезе да утопија увек прати друштвено-политичке прилике. „Број утопија које се пишу и њихов утицај постаје све већи у време када су бројни друштвени покрети ковали планове о уједињеној опозицији која ће се супротставити све интензивнијем развоју индустријског капитализма и империализма.“ (Мојлан 1986: 7) Почетком 20. века утопије се утапају у тзв. афирмативне идеологије попут: стаљинизма, нацизма и корпоративне Америке. Међутим, истовремено наведене афирмативне

„последња (утопијска) револуција није се десила у спољашњем свету, већ у душама и телу људи.“ (Ферков 2007: 78) Ту се већ десио крај историје као почетак историје човечанства.

³² „Као синкретичка, уз то најстарија идеолошка форма, која доприноси рађању развијенијих и рашчлањенијих идеолошких форми, митологија је у понечему истородна с њима, одакле, пак, нипошто не произилази да се савремена философија, политика, уметност, право, па чак и развијеније религије могу свести на митологију, да се могу на неки начин растворити у њој, таква тенденција постоји у митологизму XX века.“ (Мелетински 1983: 119)

идеологије биле су и утопије, уколико следимо тезу да је свака делотворна идеологија истовремено нужно и утопија. Продукција књижевних утопија је опала. Намеће се, међутим, да је утопијска идеологија тог доба била перфиднија, утолико и интензивнија од било које утопије (пасторале, далеке земље, изолованог острва, итд.) које су до тада доживљавале свој процват у пуном замаху. Конзумеризам, (маркетинг) манипулација на свим нивоима: образовање, сексуалност, ментално стање савременог човека, итд, продире у најприватније сегменте човекове свакодневнице. Сада процват доживљавају дистопије као негативне утопије, односно инвертоване утопије или критичке утопије. И у овом контексту, најутицајније су поменуте Замјатинова *Ми*, Орвелова *1984* и Хакслијев *Красни Нови Свет*. „Дистопијски наративи су, међутим, олако били обележени као идеолошки одговор на аутентични утопијски израз.“ (Мојлан 1986: 9) Истовремено, „критичка утопија јесте део политичке праксе и визије коју деле бројни аутономни опозициони покрети.“ (Мојлан 1986: 11) Утопијски пројекат, као и његова катастрофална реализација која ће уследити у другој половини 20. века јесте тзв. реификација – материјално опредмећивање апстрактног, док „идеолошки апарат цркве, школе, културе, медија, итд. тихо и мање нападно каналише људско понашање у оно које је одговарајуће и продуктивно.“ (Мојлан 1986: 16-17) У ери конзумеризма утопија постаје роба. У ери виртуелног утопија постаје слика.

„Сваки вид експресије у датом културолошком моменту, било да је то свакодневни језик, пријемчива реклама, објективна наука, искрена молитва или утопијски наратив, умрежен је у доминантну идеологију, понекад у потпуности унутар доминантне идеологије, понекад унутар оне подређене или опозиционе, док често заправо 'обитава' између те две.“ (Мојлан 1986: 18)

Поред утопијског импулса, Мојлан уводи и моменат идеолошког импулса. „Утопијски импулс морамо видети као онај импулс који функционише *унутар* идеолошког импулса, док и га и један и други истовремено покрећу и настоје да оспоре.“ (Мојлан 1986: 19) Међутим, Мојлан се ослања на Блохове претпоставке о радикалној разлици која се може реализовати ако се узме у обзир човекова антрополошка датост хуманитета – нада која је одвајкада свако историјско кретање

усмеравала ка утопији. Конкретна утопија³³ представља највећу препреку будуће могућности (спрам вечне садашњости) коју принцип наде претпоставља. Блохова утопија супротстављена је „реалним могућностима“.³⁴ Из наведеног произилази и парадокс у односу на претходно изнете тезе о реификацији. Наиме, утопија (утопијски импулс) не сме да подлегне реификацији. Блох се противи стварању утопијских наратива који скидају утопијску маску. Блох говори о томе

„да треба да се нађе оно ради чега се исплати живети, ради чега идемо, пробијамо метафизички конструктивне путеве, зовемо оно чега нема, зидамо у плаветнилу, сами себе уграђујемо у то плаветнило и тамо тражимо оно истинито, збиљско, где ишчезава чиста стварност – *incipit vita nova*.“ (Блох 1982: 11)

Према Блоху једино уметност, музика као најузвишенији њен вид,³⁵ и утопијско велико могу да остваре бесконачно у коначном. И сâм свет је глобална метафора. „За Блоха се метафора, алегорија и симбол јављају не само у свету књижевног дискурса, него јесу *реални* зато што се јављају у самом реалитету (...) у процесном низу реалних алегорија, реалних симбола који се увек изнова јављају и дијалектички преплићу.“ (Блох 1982: 32)

Херберт Маркус такође заговара нови принцип стварности – задовољство. (Маркус 1956: 140-158) Фантазија и утопија могу функционисати само у домену уметности. Фантазија повезује свесно и несвесно, снове и реалност и тако „успева да сачува табуисане представе о слободи (...) Афирмативној култури доминантне идеологије, уметност која у себи садржи фантастично и утопијско може да супротстави 'слику човека као слободног субјекта'.“ (Мојлан 1986: 25)

Међутим, уколико узмемо у обзир тезу Валтера Бењамина и Фредрика Џејмсона о уговору између писца и друштва, поставља се питање до којих граница слобода може да се одвоји од идеологије актуелног друштвеног уређења, односно датог историјског тренутка, те и колико уметник може бити ослобођен Џејмсоновог објективног духа епохе и културолошких кодова датог периода.

³³ Попут Француске револуције, Париске комуне, Октобарске револуције, итд.

³⁴ Као што се марксистичка утопија урушила управо зато што се ослањала на реалне могућности. „Марксизам је открио реалне могућности.“ (Мојлан 1986: 23)

³⁵ Тон јесте језик *sui generis*, „језгро људског интензитета.“ (Блох 1982: 17)

Маркус тврди да је једино уметничка имагинација супротстављена чињеницама које избијају на површину стварности. Критичка утопија о којој говори Маркус нема однос према датој друштвеној реалности, као што је то био случај са традиционалним утопијским наративима. Критичка утопија бави се искључиво сопственом утопијском визијом. Том Мојлан истиче да се утопија као фантастично може разматрати и као део опште парадигме романсе, односно архетипске критике Нотропа Фраја. У контексту Блохових и Маркусових теза, утопију не позиционирамо само у жанр, то јест жанр научне фантастике, већ фантастике о којој говори Цветан Тодоров. Уколико се „књижевност ствара од књижевности, а не од стварности“ и уколико књижевно дело „не представља ништа друго до сâмо себе“ и као такво „има својства таутологије – означава сâмог себе,“ (Тодоров 1987: 14)³⁶ намеће се хипотеза да можемо гајити утопију о конституисању критичке утопије која би се ослањала само на своју визију, као визију „ка унутра“. Следећи Маркусове тезе, произилази закључак да критичка утопија настоји да укине референцијални однос према стварности друштвено-политичког тела, односно да тежи аутореференцијалности. Међутим, како у контексту тезе о књижевном канону који се модификује управо у контексту објективног, културолошког духа одређене епохе, тако и у контексту дубинске херменетике идентитета и разлике, намеће се да је категорија аутореференцијалности могућа у деридијанском контексту кретања кроз текст.³⁷

Ни Фрај ни Џејмсон утопију, нити било који наратив, не стављају у директну опозицију у односу на конкретно, реално политичко тело. Џејмсоново политичко несвесно јесте „потиснута и закопана реалност“ оне основне историје „колективне борбе у задобијању слободе која обитава у (Алтисеровој) нужности“

³⁶ Иако ће и сâм Тодоров заговарати теорију жанрова и канонизацију књижевног дела, процесе који јесу друштвено, историјски и политички условљени.

³⁷ Међутим, и Дерида ће неке од својих теза контекстуализовати, као што то чини у расправи о Ван Гоговим ципелама у студији *Истина у сликарству* (Дерида 2001б) у поглављу које је иронично насловљено „Реституција истине о величини (ципела)“. Као што то чини са Џојсовим *Уликсом* или са Ничеом, Хајдегером, Левинасом, Фукоом, Алтисером и Полом де Маном у овој студији, свој метадискурс ипак поставља у контекст других метадискурса. Такође, кроз сопствени дискурс и анализу Ван Гогових „старих ципела са везицама“, контекстуализује своју интерпретацију и слику ставља у потенцијалне контексте „других случајева“. У конкретној анализи Дерида се осврће на Хајдегерове, Шапирове и Фројдове интерпретације Ван Гогове слике. Међутим, своју интерпретацију смешта у шире оквире, како теорије, тако и уметности, те је управо и контекстуализује.

(Џејмсон 1984: 96) која нам је доступна једино у форми текста / приповедања, у чијој основи, као крајњи подтекст увек стоји политичко несвесно. Када говори о романи у *Анатомји критике*, (Фрај 2007) Фрај истиче да „романса увек представља потрагу за либидом или жељу за самоиспуњењем која ће је избавити од стрепњи коју реалност доноси, али ће увек у себи садржати ту реалност.“ (Фрај 2007: 230)

Мојлан наводи да острањени текст критичке утопије мора да се представи као реалан. Као пример рецепције текста, наводи читање бајке. Бајка читаоца одваја од реалности и оно што је потиснуто као непознато / страна (нереално) у причи бајке постаје познато и реално. Према Мојлану, утопија и научна фантастика не пројектују свет будућности. Напротив, оне управо осликавају актуелни историјски тренутак, али тај тренутак представљају методама острањења. Уколико представљају одређени историјски тренутак, онда се свакако позиционирају у односу на неку актуелну доминантну или опозициону идеологију. На основу наведених теза Тома Мојлана може се извести и следећи парадокс: са једне стране, утопија не представља визију будућности, везана је за садашњост, те можемо рећи да је у својој текстуалности ахрона. Са друге стране, у контексту поменутог књижевног канона, уколико се свака следећа критичка утопија нужно односи на неко историјско „сада“ она је истовремено и хроникална. Наведено се може тумачити као још једна амбивалентност утопије, као и амбивалентност теоретисања о њој, на шта упућује и Мојланов став да је „сасвим извесно да историја увек тражи неку врсту наратива-посредника да би се артикулисала њена одсутна и недоступна реалност.“ (Мојлан 1986: 36) Мојлан предлаже конституисање критичке утопије као радикалне Другости која би подразумевала тзв. површину дискурса којом ће се „мапирати“ алтернативно друштво чија ће се улога састојати у томе да неутралише оно историјско. Мојланове тезе јесу амбивалентне. Иако ће потврђивати Џејмсонову тезу о политичком несвесном, Мојлан ће истовремено инсистирати на критичкој утопији којом ће се укинути дијалектика идеологије и утопије, као што то чини Карл Манхајм. (Манхајм 1936)³⁸ Опет, „као што и Сувин сугерише,

³⁸ Кључно питање које Манхајм покреће јесте, како питање реалности, тако и питање да ли смо у стању да трансцендирамо наше идеолошке (и утопијске) предрасуде да бисмо научно разумели и

утопијско окружење постаје основно место текстуалног истраживања и откривања (раскривања) историјске ситуације. Свет који живимо у историји открива се или манифестује кроз свет који читамо.“ (Мојлан 1986: 36) Наведено управо потврђује Џејмсонову тезу да нам је историјска нужност доступна једино у форми текста. У контексту Мојланове тврдње, намеће се питање о којој историји (историјама) говоримо: оној која је у нама, оној коју својим интерпретацијама стварамо, или говоримо о конкретном историјском тренутку који је реализован у виду конкретног догађаја када се (утопијско-идеолошки) пројекат реализује? Утопија коју треба стварати није модел/образац нити систем. Она је процес. Утопија се не може свести искључиво на свој садржај. Једино тако, наводи Мојлан, јесте могуће успоставити однос између праксе утопијског дискурса и датог историјског контекста.

„Њено идеолошко самопотврђивање јесте њен одговор на историју на начин који ће неутралисати историјске контрадикције које производе текст. Утопија је дословно ван овог света, она је негација реалности (...) Док мит разрешава историјске контрадикције, утопија их неутрализује.“ (Мојлан 1986: 40)

Међутим, уколико би се укинуле поменуте антиномије, намеће се питање шта би производило утопију? Шта производи реалност? Шта је реалност и коју реалност утопија у том случају негира? У датом историјском тренутку, да ли је

изменили наше друштвене реалности. „Када разматрамо појмове утопије и идеологије, покреће се суштинско питање природе реалности.“ (Манхајм 1936: 87) Супротно критичкој утопији, Манхајм тврди да утопијски менталитет трансендира садашњост и да је нужно окренут ка будућности. Идеологија је динамична структура која константно процењује јер претпоставља одређени суд о реалности идеја и структура свести, реалности која такође није статична. Идеолошке представе, или предрасуде и реалност су у константном флуксу. Основна теза на којој се темељи Манхајмова расправа од идеологији и утопији јесте та да је свака мисао друштвено детерминисана.

„Све међусобно супротстављене групације и друштвене класе трагају за реалношћу сходно својој мисли и својим делима, није ни чудо онда што се оним другима туђа мисао вазда чини другачијом. Уколико бисмо за реалност рекли да је само продукт наше имагинације, ствар би била једноставна. Међутим (...) евидентно је да ова многобројност концепата реалности производи исто тако многобројне облике мишљења.“ (Манхајм 1936: 88) Утопија, пак, представља искривљену/девијантну мисаону форму јер, за разлику од идеологије, она за циљ нема конкретну реализацију у стварности. Утопије су по својој природи трансисторијске. Основно питање које овом расправом Манхајм покреће јесте питање релативитета спрам рационалности која се приписује знању. Манхајмова философија позната је као философија тзв. социологије знања која, између осталог, подразумева и однос друштвене теорије и политичке праксе, те упућује на конституисање тзв. научне политике. Основни циљ Манхајмове социологије знања јесте превазилажење друштвено укореваних идеолошких и/или утопијских девијација како би се могла засновати „истинска“ наука о политици.

могуће утопију писати као преконцептуалну мисао у сликама која ће ограничити делотворност идеологије? Намеће се да тако радикалан дискурс радикалне Другости постаје утопија сама по себи.

5. Критичка утопија: политика (нове) утопије

„Идеолошки ограничена утопијска форма преобликована је у контексту нових друштвених и културолошких дешавања.“ (Мојлан 1986: 43) У периоду транзиције,³⁹ критичка утопија настоји да поврати осећај конкретног историјског тренутка. Новину и моменат у коме се дешава раскид са традиционалним утопијама, те и са традиционалним односом бинарних опозиција, Мојлан види у амбивалентности критичке утопије, односно у тзв. „амбивалентој хетеротопији“.⁴⁰ У критичкој утопији хетеротопијски момент је суштински одваја од традиционалне утопије. У критичкој, новој утопији представљено је реално друштвено тело, његове мане, конфликти, итд., па чак и порицање утопијског импулса који ће се једино кроз критичку утопију реконституисати. Како Мојлан наводи, критичка утопија би се могла упоредити са Мао Цедунговом⁴¹ тврдњом да ће друштвене контрадикције увек постојати, и после револуције, као и са Деридином перманентном деконструкцијом. Из наведеног можемо да закључимо да критичка утопија, као амбивалентна хетеротопија, представља реинтерпретацију утопије којом ће се свакако конструисати нека нова утопија. Уколико наведено упоредимо са деридијанском перманентном дисеминацијом смислова, конструкција и деконструкција утопије би подразумевала одлагање смисла било које „нове“ утопије, укључујући и ону која је деконструисана зарад производње нове. Који моменат друштвене и културолошке транзиције би „нова“ утопија, као хетеротопија, тада и тако историјски конкретизовала? У новој утопији нема

³⁹ Од индустријског друштва ка постиндустријском и кибернетичком, од модерног ка постмодерном.

⁴⁰ Термин које Мојлан приписује Семјуелу Деланију. (Samuel R. Delany 1976: *Trouble on Triton*)

⁴¹ Или раније Мао Це Тунг.

идеалних (идеализованих) индивидуа ни алтернативних, непостојећих друштвених заједница и уређења. Сада на делу имамо тзв. реални хумани субјект који је део хуманог колективитета у датом времену и простору историјског тренутка. Деловање хуманих субјеката обухватиће, како микросвет индивидуе, тако и макрониво друштвеног тела. Јунаци нове, утопијско-хетеротопијске визије биле би Фукоове децентрализоване, маргинализоване индивидуе. Мојлан, међутим, предлаже само нову форму утопије. Мења се и дискурзивна форма утопија која сада постаје саморефлективна. Њена форма била би „разбијена“, односно фрагментизована. То би били⁴² „наративи у којима се преплићу садашњост, прошлост и будућност, где појединачни протагонисти постају своје мултипликоване верзије, као нпр. мушке и женске верзије једног истог лика.“ (Мојлан 1986: 49) Истовремено, Мојланова утопијска-хетеротопија настоји да детектује и артикулише оне елементе Џејмсоновог политичког несвесног. Преко читања, интерпретације и реинтерпретације, како од стране реципијента наратива, тако и у контексту само(ре)интерпретације утопијског наратива, од индивидуланог, преко ширег друштвено-идеолошког контекста долазимо до самог хоризонта историје. Једна од контрадикција Мојланове теорије јесте константно позивање на Џејмсонове тезе које ће својим теоријским оквиром перманентно, или оповргавати, или их модификовати. Подсетићемо се да хоризонт историје остаје ван домашаја опредмећивања. Политичко несвесно остаје несвесно. У противном би се конституисало као политичко свесно. Једино што се наративом може детектовати јесу друштвено-идеолошке антиномије, дубинске идеолошке и историјске противречности које су у перманентној дијалектичкој спреси.

„На првом нивоу, појединачно дело се разматра као симболички чин који нуди имагинарно решење актуелне историјске контрадикције. Историјско које теорија још увек не може да докучи, а у пракси је само произвољно организовано и раскључано у антиномијама, или бинарним опозицијама, на површини наратива ће се репрезентовати као формални чин (радња) и дискурзивна фигура.“ (Мојлан 1986: 47)

⁴² О новим утопијама Мојлан све време пише у потенцијалу.

Истаћи ћемо да Џејмсонови дијалектички односи у које друштвено-политичке и историјске антиномије ступају не подразумева дијалектику бинарних опозиција. На следећем нивоу, превазилази се симболички чин појединачног текста и исти се смешта у актуелне идеолошке оквире шире друштвене слике. У овој фази, критичка утопија постаје конкретна културолошка пракса (иницијатива) која ће се супротставити доминантној идеологији. Мојлан у овом сегменту види профилисање конкретне идеологеме. У форми идеологеме, утопија може да се супротстави тзв. лажним утопијам савременог (активно-пасивног)⁴³ конзумеризма. Трећи нови анализе подразумева историјски хоризонт у који пробија утопијска имагинација. Синхронијски гледано на трећем новоу анализе, утопија се, условно речено, затвара. На дијахронијском плану, њено дејство је субверзивно. „Идеологија критичке утопијске форме представља још један чин опозиције.“ (Мојлан 1986: 51) Уколико је опозиција, онда нужно производи сопствену идеологију. Уколико поново отвара простор опозицији стварањем тзв. „неутралног простора“, онда управо тај простор опозиције поништава неутралност. Мојланова позиција је хуманистичка,⁴⁴ док његова утопијска мисија представља својеврсни амалгам Маркусових, Блохових, Џејмсонових и Фукоових поставки. Као таква, постављена је, како у контекст Деридине деконструкције, тако и у оквире Џејмсонове дијалектике идентитета и разлике.

Џејмсон, међутим, истиче да утопију сада више не можемо да разликујемо од „реалности“ коју она настоји да представи као своју, јер се „њена онтологија преклапа са њеном репрезентацијом.“ Отуд и питање: „Да ли овај необични ентитет уопште више има друштвену функцију? Уколико не испуњава ту функцију, разлог томе јесте историјска дисоцијација која је произвела два различита света типична за еру глобализације.“ (Џејмсон 2004: 35) Џејмсон ће заговарати нужност радикалне *системске* Другости. На друштвено-политичком нивоу капиталистичког

⁴³ Активна је идеологија која конзумеризам пласира, пасиван је конзумент. Мојлан такође наводи примере Дизниленда и тржних центара као еклатантне примере лажне утопије.

⁴⁴ „Критичка утопија говори у име аутономије природе и хуманитета који односе превагу над доминантним пост-индустријским светом капитализма и његову бирократску државу (...) У последњем нивоу интерпретације враћамо се историји и схватамо значај утопијског импулса у друштвеној револуцији која се увек одвија.“ (Мојлан 1986: 51)

и глобалног друштва, радикално друго друштво би било оно у коме су сви, без изузетка, запослени. „Капитализам не може да се развија у условима у којима су сви запослени. Он тражи резервну војску незапослених да би функционисао.“ (Џејмсон 2004: 38) Џејмсонова радикална другост утопијског пројекта подразумева конституисање оне утопије која би детектовала све дијагнозе актуелног друштвеног стања: рат, криминал, деградирану масовну културу, дрогу, насиље, досаду, пожуду за моћи, за дистракцијом,⁴⁵ нирваном, сексизмом, расизмом, итд. Џејмсон разликује две утопијске перспективе: оне које упућују на корен сваколиког зла и оне које су друштвено-политички конструкти. Обе перспективе подразумевају неку врсту задовољства. Утопија је, или политичка, или није довољно политичка. У утопији политика би требало да доживи свој крај, консекветно и историја. Међутим, Џејмсон истиче да ако се нешто опире било каквом изазову и промени јесте сâм систем. „Друштвени систем мора да изгради унутрашње механизме имунитета да би уопште могао да функционише (...) те се утопија јавља у оном тренутку када је политичко 'суспендовано'.“ (Џејмсон 2004: 43)⁴⁶ Али, „политика је увек са нама, и увек је историјска, увек у процесу трансформација, промена, развоја, распада и пропадања (...) док су политичке институције објекти и сирови материјал бескрајне менталне игре.“ (Џејмсон 2004: 44) У том смислу, када би (радикална) утопија детектовала све наведене дијагнозе, она би их декодирала. Међутим, у том тренутку утопија управо губи своју слободу јер „дата (друштвено-политичка) ситуација полаже права на нас у свој својој историјски јединственој конфигурацији.“ (Џејмсон 2004: 44) Исто тако,

„функција утопије не састоји се у томе да нам помогне да изградимо визију о бољој будућности, већ у томе да нам укаже на нашу потпуну неспособност да такву будућност уопште можемо замислити – на то да смо потпуно заробљени у не-утопијској садашњости без историчности и будућег времена – а да би управо

⁴⁵ Олдус Хаскли је, најпре индиректно у *Красном новом свету* објављеном 1931. године, а потом отворено и у наставку, односно допуњеном издању под насловом *Brave New World Re-visited* који је објављен 1956. године указивао на један од највећих проблема савременог човека у тзв. новим демократијама, а то је човекова готово неутажива и бескрајна потреба за дистракцијом.

⁴⁶ Односно када није транспарентно, већ је кодирано, али увек детерминисано својом „непроменљивом имобилношћу“. (Џејмсон 2004: 46)

открила идеолошку затвореност система унутар ког смо некако ухваћени у замку и везани.“ (Џејмсон 2004: 46)

Када је реч о идеологији, Џејмсон наводи да смо сви, без изузетка, идеолошки позиционирани, и онда кад покушавамо да је оспоримо или је избегнемо, а и тада се нужно ствара „нова“ идеологија (отпора). Позивајући се на философске претпоставке Теодора Адорна, Џејмсон закључује да су идеолошке предрасуде обележје тзв. инстинкта за самоодржањем којим нас управо идеологије индоктринирају. Утопија данас губи тај императивни нагон за самоодржањем, те се као таква показује и непотребном. Узимајући у обзир чињеницу да смо сви детерминисани, како идеологијом и поменутих дијагнозама друштвено-политичког тела, тако и нагоном за испуњењем и задовољењем, радикалност утопијске визије подразумевала би брисање (нестанак) идеологије само у случају истовременог „гашења“ поменутих импулса. Ова два феномена су нужно и увек један другим условљени. Парадоксално, осећај за историју који је све слабији и имагинарна „историјска разлика“ коју заговара постмодернизам коегзистирају управо у том простору који постоји ван сваке историје (или након њеног краја) – у простору утопије. У контексту савременог постмодерног друштва позног капитализма, Џејмсон истиче да ниједно друштво није толико обележила адикција (овисност) као ово. „И шта би се десило када бисмо постали овисници о жељи да се за то стање пронађе лек?“ (Џејмсон 2004: 52) Други проблем који детектује, као и Фуко, јесте тема сексуалности. У закључку наводи да су „све утопије нефункционалне, иако су истовремено и непостојеће. Утопије нам заправо долазе у форми разветних порука из будућности која се можда никада неће реализовати.“ (Џејмсон 2004: 54) Из наведеног произилази да Џејмсонов утопијски импулс нужно подразумева и *дистопијски импулс*.⁴⁷ Дистопијски импулс као термин и појам јавља се у литератури о дистопијског књижевности. Међутим, *дистопијски импулс* о коме

⁴⁷ У својим расправама о утопији и научној фантастици, Џејмсон не уводи појам дистопијског импулса. Једна од хипотеза овог рада јесте и увођење појма дистопијског импулса, не у контексту књижевног жанра, већ у контексту шире утопијске димензије, како човекових антрополошких датости, тако и у оном друштвено-идеолошком о коме Џејмсон говори када покреће питање утопијског импулса. Такође, појам дистопијског импулса у наведеном контексту показаће се релевантним у анализи дела Борислава Пекића и Џулијана Барнса.

овде говоримо подразумева дубински, херменеутичко-интерпретативни приступ који Џејмсон примењује у расправи о утопијском импулсу. Као што ће се утопијски импулс препознавати и манифестовати у свакодневним моментима човекове свакодневнице, дистопијски импулс би такође могао да се посматра као друга страна антрополошке датости. Као пример дијалектике утопијско-дистопијског импулса можемо навести Пекићевог Ариона, савреног коња, са белегом на челу. Пекићева *Аргонаутика*, *Атлантида* и *Нови Јерусалим* представљају најеклатантније примере дијалектике односа утопијског и дистопијског импулса на дубинском нивоу, како антропологије човека, тако и антропологије приче.⁴⁸ Антропологија Барнсове приче конституише се кроз де Манову реторику и итерабилност иронијског дискурзивног тропа који се преноси на шири, друштвено-идеолошки и историјски план.

6. Паноптицизам: утопија као технологија политике

Мишел Фуко на следећи начин започиње опис града с краја 17. века у коме влада куга:

„успоставља се строга контрола простора: затварају се, наравно, град и његово 'уже подручје', уводи се забрана изласка, под претњом смртне казне (...) Овај облик контроле темељи се на систему сталних извештаја, спискова и записника (...) до крајњег свођења јединке на оно што је карактерише, што јој припада, што јој се догађа.“ (Фуко 1997: 221-223)

„Бентамов *Паноптикон* одражава спој два обрасца⁴⁹ у равни архитектуре.“ (Фуко 1997: 226)

⁴⁸ Наведена теза ће бити детаљно разрађена у поглављу „Антропологија приче: Пекић-Барнс“.

⁴⁹ Односи се на „све механизме владања који се, још данас, распоређују и организују око онога што није саобразно норми,“ (Фуко 1997: 226) односно на строгу поделу између оних који су нормални и оних који су ненормални .

У средишту те кружне грађевине је кула. Кула гледа на затворске ћелије у прстенастом здању са унутрашње стране. Само један надзорник је довољан да види и надзорише сваког затвореника у кошници затворских ћелија. Попут читавог низа мини-позорница, појединац је „савршено индивидуализован и стално видљив (...) Видљивост је (сада) клопка.“ (Фуко 1997: 226) Супротно принципу сексуалности као „оног што се крије“, што није виљиво, ово паноптичко устројство од појединца прави Бодријаров субјект „апсолутне јавности“ и „холограмске прозирности“. (Бодријар 1991в) Процеси акутних индивидуализација могу се одвијати кроз два потпуно супротна пола: кроз оно што је апсолутно видљиво и оно што се прикрива. Видљиво-невидљиви механизми акутне индивидуализације представљају једну од централних тема Пекићеве и Барнсове приче.

По истом систему функционише и моћ. Она је и видљива и невидљива. Као и у случају сексуалности, затвореници нису само ухваћени у ту мрежу, већ су и преносиоци те моћи. И у овом случају, моћ, која делује посредством неког вида власти, своје релационе односе успоставља на релацији видљиво-невидљиво: „Паноптикон је устројство којим се пар 'видети-бити видљив' раздваја на своје чиниоце: у прстенастој згради на ободу сви су потпуно видљиви, а никада не виде; у средишној кули све виде, а никада нису видљиви.“ (Фуко 1997: 228) Паноптикон је матрица на основу које функционише неприметна машинерија моћи. Међутим, разматрањем устројства паноптикона и самог концепта затвора, Фуко иде корак даље у разради тезе о акутној индивидуализацији субјекта. Такође, његово покретање питања развоја система знања из студије *Археологија знања* (1998б) најбоље се читава у илустрацији последица које одређени систем знања може имати у датој епохи. Фуко наводи пример ситуације у којој би се групе деце могле одгојити у различитим системима мишљења.⁵⁰ Оно што би се десило након што се поново сретну након двадесет година јесу расправе, „ништа мање занимљиве од проповеди или конференција на којима се троши толико новца; ако ништа друго, то би била прилика за открића у области метафизике.“ (Фуко 1997: 231) Паноптикон представља „дијаграм механике моћи доведене до свог идеалног облика.“ (Фуко

⁵⁰ Нпр. да су неки научени да два и два нису четири, а друго да је месец парче сира. Фуко тенденциозно користи примере који се граниче са бесмисленим.

1997: 232) Та дијаграмска, паноптичка мрежа у себе увлачи: појединца, систем(е) знања, науку, фикцију, религију, философију, итд. Породице, школе, затвори, болнице, васпитно-поправни домови, фабрике, итд. представљају свакодневна паноптичка устројства. Пример куле (места са кога један види све остале) и прстенастог обода (из кога видљиви не виде), најбоље илуструје механизме деловања *технологије политике*. Фуко уводи концепцију технологије која је политичког карактера. Модерна епоха јесте епоха: сексуалности и жеље, простора и призора, са крајњом инстанцом невидљиве технологије политике која, са куле, види све. Као и у Бенетамовом *Паноптикону*, циљ је да се смањи број оних који владају (виде), а повећа број оних којима се влада (који не виде). Какав је тип савременог друштва? Антика је имала своје позорнице, храмове и арене. Антички период карактерише „јавни живот, интензитет светковина, чулна блискост“, (Фуко 1997: 244) подједнако као и сурове казне. Савремено доба намеће сасвим супротна правила. Јединке су са једне, а држава са друге стране. Казне нису сурове, али, као и у случају сексуалности, постепено и сигурно задиру у човекове антрополошке датости: дресуром, преваспитавањем, позивањем на грижу савести, као у доба Просветитељства. Правило гласи: затворити, то јест изоловати јединку, потпуно је индивидуализовати и константно у њеној индивидуалности надзорисати! Изолација се овде поистовећује са индивидуализацијом. Јесте ли механизам савремене индивидуализације изолација? Бодријарова психопатологија савременог друштва најочигледније се илуструје у паноптичком принципу који подједнако ефикасно функционише и у његовом холограму. *Желим* своју руку да протурим „с оне стране“ виртуелног простора у коме ће, оног тренутка када на другу страну продре, постати потпуно виртуелна и трансперентна. У свеопштој паноптичкој дресури „јединка се брижљиво фабрикује (...) (налазимо се) у паноптичкој машинерији“ исто толико колико смо истовремено и „њени точкићи.“ (Фуко 1997: 245) Као што је (сексуални) дискурс субјекта био тај који је стотинама година сопственим дискурсом плео стратегије моћи и у исте од дискурса других субјеката био увучен, тако смо, чини се, парадоксално и на кули и у некој од ћелија на прстенастом ободу. Принудно смо индивидуализовани: Лиотаровим компјутерима,⁵¹

⁵¹ Лиотаров постмодернистички „антагониста“, метанаратив, бива замењен „антагонистом“

Џејмсоновим и Бодријаровим визуелним „слајд шоу серијама“, Фукоовим дискурсом секса, у чијем корени одвајкада јесте *жеља*, и затворима. Међутим, и даље остаје питање: ко је кога принудио? Као и – када смо на кули, а када на прстенастом ободу? Та парадоксалност јесте стожер конституисања поменутих релационих односа моћи. Паноптикон има неколико могућих варијанти: „потпуни круг, дакле бентамовски Паноптикон у строгом смислу, затим полукруг, а онда и крстасто, или пак звездасто здање.“ (Фуко 1997: 282) Паноптикон се може „изградити“ свуда: у породици, уметности, теорији, философији, религији, итд. Стога, Фуко Паноптикон види као значајан догађај у историји људског духа, чиме се осликава слика друштва, и овог савременог. У контексту наведеног, сада се намеће питање – како детектовати све аномалије (савременог) друштва у паноптичкој машинерији? Да ли је могуће конституисати радикалну другост и шта би она у овом контексту заправо била?

7. Хетеротопија

Савремену епоху Мишел Фуко види као епоху простора, епоху расутости у којој се простор, места и грађевине представљају као просторне серије: преклапања, јукстапозиција, укрштања, девијација, решетки и мреже релација.

нехуманог обличја (Лиотар 1991б) - компјутерском машинеријом. Лиотар упозорава на потенцијалну опасност коју компјутерска технологија може да донесе човечанству и у *Постмодерном стању*. (Лиотар 1988) У процесу глобалних информатичких и виртуелних трансформација, не мења се само природа знања. Хумани елемент постаје ирелевантан. Развој, као идеологија постмодернизма, јасно уочава суштинске поставке метафизике која је стремила спознајама оних „сила“ које надилазе било који субјект. (в. Лиотар1991б) У негативној ентропији, машина не укида само Лиотаров утопијски импулс паралогије, већ неутралише концепте темпоралитета и хуманитета. „Оно што је запањујуће када је реч о *метафизици развоја* јесте чињеница да њој не треба крај. (...) Она се репродукује самоубрзањем и самоширењем следећи своју унутрашњу динамику. (...) Она нема краја, али има границу ишчекивања (краја) живота сунца.“ (Лиотар 1991б: 7) Лиотар покреће суштинско питање савремене епохе развоја – „Шта друго преостаје као „политика“ осим отпора према овом феномену нехуманог?“ (Лиотар1991б: 7) У контексту нове метафизике, идеологије развоја која нема краја, и процеса бескрајног усложњавања, Лиотаров концепт раскола поприма сасвим другачије, апокалиптичне импликације Бодријарове *Апокалипсе сада*. Са „смрћу сунца“, односно „неизбежном соларном експлозијом“ (Лиотар 1991б: 10) више неће бити потраге ни за мишљењем, јер неће бити мишљења које ће знати да се смрт/експлозија десила. То је смрт смрти као савремени живот мишљења. (Лиотар 1991б: 10)

(Фуко 1984) У другој равни Фукоових просторних димензија, која премрежава прву, савремена епоха, као она која је концептуално, временски и просторно супротстављена епохама Средњег века и модернизма, подразумева епоху простора која се дешава и опажа/доживљава као простор: концентрације, калкулације, дистрибуције, циркулације, маркирања и класификације људског, хуманог елемента који у том простору обитава. Следећи Фукоове тезе, проистиче закључак да ни простор савременог доба није „епоха новог“,⁵² већ простор који своје историјске корене има у западној цивилизацији, стога није могуће пренебрегнути чињеницу да се десио и фатални пресек на релацији време-простор, те можемо говорити и о хетерокронијама. Епоху деветнаестог века обележиле су теме развоја и криза, кружења и акумулације остатака прошлости. Своје митолошко упориште деветнаести век пронашао је у другом принципу термодинамике.⁵³ Сада смо, како Фуко истиче, у самом тренутку. Шта представља Фукоово (просторно) „сада“? Појам простора, у Фукоовом тренутку, данас представља хоризонт наших хетерогених поставки, идеологија и система које разиграно конструишемо и деконструишемо, градећи нове блокове просторних и дискурзивних умрежавања. Како хумани елемент опажа епоху простора као такву, уколико „као таква“ реално постоји? Наиме, да ли је циркуларно и истовремено, дистрибутивно „маркирање“ двосмеран процес и реално могућ као Џејмсонова перцепција опипљивог?⁵⁴ Или у овој епохи можемо говорити о „structure of feeling“ (српски: структура осећаја) која се рефлектује кроз потребу да се прераде и ре-наративизују наслеђени референтни системи, како Фуко истиче, сада акумулирани у „новој“ епохи? Јесмо ли се свакако обрели у Џејмсоновом „feedback loop“-у?

⁵² Фукоова иницијална структуралистичка позиција о „конструкцији епистеме“ подразумева различита подручја знања и врста знања одређене епохе која се само површно појављују као различите. То су, заправо, манифестације једне исте епистеме, археолошког обрасца знања, као универзалног и инваријантног кода. Међутим, Фуко ће касније направити радикалан рез, односно прелаз ка постструктуралистичкој позицији према којој у дијахронијском следу епистемолошких блокова влада непремостива хетерогеност. У: Велш 2000.

⁵³ Други принцип термодинамике односи се на универзални принцип ентропије, на основу ког се ентропија категорише као изоловани систем који не подразумева стање равнотеже и тиме показује тенденцију ширења током времена, да би максималну вредност достигао управо када успостави стање равнотеже, које се у самом тренутку климакса урушава да би отпочео следећи циклус (интернет извор: <http://www.entropy.com/>)

⁵⁴ У: Џејмсон 1991.

Како даље наводи Фуко, постоје простори и места која заузимају свој (реално) постојећи, опипљиви и видљиви простор, и која су повезана са свим осталим местима нашег (реалног) савременог простора. То су хетеротопије као противтеже утопијама.⁵⁵ Утопије не заузимају реалан простор. Оне представљају места која подразумевају директне или преокренуте аналогиије у односу на реалан простор друштва. У сваком друштву, у свакој култури постоје места која су уграђена у саме темеље друштвено-културолошког тела, а која су симултано представљена и супротстављена, и нужно преокренута у своју супротност. Хетеротопије се, парадоксално, ипак пореде са огледалом и представљене су као премрежено и међусобно условљено искуство које са огледалом делимо. Огледало је утопија, „место без места“. У огледалу себе видимо у месту у коме нисмо, у месту које је виртуелно и не-реално, али које отвара други простор, простор *иза* огледала, *иза* виртуелног и не-реалног, попут сенке која нам даје сопствене обресе, те и могућност да себе видимо у свом одсуству, односно у трећем простору - илузија. Процес је утопијске природе, али истовремено и хетеропијске самим тим што огледало реално постоји и представља противтежу оном месту које наше просторно Ја заузима. Међутим, уколико говоримо о дијалектици реалног и нереалног, „места без места“ и „места са местом“, не проистиче ли из те дијалектике и наша запитаност у којој мери је хетеротопија утопија, и обрнуто? Из парадоксалне синтагме, „место без места“, проистиче и закључак да је нереално постојеће подједнако као и реално, а што говори у прилог тези да, у том случају, то и такво „место“ не може ни бити материјално опипљиво и видљиво, што укида

⁵⁵ Фуко разликује шест принципа на којима се темељи појам хетеротопије. То су хетеротопије: криза, девијација, јукстапозиција међусобно некомпатибилних елемената на једном месту (нпр. позоришта), темпоралне акумулације (илузије постојаности у времену) и темпоралне интензификације (темпоралне концентрације) и илузије. Пети принцип подразумева процесе отварања и затварања, који хетеропију постављају као изоловани и затворени систем у који се истовремено можемо инкорпорисати. Говоримо о дијалектици Фукоове *инклузије* и *ексклузије*. Наиме, оног тренутка када уђемо (инклузија) у простор хетеротопије, сâм улазак аутоматски подразумева и излазак (ексклузија), те смо, свакако, (поново) закорачили у простор *илузије* у коме се „ресабирамо“ у свом одсуству. Шести принцип подразумева дијалектику два пола, те са једне стране, улога хетеротопије може бити та да отвори простор илузије који управо открива све остале, реално постојеће просторе, док са друге хетеротопија може да отвори један други/другачији, реално постојећи простор, као онај који савршен и уређен попут, како наводи, овог нашег хаотичног и раз-конструисаног. Последњи тип хетеротопија заправо подразумева, како Фуко иницијално тврди, простор компензације, попут, нпр. јавних кућа или некадашњих колонија које су настале у процесу колонизације које су пуританске енглеске струје реализовале у Америци током 17. века.

могућност да не постоји, као и могућност да је та реалност „реалнија“ од реално, као материјално опипљиве. Из наведеног произилази и наша запитаност – у ком смислу и до које мере Ми „нисмо“ када у огледалу себе видимо? Како и колико „реални“, у том случају, могу бити наши обриси кроз ре-сабирање у одсуству? Напоследку, о одсуству чега, заправо, говоримо: места које је „без места“, наших сенки и обриси, или управо противтеже места које наше просторно Ја заузима? Наведено нас доводи до утопијско-хетеротопијске димензије, те и појма реалитета.

Уколико су хетеротопије темељи друштвеног тела и реално постојеће простор-место, који су параметри за утопијско као нереално које је подједнако у темељу хуманог субјекта, као и у темељу колективног, те и индивидуалног утопијског импулса? Наведено, између осталог, покреће и питање реалности друштвеног тела. Уосталом, шта *јесте* хетеротопија уколико је процес свакако утопијско-хетеротопијске природе? Да ли је Фукоова хетеротопија још једно митолошко упориште, сада савременог (постмодерног) доба или његова ентропија као процес који се може одвијати равноправно у оба смера, те се енергија, која зависи од структуре и термодинамичког стања (друштвеног) тела, у реверзибилности процеса враћа у првобитно стање? Или, пак, у Џејмсоновој димензији опипљивог, односно Рикеровом хоризонту праксиса⁵⁶ може доживети крах у тачки климакса?

Међутим, Жеља звана утопија ипак успоставља *Поредак дискурса* (Фуко 2007) које ће нас примити у другу димензију простора, јер утопијски импулс нужно се прелива у своју форму (само)представљања – дискурс/текст. Шта би у ексклузији дискурзивног поретка подразумевао Фукоов трећи простор – могућност повратка безименом гласу када ће „проговорити“ тишина речи или неминовно конституисање новог, хетеротопијског поретка, те и враћање огледалу, као не-месту у коме се простор сада утопијски затвара, или, пак отвара, јер процес је свакако и утопијске природе?

У просторима Фукоових: идеологија, система, конструкција, мапирања, друштвеног тела, прошлости, садашњости (будућности?), дискурса, визуализације

⁵⁶ Детаљније о Рикеровом појму праксиса у поглављу „Између описивања и прописивања приче“ У: Рикер 2004: 159-170.

итд, огледало нам нуди читаве варијетете форми (само)представљања! Јесу ли форме представљања „други простори“? И даље остајемо запитани – обресе чега у огледалу можемо видети, уколико ни форме представљања нису нужно инспирисане самим стварима? Чиме су инспирисане репрезентације нашег Ја које се кроз (сопствене?) обресе у огледалу ресабира? Имамо ли то Сопство уколико је све друштвено-идеолошки и дискурзивно детерминисано? Ако је и „Сопство (...) само утолико уколико други“, (Рикер 2004: 11) колико је, онда, дубок јарак између огледала и нас? Као што и даље остаје нејасно у односу на које параметре се конституише простор, то јест његово представљање и његово концептуално доживљавање? Да ли на оне просторне или темпоралне, уколико се десио пресек на релацији простор-време, те и хетерокронија као темпорална девијација? Фуко ће утврдити да се категорија времена у овоме „сада“ успоставља као процес дистрибуције елемената кроз простор. Уколико не можемо говорити о епохи новог, намеће се питање – да ли се категорија времена (у простору) икада другачије и успостављала? Наведено покреће и питање реално постојећих елемената, уколико ће се и простор свакако „распршити“ кроз игру на релацији инклузија-ексклузија-илузија. Вратићемо се на већ покренуто питање - како хумани елемент у том бујању: простора и просторности, репрезентација, мапирања и концептуализација обитава? Фуко тврди да је појам простора сада, заправо, само замењен призорима. Према Фукоу, наша епоха јесте она у којој се простор конституише као читава палета форми међусобних релација у које призори ступају, како на микроструктуралном, тако и на оном макроструктуралном плану. У ново-старој епохи, да ли је, сада, призор „нови“ простор, „нови“ концепт, „нови“ елемент? Уколико и призоре доживљавамо као форме представљања, нужно се покреће и питање реалности тих призора у контексту, било индивидуалних, било друштвено-културолошких перцепција.

Фуко истиче да простор у коме обитавамо јесте онај којим смо друштвено, културолошки и идеолошки условљени. То је хетерогени простор ерозије наших индивидуалних живота који, са друге стране, тежи да концептуализује, запише, ускладишти сваку информацију, податак, сваку слику која поред њега рапидно промиче у неумитном процесу циркулације и инфо-дистрибуције. Јесте ли „логика

тржишта логика задовољства и плуралитета, ефемерног и дисконтинуираног – логика једне огромне бесредишне мреже жеља, у којој је појединац тек једна пролазна последица?“ (Иглтон 1997: 175) Уколико постоји жеља, намеће се и питање – јесте ли потреба противтежа хетеротопијама или утопијама? У транзицији од соматичког ка семиотичком, постајемо ли еклатантни примери *trainspoterraа*, „залеђени“ у још једној хетерокронији, заглављени у сопственом лимбу, где се укидају, како унутрашњи, тако и спољашњи простори?

У епохи коју концептуализијемо, замишљамо, апстрахујемо, теоретизујемо, текстуализујемо и дискурзивно обликујемо кроз форме представљања, у епохи са историјским корењем у западној цивилизацији, у коју себе, како дискурзивно смештамо, тако се из ње дискурзивно измештамо, намеће се и питање које је „место“ нашег смештања и измештања? У Џејмсоновој дијалектици идентитета и разлике, кроз призму, чини се, два простора (утопијског и хетеротопијског) којима Фуко просвећује највише пажње, на трагу смо Џејмсонове тезе о унутрашњој и спољашњој реалности која се сада конституише: визуелно, фотографски, дискурзивно и текстуално у форми тзв. „*Picture Book*“. (Џејмсон 1991) Вратићемо се на Фукоову иницијану тезу. У огледалу себе „видимо“ у месту у коме нисмо, са места које реално просторно заузимамо. У простору (реално-нереалном), које је иза огледала, „видимо“ своје обресе и ресабирањем постајемо приказ. У фантазмагоричној хетеротопији наших антрополошких, индивидуалних, друштвених и идеолошких датости, остајемо запитани: где се завршава утопија која своје место нема? Односно у којој тачки пресека не-реалног и реалног почињу да се помаљају обреси оних места која су „ван свих места“, (Фуко 1967) али која ипак заузимају своје просторе и представљају реалне призоре сваког друштва у било ком времену?

Уколико су примери тих места, како Фуко наводи, између осталог, сва она тајна, скривена места, места којима је приступ дозвољен само онима који, у односу на друштво и људско стање датог времена, пролазе кроз неки вид кризе,⁵⁷ криза представља један од најеклатантнијих примера хетеротопије као тзв. хетеротопија кризе. Шта би онда, заиста била, условно речено, супротност тој хетеротопији?

⁵⁷ Адолесценти, труднице, жене у менструалном циклусу, итд.

Утопија, јер не постоји као место? Да ли се криза конституише као место или као призор? Но, утопије криза бивају замењене савременим хетеротопијама девијација. Индивидуе са симптомима девијација⁵⁸ бивају смештене, то јест могу се лоцирати на местима попут домова за старе, у психијатријским установама или затворима. Нису ли и кризе и девијације одраз онога што у огледалу (не)видимо? Шта је, у контексту савремених хетеротопија, огледало? Да ли је то друштво ове савремене епохе?

Са развојем друштва, хетеротопије мењају своје функције и улоге, каже Фуко. Као пример те врсте хетеротопије, наводи гробна мест. Гробна места повезана су са и повезују све елементе једног руралног или урбаног места. Некада су била у центру градова, поред цркава или у сâмим црквама, и представљала су света места. Међутим, са развојем друштва и његовим трансформацијама/мутацијама током историје, гробна места су сада у предграђима, даље од циркулације масе. Достижући својеврсни врхунац процеса „индивидуализације смрти“, смрти као болести, она постају град за себе. Шта је, у овом случају, огледало? Јесте ли огледало човек, као екстензија, односно продукт инвазије савремених друштвено-идеолошких кодова? Шта је превладало над нашим унутрашњим просторима – идентитет или разлика? Шта би, уосталом, био савремени идентитет који се слама на еклатантнијем примеру хетерокроније? Међутим, како наводи Фуко, отићи ћемо у велике библиотеке, скрипторијуме, „Енциклопедије мртвих“, Борхесове лавиринте и велике музеје где време „стоји“, или нам, у најмању руку, може дати илузију постојаности у времену. Такође себи можемо пружити и илузију темпоралне концентрације (обрнуте хетерокроније) и отићи на фестивале и циркуске представе где се живот и време најинтензивније доживљавају, поново, кроз призму наших индивидуалних перцепција. Или бисмо, сада, опет волели, како Фуко истиче, да се кришом увучемо у собу неког мотела и, ван очију јавности у чијој смо рапидној циркулацији, проведемо ноћ препуштајући се дражима и чарима тајне љубавне везе. Јавне куће (некада колоније) нуде готово идеалну компензацију, „добро склопљени посао“, компромис између нас и

⁵⁸ Концепт девијације везује се за оне облике криза индивидуе које одступају од друштвено прихватљивих норми понашања.

друштва. На овом месту, месту фаталног пресека Фукоовог утопијско-хетеротопијског дискурса, на хоризонту се помаља његова противтежа, која се (ре)конституише у простору илузије. У својој топологији и типологији хетеротопија: криза, девијација, јукстапозиција, акумулација, оним хроникалним и ахроникалним, Фуко свој есеј завршава, или га, пак, на том месту управо почиње, хетеротопијом имагинација и као најеклатантнији пример узима пример Брода као „плутајућег места“ и „места без места“ од кога смо и кренули и са којим завршавамо у унутрашњем простору наших индивидуалних живота:

„(...) чамац је плутајуће парче места, место без места, оно које постоји сâмо по себи, које је истовремено, сâмо по себи, затворено, и отворено ка бескрајној пучини, од луке до луке, од тачке до тачке, од јавне куће до јавне куће, путујући путем (некадашњих) колонија у потрази за благом које лежи скривено у њиховим баштама, и разумећете зашто чамац није изум само за нашу цивилизацију, од шеснаестог века па до данас, моћни инструмент економског развоја (...), већ је највеће складиште наше имагинације. **Брод је хетеротопија *par excellence***. У цивилизацијама без чамаца, снови нестају, шпијунажа узима превагу над авантуром, а полиција ступа на сцену наместо пирата.“ (Фуко 1984)

Уколико је брод је хетеротопија *par excellence*, уколико је брод „место по себи“ и, као такво, истовремено и отворено и затворено, ако је у кретању од тачке до тачке, од луке до луке у потрази за благом еденских вртова и складиште имагинације, онда се намеће да је имагинација хетеротопија *par excellence*. Такође, брод је истовремено и утопија, јер утопија јесте „место без места“, те се намеће и закључак да Фукоова хетеротопија у ствари представља утопију.

Датост имагинације доводи нас до прага трећег простора илузија као „Других простора“ у којима се премрежавају импулси, како живота, тако и фикције. Хетеротопија јесте утопија наших: индивидуалних, антрополошких, друштвених, културолошких и идеолошких датости. Ипак, остајемо запитани да ли смо са обе стране Фукоове међе: дискурзивне контроле и стварног, спонтаног настајања наших дискурзивних простора, утопије и хетеротопије, само још једном заправо покренули механизме контроле у облику регуларности дисциплине

научног дискурса? Уколико ствари већ „мрмљају“ своје значење, имамо ли простора за илузију да противтежа овом механизму може (икада) бити Атопија као хетеро-утопија?

Џејмсон ће рећи да је приповедање једини начин опстанка у неподношљивој квадратури круга у „наративном схватању унутрашње кохезије живота.“ (Рикер 2004: 152) Платон *Државу* завршава следећим речима: прича (mûthos) нам остаје „сачувана и није изгубљена. А она ће нас и сачувати, ако јој будемо веровали, и сигурни у себе пребродићемо реку Лету, реку заборављања, и душу своју нећемо укаљати.“ (Платон 2005: 264) Пекић *Атлантиду* почиње тврдњом да „је уметност дубљи депо меморије од људског памћења, а имагинација у трагању за истином кориснија од научне уздржаности.“ (Пекић 2006а: 13)

8. Теорије митова

Студију *Поетика мита* (Мелетински 1983) Е.М. Мелетински отвара тумачењем мита Ђан Батисте Викоа, у контексту његове философије мита и цикличне теорије културе:

„Песничка мудрост – права мудрост паганства – морала је почети метафизиком, не рационалном и апстрактном метафизиком савремених научника, него осећајном и фантастичном метафизиком првих људи, јер они су били без икакве моћи расуђивања, али су располагали снажним осећањима и силном маштом (...) Таква метафизика била је њихова права поезија⁵⁹, а ова је била њихов природни дар, изазван непознавањем узрока (...) Таква поезија је првобитно била код њих божанска (...) Ономе што би их зачудило приписивали су смисао у складу са својим

⁵⁹ Нортроп Фрај, на чије теоријске позиције су утицаја имали управо Вико и стваралаштво Вилијама Блејка, износи следећу тврдњу: „могло би се наравно рећи да је поезија производ не само намерног и вољног чина свести, као што је дискурзиван текст, већ процес који је исто тако подсвестан или предсвестан или полусвестан или несевестан, без обзира за коју се психолошку метафору одлучили.“ (Фрај 2007: 106) Међутим, Фрај не подржава Викоов уско лингвистички приступ теорији проучавања мита, иако ће се *Велики код* (Фрај 1985) у великој мери заснивати на Викоовим поставкама. Но, највећи утицај на Фраја и његову *Анатомију критике* имаће стваралаштво Вилијама Блејка. (Кортупи 2000)

сопственим представама, баш као деца (...) Показао сам да је тако узвишена поезија настала услед недовољности људске моћи расуђивања и да се, због филозофије, уметности, поетике, критике, који су се касније појавили, штавише управо због њих, није појавила друга поезија, чак ни једнака, а да и не говоримо о већој (...) То је била народска мудрост законодаваца који су основали људски род, а не тајна мудрост дубоких и ретких филозофа.“ (Мелетински 1983: 17)

Међутим, како Мелетински наводи, митологизација и понајпре ремитологизација, како у књижевности, тако и у философији, карактеристична је за модернизам. Од Ничеа, преко Вагнеровог стваралачког искуства, Фројда, Јунга, Леви Брила⁶⁰ и других,⁶¹ мит се разматра, како у контексту тзв. „светог писма“, као оне „праве“ историје човека, тако и у контексту његове прагматичке функције која се огледа у томе да уређује, одржава и регулише одређени друштвено-политички поредак. Одређена културолошко-историјска ситуација кризе у западном друштву условљава ремитологизацију и демитологизацију. Демитологизација представља својеврсну деконструкцију мита да би се, у процесу ремитологизације, конструисао нови, као и преиспитао онај иницијални сада у другачијем историјском и друштвено-политичко, те и научном контексту.

„Тежња да се напусте друштвено-историјски и просторно-временски оквири да би се испољила та општељудска садржина била је један од чинилаца преласка од реализма XIX в. ка модернизму, а митологија је због своје исконске симболичности (нарочито повезана са „дубинском“ психологијом) подесан језик за описивање вечних образаца личног и друштвеног понашања, неких суштинских закона друштвеног и природног космоса (...) еволуција је текла у правцу 'демитологизације' (њеним врхунцима могу се сматрати просветитељство XVIII в. и

⁶⁰ Теоријске поставке Леви Брила представљају још један од утицаја на Пекићево стваралаштво, односно концепцију мита и митологије на којима почива *Аргонаутика*. „Леви Брил развија тезу о примитивном менталитету, који је заснован на снажним емоцијама и колективним представама, а који је потпуно равнодушан према најелементранијим начелима логике. За овај примитиван, предлогички менталитет везује се митска, предлогична мисао. Ова мисао не води рачуна о ономе што ми називамо природним узроцима, она не поштује закон противречности нити остала правила рационалне мисли, већ све ствари и сва бића обухвата мрежом мистичног суделовања и искључивања. Између логичког и митског мишљења постоји суштинска, непремостива разлика.“ (Пекић 1997: 377-378)

⁶¹ Попут Џ. Фрејзера, Малиновског, Е. Касирера, К. Леви-Строса, итд.

позитивизам XIX в. У XX в. суочавамо се са наглом 'ремитологизацијом' (бар у оквиру западне културе), која знатно превазилази по захвату романтичарско одушевљење митом почетком XIX в. и супротставља се целом процесу демитологизације.“ (Мелетински 1983: 11-12)

Пол Рикер истиче да демитологизација јесте интерпретација мита, то јест повезивање објективне репрезентације мита са саморазумевањем које је истовремено у миту и откривено и скривено. У том смисли, наводи Рикер, мит није објашњење света, историје, судбине. Мит показује разумевање које човек има о себи у односу на основе и ограничења сопствене егзистенције. Митови су свакако одиграли битну политичку улогу у древним културама нпр. Вавилона, Јевреја и Грка. Митови имају своју историчност. Као што су друштва и структурно и историјски детерминисана, тако су и митолошка језгра у њиховој основи. Политичка улога мита никада не излази на површину. Њихов политички аспект један је од најнепрозирнијих слојева комплексне друштвене структуре, како античких друштава, тако и савремених. Савремени човек свакако није у стању да миту приступи „наивношћу“ примитивног човека. Савремени човек га, стога, „искривљено“ реинтерпретира кроз: реорганизацију иницијалног митског обрасца, применом поступка ироније, пародије, гротеске, итд. Мит, као такав, модерном човеку увек је недоступан, „непрозиран“ и може нам само бити пренет у некој од форми. Савремени човек га не може живети, нити (митски) доживљавати. (Рикер, Керни 2013)

Мелетински даље наводи да античка философија заузима став рационалног расуђивања о миту. Софисти су их тумачили у алегоричком кључу. Платон је успоставио тзв. философско-симболичко тумачење митова. У Аристотеловој *Поетици* мит је *mythos*, заплет, фабула. Стоици су се поново окренули алегоричком тумачењу. У Просветитељству митологија је била одраз „неукости и заблуде“. Прву озбиљну философију мита покренуо је Ђан Батиста Вико. Према Мелетинском, философија мита у то време није могла да заживи у Француском „просветитељско-рационалистичком оптимизму“, (Мелетински 1983: 15) већ у Италији, „у доба када је почињало време буржоаске 'прозе'.“ (Мелетински 1983: 15) Викоова философија мита упућује на телесност, чулност и емоционалност, на

богатство уобразиље као тзв. „недостатка разборитости“ (као прелогизма). Према Викоу, и песнички језик и језик прозе развијају се из мита. Најстарије раздобље јесте оно у коме су логика, метафизика, политика, економија, итд. били песнички у свом елементарном виду. Мелетински овде упућује на Викоово разумевање првобитног идеолошког синкретизма. Немачког просветитеља Хердера мит интересује у контексту песничке тековине. Шелинг је митологију категорисао као неопходан услов за сваку уметност, те као и њену основну грађу, и посебну пажњу посвећује естетици у миту, отуд и могућност да уметник изгради сопствену митологију. Шелинг истиче да је тако Данте створио „свој мит од страхоте историје (...) Шекспир (који је створио мит од националне историје и савремених нарави); Сервантес, Гете као аутор *Фауста*, итд.“ (Мелетински 1983: 22) Мелетински наводи да Хегел није створио своју теорију мита. Хегел се пре бавио проучавањем историјских форми уметности. Међутим, Хердер и Хегел дали су велики допринос разумевању митологије у контексту идеолошке и културне форме која претходи уметности. Карл Маркс је, попут Шелинга и Хегела, мит сматрао тзв. „неповратним детињством“ људског рода. Апропо тезе Макса Милера о миту као манифестацији „болести језика“ којом се симболички маскира мит, битно је истаћи тезу да „пут не иде од мита ка језику, већ од језика ка миту.“ (Мелетински 1983: 25) У *Рођењу трагедије из духа музике* (Ниче 2012) Фридрих Ниче ће, између осталог, покренути расправу о синтези аполонијског и дионизијског принципа. За Ничеа античка митологија јесте првобитна митологија у чијим се трагедијама екстатично, ритуално (дионизијско) разрешава очигледним (аполонијским) представама. Митологија јесте дубоко повезана са чулним, телесним и инстинктивним. Мелетински истиче Ничеово категорично супротстављање мита историји, као и потпуну илузорност логичких категорија. За Ничеа, философско и логичко јесте оно што је заправо субјективно. Митотворство представља једино средство којим се могу обновити култура и човек. Поред Фридриха Ничеа који заговара тзв. „философију живота“, Мелетински наводи и утицај Хенрија Бергсона који је митологију и религију видео као својеврсни одбрамбени механизам у борби против интелекта и интелектуалне представе коју човек има о смрти. Егзистенцијализам је свој „митолошки“ врхунац доживео са Камујевим *Митом о Сизифу* којом је даље

разрађена Ничеова теза о вечном враћању (истог). Међутим, у 20. веку мит се тумачи и као идеолошка појава садашњице те је процес ремитологизације у свом пуном замаху, нарочито када говоримо о политичким митовима. Мирча Елијаде, који се углавном бавио проучавањем историје религија, социјализам тумачи као нови есхатолошки мит. Ролан Барт такође упућује на рађање нових политичких митова и развија „теорију о томе да мит претвара историју у идеологију.“ (Мелетински 1983: 30) За К. Г. Јунга мит јесте архетип који се изједначава са колективно несвесним.

Етнологија 20. века водиће расправу о томе да ли ритуал претходи миту, односно да ли је мит језичко-симболичко рухо којим је ритуал „заоденут“, или је мит ентитет који постоји *per se*. Међутим, чувени пољски антрополог Бронислав Малиновски ће заговарати тезу о тзв. „унутрашњем јединству“ мита и ритуала. Као и Елијаде, Малиновски доводи у везу мит, ритуал (обред) и магију. Мит се везује за преисторијско време, време које није детерминисамо темпоралитетом. Но, мит има своју, како психолошку, тако и друштвену улогу. „(...) Стварност мита (...) потиче од догађаја,⁶² из преисторијског митског времена, али остаје за домороца психичка стварност.“ (Мелетински 1983: 40) Првобитне митске структуре нису везане за научну мисао, него настају из чисто практичних разлога. У односу на претходно изнете тезе о миту који се везује за инстинктивно и неинтелектуално, интересантно је запажање Малиновског да и првобитни мит кодификује мисао тако што ће је усмерити ка одређеним практичним аспектима, како појединца, тако и одређеног друштвеног устројства. Малиновски наводи да

„мит није просто испричана историја или приповедање које има алегорично, симболично и слично значење; домороци доживљавају мит као неку врсту усменог 'светог писма', као некакву стварност која утиче на судбину света и људи.“ (Мелетински 1983: 40)

Из наведеног произилази да је митска и митолошка структура одвајкада била везана, колико за ону унутрашњу историју човекову, толико и за друштвено

⁶² Може се односити на необјашњиве природне феномене, али и на уређивање и одржавање одређених друштвених образаца.

устројство у које ће се, зарад природног и друштвено-економског склада, уклопити „кодификована мисао“. Када говоримо о митологијама савременог доба, намеће се да је категорија темпоралитета само проузроковала конструисање још једног мита – историје, који самим тим нужно и настаје, те и бива прилагођен, како унутрашњој, тако и спољашњој стварности човека. Такође ћемо се подсетити тезе да мит јесте везан за језик, тако што му овај претходи. Језик мита твори одређени митолошки дискурс. Митолошки дискурс савременог доба конструише, како друштвено-политичке митове, тако и оне који у уметности постају „психичка стварност“. У том контексту, мит јесте утопија, утопија јесте мит. Историја је митолошко-утопијски пројекат модерног човека који јесте детерминисан темпоралитетом. Наведене тезе најеклататније илуструју Пекићева *Аргонаутика* и Барнсова *Историја света у 10 1/5 поглавља* који су предмет разматрања овог рада.

У раду ћемо се осврнути и на основне поставке теорије мита Емила Диркема, као једног од митолога који је такође утицао на Пекићево стваралаштво. Диркем разрађује дуалистичку теорију о индивидуалном и социјалном бићу, као што прави разлику између индивидуалне и социјалне оријентације у простору и времену. Категорије простора и времена детерминисане су, како ритуалном периодичношћу, тако и ритмом друштвеног живота. (Мелетински 1983: 41) Као и Малиновски, и Диркем указује на социјалну функцију мита, што се сматра помаком у односу на традиционална тумачења мита. Његова теза о тзв. колективним представама утицаће на теорије К. Леви Строса, Јунгову теорију о архетиповима, на Сосира и, како истиче Мелетински, на целокупну европску семиотику. На Пекићево стваралаштво утиче Диркемова теза о миту као објективизацији човековог друштвеног, а не индивидуалног искуства. Диркем је колективну свест одредио као „скуп веровања и осећања заједничких просечном члану једног друштва.“ (Пекић 1997: 377) Феномен колективних представа се такође може довести у везу са Џејмсоновим идеологемама и политичким несвесним. Истаћи ћемо да Диркем велики значај придаје ритуалима који утичу на динамику, како индивидуалног, тако и колективног живота. Савремено друштво је такође детерминисано ритуалима које намећу медији и виртуелна стварност интернета. За разлику од Малиновског, Диркем велики значај такође придаје метафорама и

симболима којима митови обилују. „Зато је (...) друштвени живот у свим својим видовима и у свим тренуцима историје могућан само захваљујући обилатој симболичности.“ (Мелетински 1983: 43) Симболичност савременог доба може се прочитати у икониčnoј представи стварности Џејмсонових и Бодријарових *slideshow* серија чија се функција може најбоље описати сома-индукованим стањем јединке и друштва у Хакслијевом *Красном новом свету*. Барнс ће концепт индуковане колективне (под)свести повезати са библијским митом о Потопу у *Историји света у 10 ½ поглавља*, као и у роману *Није то ништа страшно* у коме преиспитује причу о идентитету јединке која се успоставља у односу на библијски мит о линеарној концепцији времена, као што преиспитује идентитет јединке у савременом друштву која губи метафизички ослонац, конкретно у библијско-митолошкој фигури Бога.

Немачки филозоф Ернст Касирер мит проучава као „аутономну симболичку форму културе“. Касирер мит категорише као интуитивну форму која „не разликује илузију и веродостојност, субјект и објект.“ (Мелетински 1983: 51) Касирер заправо указује на тзв. морфологију мита. Простор мита има своју структуру, али је унутар њега однос елемената статичан. Митска концепција времена везује се за развој, кретање, односно приповедање. Оног тренутка када се језиком изразе просторни односи, митско време постаје тзв. земаљско. У кретању од митског до земаљског времена, не мења се садржина већ форма:

„Време придаје бићу (...) регулативан, уређивачки карактер (...) настаје веза међу астрономским и етичким космосом. Касирер сматра да митске форме зависе од карактера распореда светог и профаног (...) док форма митског мишљења претвара целокупну стварност у метафору.“ (Мелетински 1983: 53-54)

Уметност је једино поље људског деловања у коме може бити разрешена противречност између представе слике и значења, знака и означеног.

У домену аналитичке психологије, Мелетински истиче да се Фројдово тумачење мита и митског своди на индивидуалну психологију. Јунгови, пак,

архетипови⁶³ доводе се у везу са митским или бајковним мотивима и ликовима. Попут митова, и архетипови су производ примитивне свести. Представе, најчешће у облику слика, појављују се из унутрашњости несвесног. „За Јунга мит и религија били су кост и кожа онога што јесте реално јер представљају интегрални део психе, а психа је једина реалност која може бити сазнатљива.“ (Елвуд 1999: 38)⁶⁴ Иако Мелетински износи критику на рачун екстремне психичке редукције на коју се своде Јунгове теорије о миту и архетиповима, као и на рачун наглашеног мистицизма, истиче да је највећа Јунгова заслуга у теорији митова то што је подвукао значај метафоричности архетипске симболике која је неисцрпна. Као и архетип, ни мит се самим тим не може у својим потенцијалним значењима, те и интерпретацијама исцрепети. Такође велика заслуга се приписује детаљним расправама о митемама, као централном, суштинском елементу мита који је као такав константан и непроменљив.⁶⁵ Мелетински такође наводи да се Јунг може сматрати претечом савремене теорије информација, захваљујући тезама о дијалектици психичке енергије и ентропији која је повезана са процесима психичке природе. Мит и уметност су у Јунговој теорији у блиској вези са првобитним, инстинктивним стањем колективне психе.

Теорију америчког митолога Џозефа Кембела, Мелетински сврстава у тзв. стваралачку, односно књижевну митологију. Са једне стране, Кембел митове и ритуале види као универзалну матрицу људске природе и психе, док са друге истовремено представљају одраз одређеног културно-историјског контекста. Запазићемо да у Кембеловој теорији и митови имају историју. Међутим, та историја није детерминисана прогресивистичким, линеарним концептом времена и догађаја. Као што смо већ истакли, митско историјско везано је за прагматичну и функционалну улогу мита у просторном смислу са којим је митско време

⁶³ Као и Платонов *eidōs*, односно Кантове априорне идеје, или Диркемове колективне представе. Неки од књижевних архетипова сматра се да су нпр. Вагнер и Мефисто у *Фаусту* и Ничеов Заратустра, као фигура Јунговог мудрог старца који представља архетип духа. Такође, Јунгова теорија о архетиповима представља један од утицаја на стваралаштво Борислава Пекића о чему највише сведоче Пекићеве коментари у *У трагању за Златним руном*. (Пекић 1997)

⁶⁴ Целокупна Пекићева прича о Аргонаутици одвија се на води. Вода представља један од основних симбола несвесног. (Јунг 2006)

⁶⁵ Као нпр. детињство, тип Персефоне као митске „девојке“ и „кћерке“, лик Деметре као пара „кћер-мајка“, Елеусинске (или Елевсинске) мистерије као могућност да се постигне бесмртност, трикстер као препредени варалица, итд.

нераскидиво повезано, као што је повезано са друштвеним уређењем одређеног периода. Следећи своју стваралачко-књижевну митологију Кембел издваја ставралачке митолошке матрице Ничеа и Вагнера, митотворство Џејмса Џојса и Томаса Мана. Оно што Мелетински замера Кембелу јесте његов покушај да ритуално и митолошко доведе у везу са Јунговом аналитичком психологијом, свођењем мита искључиво на стваралачко и на тезу да је сваки писац истовремено нужно и митотворац.

8.1 Сакрално и профано

Један од највећих доприноса теорији мита свакако представља теорија М. Елијадеа. Поред К.Г. Јунга, К.Л. Строса и К. Керезина,⁶⁶ Елијадеова теорија митова у највећој мери утицала је на Пекићеву митолошко-антрополошку повест.⁶⁷

„И сети се John Howland великог антрополога, кога лично познаваше, Eliadea. Овај је уочио људску опсесију историјом али је није разумео. Она је, према њему, рефлектовала наше страхове. Сада је било јасно да рефлектује и њено одбијање да је прихватимо. Најпре само као нешто што је могло и боље испасти, затим као нешто што је је тако морало да испадне, најзад нешто што уопште није људска повест, што је њен привид (Пекић 2006а: 334).“

Пекић доследно следи и Елијадеову тезу да историја коју човек живи јесте историја привида. Елијадеов утицај читава се и у осталим Пекићевим делима у којима је интертекстуални предложак управо Библија, хришћански мит чијем се проучавању Елијаде посебно посвећивао. Као и за Елијадеа, и за Пекића религија јесте најмоћнији мит. Може се учинити да оно у чему се разликују јесте то што се Пекићева митоморфна утопија завршава готском хроником која не оставља простор вери у човеково избављење од историје и аналитичко-рационалистичке машинерије коју конструишу технологија и наука. Елијаде, пак, не одбацује могућност да ће „у

⁶⁶ В. Пекић 2008

⁶⁷ Детаљније у наредном поглављу.

некој епохи која није тако далеко, човечанство, да би опстало, одустати од даљег 'стварања' историје и (...) окренути се понављању архетипских модуса.“ (Елијаде 1970: 63) Међутим, индикативно је то што Пекић, у свим својим делима, остаје доследан миту и третирању митске грађе. Разлоге томе пронаћи ћемо у Пекићевим коментарима у *У трагању за Златним Руном*, као и у коментару о миту у записима *Маргиналије и моралије*, који су подједнако фантазмагорично контрадикторни. Пекићева дела предмет су, мање или више исцрпних, тумачења књижевних теоретичара и књижевних историчара. Са друге стране, Пекић у својим коментарима, што унутар конкретних дела,⁶⁸ што у записима, доследно (ре)интерпретира сопствено стваралаштво. Барнс ће, пак, примењивати поступак ре-фабулације, односно фабулацију о фабулацији, конструисаће својеврсни парамит и параисторију. Наведено се може протумачити као пример још једне фантазмагоричне игре (само)завођења дискурсом.

Поређењем Пекићевих дела и његових записа, односно коментара, стиче се утисак да је управо Пекић, као и ми, биће апсурда као антрополошка датост, те и највећа фантазмагорија која перманентно следи речи Анонима из *Аргонаутике*, а то је увек присутна „опасност да од једног привида два направимо.“ (Пекић 1898: 201) Један од највећих привида јесте тај што ће већину нас навести на закључак да је мит још једна илузија која разара. Пекић уистину мит третира и у иронијском и у пародијском кључу. Он га такође деконструира и, како многи теоретичари и историчари књижевности наводе, „разара“. Међутим, исто толико управо му и придаје велики значај, конструишући сопствену митоморфну утопију.⁶⁹ Барнс разара библијски мит о Потопу, чиме настоји да укаже на то како га човек, у апсурду своје (историјске) егзистенције, (ре)интерпретира. У *Маргиналијама и моралијама* Пекић истиче да „основна идеја у *Златном руну* јесте одбацивање митологије као *својеволне* игре људске маште,“ (Пекић 2008: 244) зато што „тамо где се по миту поступа, где се мит као свој осећа – апсурда нема (јер) мит није философија живота него његова слика.“ (Пекић 2008: 246-247)

⁶⁸ Пекићеве коментари најобимнији су у *Аргонаутици*.

⁶⁹ Мелетински упућује на тежњу да се преко мита разреши антиномије људског постојања, како у односу на природу, тако и у односу на друштво. (Мелетински 1983: 173)

Елијаде такође детаљно разрађује митску онтологију на примерима примитивних друштава. „Тражећи извор, начело, *archè*, филозофска је мисао (...) пронашла космогонију: то више није био космогонијски мит него онтолошки проблем.“ (Елијаде 1970: 104) Елијаде инсистира на разлици између светог и профаног, између мита и историје. Колективно памћење је анти-историјско. Колективно памћење се своди искључиво на категорије и архетипове. Митско време јесте сакрално, односно „чисто“ време. Историјско време је сведено на прогресивистички концепт профаног (световног) које нарушава сакралност митског времена.⁷⁰ Свето и профано постоје у свим културама, јер „представљају два начина бивствовања у свету, две егзистенцијалне ситуације, које је човек преузео током своје историје.“ (Елијаде 2002: 58) Световно, хронолошко време супротстављено је вечној садашњости и временској реверзибилности мита. Иреверзибилност историјског времена човека смешта у темпоралност. Историја је човекову егзистенцију опустошила и лишила је смисла. Историјско се поистовећује са нихилистичким аспектом човека који је смештен у историју, те и темпорализован. Повест религија није научна дисциплина, већ суштинско знање о бићу. Путем реонтологизације мита, Елијаде настоји да укаже на могућност рађања новог хуманизма и конститусања опште светске културе чија је матрица садржана у митском и ритуалном, односно религијском, јер према Елијадеу, мит јесте религија и религија јесте митска структура. Међутим, на овај начин хуманистичка тенденција Елијадеа указује на још једну метафизичко-филозофску Велику причу, као што историја (Историја) конструише своју. У овако постављеним тезама, и један и други теоријски систем јесу митотворачки.

Даглас Ален (Ален 2002) истиче да је највећи допринос М. Елијадеа у томе што је указао на неисцрпну симболику мита.⁷¹ Елијаде инсистира на изразитој симболици језика религије. Као што смо истакли, мит јесте религијски мит, стога се у анализи језика мита мора интерпретирати религијско значење његових симбола. „Митови су посебна врста религијског феномена у коме су симболи тако наративно

⁷⁰ У *У трагању за Златним руном* Борислав Пекић такође прави оштру дистинкцију између митске безвремености (као свевремености) и историјске концепције прогресивистички концептуализоване категорије темпоралитета. (Пекић 1997)

⁷¹ Што је учионио и Јунг у својој теорији о митемама. (Јунг, Керењи 2007)

конфигурисани да би представили 'праву/истиниту' причу, односно историју у којој се откривају сакрални реалитети.“ (Ален 2002: 129) Кроз феноменологију религије и религијског система, Елијаде ипак твори својеврсну историјско-митолошку⁷² причу. У оквиру те приче, Елијаде креира својеврсни херменутички круг религијског симболизма. Човек је истовремено и *homo religiosus* и *homo symbolicus*. „Искусав *homo religiosus* јесу везана за стварни свет суштински објективних објеката и значења, али иза тог света стоји и онај који није довршен јер је пун неисцрпних могућности.“ (Ален 2002: 131) Отуда Елијаде користи термин хијерофанија.⁷³ Религијски симболизам за Елијадеа јесте језик мита. Што се тиче форме и структуре мита, Елијаде не верује у то да су форма и структура једине категорије које карактеришу друштво, односно колективно. Иза форме стоји „још један свет“, а то је свет духовних симбола. Облик, структура и форма јесу први слој који је ту да би указао на онај други – симболички, односно митски. Религија игра кључну улогу у теорији митова М. Елијадеа из разлога што религијски симболи указују на пререфлексивно (преконцептуално) и несвесно (инстинктивно), односно на транс-свесну димензију религијско-митолошког искуства. „Несвесно представља живот и природу у човеку (...) а језик религије, односно мита јесте прајезик, то јест језик *sui generis*.“ (Ален 2002: 137) Отуд, како Ален наводи, феминизам, деконструкција и постмодернизам оштро критикују модернизам који, промовишући рационалистички моменат, маргинализује род, расу, класну припадност и друге гласове, чиме се конструишу идеологије које ће, између осталог, оправдати постојање доминантних релационих односа моћи.

Када говоримо о структури религијски и митолошких феномена, Елијаде упућује на структуре које у себи садрже неисцрпан број варијабле, али и на инваријабле као интенционалне конфигурације и релације унутар структуре. Оно што је битно истаћи јесте да је структура религијског и митолошког конструкта за Елијадеа била основ њиховог проучавања и тумачења. Основна структура јесте

⁷² Историје као оне исконске, стога и једине реалне историје бића.

⁷³ Изведено од грчког „ἱερός“ (hieros) у значењу „свети“ и „φαίνειν“ (phainein) што значи „открити“, „приказати се“ и упућује на манифестацију светог (према: Online etymology dictionary: <http://www.etymonline.com>). Треба напоменути да се процес митизације и сакрализације не редукује на тзв. „директне хијерофаније“. Религијско-митолошки симболизам отвара се ка профаном тако да указује на „нешто друго“ (Ален 2002).

садржана у дијалектици односа светог (симболизам центра) и профаног (симболизам уздизања). Остале структуралне варијације формирају се у зависности од локалних, културолошких и историјских варијабли (Ален 2002: 140).⁷⁴ Структура је та која омогућава крајњу логичку конфигурацију симболичких феномена, као и оних природних.⁷⁵

8.2 „Пад у Историју“

Елијаде прави оштру разлику између архаичног и модерног човека, односно између

„члана традиционалног друштва и чије се живот своди на подражавање и понављање архетипова⁷⁶ (парадигматских митова и ритуала) који су омогућили постојање 'метаисторијског'⁷⁷ смисла и значења, и пост-хегелијанског човека савремених друштава који живи у свету у коме историја нема трансцендентално значење.“ (Елијаде 2014: 36)

Захваљујућу архетиповима и репетицији ритуала, архаични човек нема историјску концепцију темпоралитета. Модерни човек је онај који верује у Историју и историцизам. Како Елијаде даље наводи, модерном човеку је битно све што се десило и дешава у *времену*.

⁷⁴ Постоје и тзв. универзалне структуре попут оних лунарних, односно циклуса смењивања живота и смрти, периодичне регенерације, итд, које отварају могућност ремитологизације да би тзв. „митски људи“ могли да објасне и изборе се са трагичним и контрадикторним природним феноменима и друштвеним променама.

⁷⁵ Говорећи Џејмсоновом терминологијом, оно што јесте на површини реализовано као текстуална структура. Такође ћемо истаћи да је у конструисању своје приче, Борислав Пекић велику пажњу посвећивао њеном структурирању, прецизније речено минуциозној монтажи детаља који обликују наративну структуру приповедања. У Пекићевој причи наративна структура представља симбол којим се преноси неко од потенцијалних значења, те и интерпретација. Наведено ће детаљније бити размотрено у поглављу које ће се бавити овим аспектом Пекићеве (де)конструкције приче, прецизније речено (Пекићевом) антропологијом приче.

⁷⁶ Према Ролану Барту, најмоћнији митови данас своју моћ стичу управо репетицијом, те и потентност политичких митова. (Барт 1979)

⁷⁷ Концепт метаисторијског код Елијадеа разликује се од метаисторијског код Хејдена Вајта, о чему ће детаљније бити речи у даљем тексту рада.

„Отуд опсесивност модерног човека почетком и крајем, пореклом; отуд потрага за универзалним објашњењима језика, религија, митова, институција, итд. Религија се не разумева тумачењем њене унутрашње структуре, већ трагањем за њеним пореклима и коренима.“ (Елијаде 2014: 46)

Према Елијадеу, мит се првенствено тумачи у сопственом модалитету. Акутна индивидуализација, о којој ће касније писати Бодријар, Фуко, Лиотар и Џејмсон, произилази из чињенице да историцизам настоји. Тиме што историцизам настоји да проникне у порекло, не у природу ствари. Једна од основних идејних потки Пекићевог и Барнсовог стваралаштва јесте управо проблем акутне индивидуализације савременог човека о чему најрадикалније говори Бодријарова студија *Симулакруми и симулације*.

Елијаде се бави антрополошким, као и онтолошко-егзистенцијалним проблемима са којим је модеран човек суочен. Пекић то доследно ради у својим делима, нарочито у антрополошкој трилогији, као што и Барнс то чини преиспитивањем приче о религијском миту, као и покретњем једног од најважнијих питања са којима је човек⁷⁸ одвајкада суочен – питања смрти. Пекићева трилогија најчешће се сврстава у антиутопијску, односно дистопијску трилогију. Истаћи ћемо да у поднаслову *Атлантиде* и *1999* стоји одреднице *епос* и *антрополошка повест*. Једино је *Беснило* категорисано као жанр-роман, јер на тај Пекић се жанровски одваја од *Златног руна* и најављује литературу која ће се показати кључном за савременог човека. У поднаслову *Аргонаутике* одредница је фантазмагорија, као митска, односно митолошко-антрополошка. Пекићева *Аргонаутика* представља, како дискурзивну, тако и идејну матрицу која ће се рефлектовати у свим његовим потоњим делима. Истовремено, *Аргонатики* на неки начин сумира дотадашње Пекићево стваралаштво, на шта упућују и његови коментари у *У трагању за Златним руном* и у *Рађању Атлантиде*. Могли бисмо рећи да она представља својеврсни мост између Пекића модернисте и Пекића (пост)модернисте на шта и Пекић указује: „(...) природна повезаност и међуисходност општег духа *Беснила* и *1999* и, рецимо, *Златног руна* (нарочито VII тома који је још у припреми) још је

⁷⁸ Не и „биће“, „човек као такав“ није могућ. (Пекић 2006а:9)

видљивија.“ (Пекић 1993: 214)⁷⁹ У Барнсовим делима константно је присутна идеја (изгубљеног) хуманитета и чежња за њим, само што је дискурзивно обликована тако да склапа својеврсни уговор са савременом читалачком публиком, онолико колико својим иронијским реторичким модусом читаоца „заводи“ на могућност де Мановог *погрешног читања* (енгл: *misreading*). Један од предмета овога рада јесте и анализа Пекићевих дела у антрополошко-онтолошком кључу. Барнсова наративна матрица само је вешто уклопљена у постмодернистичку дискурзивну матрицу. Оба аутора суштинску покрећу управо она питања којима се у својим студијама бавио Елијаде. Пекић највећу пажњу посвећује античким митовима, истовремено се окрећући и хришћанском миту, тачније речено хибридној форми античко-хришћанског мита у подједнако жанровски хибридном одређењу *Новог Јерусалима* као готске хронике. Барнс реконструише хришћански мит о миту и концепт историје у контексту објективног духа постмодернистичке, односно постструктуралистичке епохе.

Историју и историцизам Елијаде доводи у везу са акутном индивидуализацијом, тзв. деградираном интроверзијом. (Елијаде 2014: 48) Код Жана Бодријара говоримо о акутној имплозији. (Бодријар 1991в: 73) Деградирана интроверзија најеклататније је заступљена и разрађена у делима Џулијана Барнса. Градацијском разрадом у наведеној трилогији, деградирана интроверзија свој врхунац достиже у Пекићевој причи „Луче Новог Јерусалима, 2999.“ И Пекић и Барнс отворено испољавају свој анимозитет према Историји и историцизму. Попут Фукоовог огледала, у историји се реверзибилно огледамо, док своје обресе у њој видимо у трећем простору илузија, а у миту можемо наслутити „митске моделе наше заједничке несреће.“ (Пекић 1989: 490) Пекић и Барнс деконструишу основну митолошку грађу да би конструисали своје митиморфне приче. Хуманистичке тежње оба писца само мање или више вешто прикривају дискурзивне форме и наративне структуре, како појединачних прича, тако и дела у целини.

Као и Елијаде, Строс и Ниче, и Пекић у својим делима доследно разрађује тезу о вечном враћању. Човек традиционалних цивилизација историју је „укидао“

⁷⁹ Наведено упућује на чињеницу да се антрополошка трилогија пише паралелно са VII књигом *Златног руна*, односно да је *Аргонаутика*, „као самостална прича“, написана након објављивања трилогије.

тако што се окретао космолошком репетицијама или тако што је историјским догађајима придавао метаисторијско значење. (Елијаде 2014: 60) Иако ће и Пекић и Барнс то радити у себи својственом поетском кључу, индикативна је константа потреба ових писаца да се перманентно преиспитују мит, историја и утопија, као идеологеме које ће се реконституисати управо кроз Бартову форму. Намеће се питање шта се, заправо, у контексту савремен епохе „навраћа“? Мит, утопија или историја? Или се враћамо на почетне тезе овог поглавља, а то је да мит пише историју, онолико колико се историја конституише као мит. Мит јесте утопија, онолико колико је утопија увек мит. Митолошка утопија и утопистички мит твоје својеврсну (мета)историју. Са све рапиднијим развојем и суновратом савремене цивилизације, индикативна је све већа потреба за митом, односно ремитологизацијом и утопијом (дистопијом, анти-утопијом). Јесмо ли изгубили (метафизички) „ослонац“? Барнс ће отворено рећи – „Не верујем у Бога, али ми недостаје.“ (Барнс 2008а: 9) У роману *Није то ништа страшно* назаступљеније јесу фигуре Бога и смрти, темпоралитета и историје, религије и хуманитета. Овим романом, Барнс је највише искорачио из постмодернистичког дискурса, иако је то учинио и поглављем „Узгред“ у *Историји света*, оном половином поглавља о љубави које јесте централно место које разоткрива Барнсове хуманистичке тежње. Стиче се утисак да овај (пост)модернистички писац, или барем писац чији се проседе таквим представља,⁸⁰ својим делима управо упозорава на човеков очај и Пад у Историју. Сва три Барнсова дела која су предмет наше анализе могу се тумачити као својеврсно „завођење“ читалачке публике, попут Пекићеве „странпутице приче“. Барнс не преиспитује мит о Потопу, већ његову интерпретацију. Он се не одриче Бога, већ човека који се Бога одрекао у свету у коме је, ничеански речено, Бог мртав, као и хришћанска традиција. Сва Барнсва дела заправо преиспитују тумачења и начин на који се она рефлектују, како на појединца, тако и на друштвено тело савремене епохе. „Узгредно“ поглавље и роман *Није то ништа страшно* упућују на очај савременог човека који се суновратио у Историју и скаменио се у сопственој деградацији интроверзије, иако

⁸⁰ У интервјуима, Барнс наводи да себе не сматра постмодернистом, нити постструктуралистом, те и да његова дела треба читати у кључу њихове иманентне поетике.

ће га постмодернистичка литература о литератури, или паралитература, упорно постављати у сада већ општа места постмодернистичке културне оријентације Линде Хачн⁸¹ и других. Као што су то истакли и Бењамин и Џејмсон, жанр је ту да са публиком склопи уговор, да кокетира. Бодријаровски речено, жанр, као и форма, могу да буду још једна од „фаталних стратегија завођења.“ (Бодријар 1991в) Као што ће Елијаде, разматрајући процесе демитизације, чије корене види у конституисању и успону јудео-хришћанског мита, устврдити и следеће: „оклијевамо потврдити да је митска мисао била срушена (...) Она је успјела преживјети, иако коренито измењена (ако не савршено прикривена). А најзанимљивије је да она и даље живи, надасве у историографији.“ (Елијаде 1970: 105)

О фаталним последицама које је историја са собом повлачи и за собом оставља, Елијаде посвећује готово све своје студије. Најеклататнији пример разорног дејства историје приказан у Пекићевој готској хроници и Барнсовој *Историји света*. И једна и друга готска хроника најбоље илуструју поменуте акутне индивидуализације човека савремене цивилизације. Са једне стране смо ми, то јест: Барнсов Брајтвајт, дрвоморац и сви остали протагонисти појединачних прича *Историје света*, као и наратор у роману *Није то ништа страшно*, односно Арион-Ноемис-Симеон, John Carver/Howland и бића ватре, земље, воде, ваздуха и метала. Са друге стране стоји Историја, човекова конструкција, колико и његов мит, односно утопистичка утопија. Утопистички есхатолошки мит или есхатолошка нада, како Елијаде наводи, нису уништени до дана данашњег. Есхатолошки мит опстаје и након крсташких ратова и „треба истаћи континуитет између есхатолошких средњовјековних концепција и различитих 'филозофија Повијести' просветитељства и XIX стољећа.“ (Елијаде 1970: 161) То што су одређени аспекти мита опстали до данашњих дана Елијаде објашњава чињеницом да они представљају део човекове душе, интегрални део његовог бића. Као и Блох,

⁸¹ У званичном српском преводу студије *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* име аутора је транслитеровано као Линда Хачион. У чланку „Интервју са Линдом Хачн 20. августа 2009.“ који је са аутором водила Радојка Вукчевић, име аутора је транслитеровано као Хачн, како се аутор и представља. (в. *Зборник Матице српске за језик и књижевност*, 2010: књига педесет и осма, свеска 1) У даљем тексту рада користимо се другом транслитерацијом имена, осим када цитирамо студију.

Елијаде види манипулацију фигуром наде у митским сликама, односно иконографском аспекту реклама у масовним медијима. Такође је заступљена мистификација личности путем средстава масовне комуникације. Митска слика се може видети и у опседнутости успехом која је типична за модерно друштво, као и у фигурама хероја из савремених стрипова. Постоје и митови елите,

„посебно оних који се кристализују око уметничког стваралаштва и његовог културног и друштвеног одјека (...) Важно је само једно: не смије се догодити да морамо једнога дана признати како нисмо схватили важност једног новог уметничког искуства.“ (Елијаде 1970: 166, 167)

Тако је, својевремено, Пекићева антрополошка трилогија наишла на негативну критику интелектуалне елите у Србији. Овом трилогијом Пекић је искорачио из мито-мегаломанијског поетичког кључа националне историје. Написао је дела која су се тада оценила као пад уметничког квалитета у односу на седмотомно *Златно Руно*.⁸² Међутим, оно што остаје као залог нашим и будућим генерацијама, независно од културе, нације и националне историје, јесте управо његова антрополошка трилогија, која данас и у круговима интелектуалне елите у Србији постаје све чешћи предмет научних расправа.

Према Елијадеу, епска структура која је присутна у модерној уметности нераскидиво је везана за митолошку нарацију. „Проповедачка проза, посебно роман, заузела је у модерним друштвима мјесто које у примитивним и традиционалним заузима причање митова и прича.“ (Елијаде 1970: 170) Одувек је у човеку постојала потреба да се испреда прича о томе шта је могло бити, шта се могло догодити, „остаје потреба да уђемо у непознате предјеле и слиједимо догађаје једне приче.“ (Елијаде 1970: 170) Пекић и Барнс ће у утопијско-дистопијском кључу предочити улогу коју тајна игра у развоју савремене цивилизације, јер тајна јесте кључ нововековног царства „слободе и среће“

⁸² Индикативно је питање које се Пекићу поставља у вези са његовом одлуком да искорачи из *Златног Руна* у тзв. пара-литературу (као нижу, те и уметнички мање вредну) жанровске књижевности: „Познаваоци Вашег опуса најчешће застају (курзив аутора рада) пред питањем како је било могуће да се писац вишетомне породичне саге одредјелио за паралитерарни жанр? Мислим, дакако, на Ваш последњи објављени роман *Беснило*, којим сте постигли велики успех и који је тискан у већ два издања.“ (Пекић 1993: 206)

Деридине *Беле митологије*. Човек је „схватио да нема (...) ништа чаробније од *Тајне*.“ (Пекић 2006а: 360)

8.3 Мит као језичка структура

Мелетински истиче да су Клод Леви Строс и његова структурална теорија мита условили експанзију његових поставки код структуралистички оријентисаних философа као што си Лакан, Фуко, Алтисер и Барт. Стросова теорија о корелацији природе и културе, као и својеврсно митотворство у виду теорије о колективно несвесним делатностима, условили су експанзију антропологије у 20. веку. Међутим, Мелетински упућује и критику на рачун Стросове тзв. идеализације примитивних друштава и примитивне логике спрам „врелих цивилизованих друштава.“ (Мелетински 1983: 78) Као главни недостатак Стросове теорије митова, Рикер истиче то што је Строс митове проучавао на примерима оних друштава која немају историју:

„О друштвима морамо размишљати у контексту симултаних институција (синхронизам) и у контексту процеса историјских трансформација (дијахронизам) (...) Стога не можемо занемарити историјско-културолошке процесе народа чији су утицаји на нашу културу велики. Постоји специфична врста историчности коју са собом носе јеврејске, хеленске, германске и келтске културе, а чија историчност игра битну улогу у савременим ремитологизацијама.“ (Рикер, Керни 2013: 113)

За разлику од Елијадеа, Строс поштује историјску науку. Међутим, истовремено оштро критикује историјски субјективизам који је усмерен само ка тзв. догађајном слоју, позивајућу се на Марксову тезу да историјску науку не чине догађаји. Строс покреће расправу о знаковним системима и семиотички моделативним системима⁸³ без којих саопштавање не би било могуће. У том

⁸³ Неки од примера семиотичких моделативних система су нпр. брачна размена (инцест као забрана), тотемске ознаке, итд.

контексту, мит представља производ примитивне⁸⁴ духовне структуре. Мит представља својеврсну анатомију духа који код Строса није условљен друштвеним и економским околностима. Мит јесте логичка операција, али та логика је несвесне природе. За Строса мит представља језичку структуру.⁸⁵ Језик музике може се тумачити као образац за језик мита. Како Мелетински наводи, музика је непреводива (она је само метафора говора), па је као таква најеклатантнији пример митског језичког обрасца. Керењи мит такође пореди са музиком, јер попут музике, права природа мита јесте доживљавање, не објашњавање (Јунг, Керењи 2007). Намеће се, онда, питање: зашто онда о миту све интензивније *причамо* (реинтерпретирамо, деконструишемо, реконструишемо), постављајући тако иницијално *доживљавање* у бесконачни низ наративних конструката? Један од одговора може бити да смо Елијадеовим, као и Пекићевим, односно Барнсовим, „падом у историју“, односно темпоралитет, следили свој дистопијски импулс који је антрополошка датост онолико колико је то и Џејмсонов утопијски импулс *жеље*. Из наведеног можемо такође закључити да свака утопија јесте нужно и својеврсна дистопија, и обрнуто.

Као и остали теоретичари мита, и Строс упућује на митску свевременост, односно на митско вечно „сада“:

„Према Леви Стросу, мит је истовремено дијахрон (као историјско приповедање о прошлости) и синхрон (као средство за објашњавање садашњости, па чак и будућности). Зато митеме представљају спојеве односа с тим двома димензијама – дијахронијском и синхронијском (...) али главну пажњу посвећује структури самог мишљења, а не наративној 'синтакси'.“ (Мелетински 1983: 83)

Такође је битно истаћи да Строс разрађује тезу о митском сижеу, односно савршеној логичкој структури мита коју пореди и са оном научном, као што је доводи у везу са уметничким стваралаштвом. Пекићеве митоморфне наративне

⁸⁴ У значењу прецивизацијске.

⁸⁵ И спада у Сосирове категорије *langue*, као апстрактна, систематична правила и конвенције означавајућег система који је постоји независно од индивидуалних говорника, и *parole* као конкретна употреба поменутог система. *Parole*, као чин индивидуалног говора јединке као лингвистичког субјекта не би било могуће без *langue*-а.

структуре представљају Стросове савршене логичке структуре, о чему сведоче Пекићеве забелешке о *Златном руну* у *У трагању за Златним руну*, (Пекић 1997) као и теза да „мит јесте логички модел стварности.“ (Пекић 2008: 247) Првобитно, митско мишљење открива логику односа елемената митског сижеа који се константно могу рекомпоновати, те се поступком тзв. бриколаже мит увек може преразмишљати. Када се мит трансформише, мењају се кодови и поруке. Имајући у виду неисцрпну метафоричност мита, смисао се перманентно прикрива, разоткрива, проналази и сакрива, управо зато што је митско мишљење, колико представно, толико истовремено и неисцрпно метафорично. Стросова бриколажа донекле трасира пут (де)конструкцији и тези о бесконачној дисеминацији смислова. Како истиче Фредрик Џејмсон, Строс заступа мишљење да сваку појединачну причу „треба схватити као имагинарно или формално 'разређење' неке стварне противречности.“ (Џејмсон 1984: 92)

Стога, ни Пекићеве ни Барнсове приче немају крај. Мит, утопија и историја не могу имати крај, јер како Рикер истиче укрштање света конфигурације наратива и света читаоца/слушаоца/тумача отвара бесконачни низ конфигурације и реконфигурације могућих светова. (Рикер 1993) Наведено можемо поставити и у контекст антрополошких датости које су, намеће се, управо причом конституисане. Арион „се у греху роди“, (Пекић 1989: 11) као савршени коњ, али са белегом на челу. У Рикеровом, увек „специфичном“ темпоралитету, у наративу историје Нови Јерусалим и Еден увек ће представљати утопијску радикалну другост. Али, „прича остаје (...) Прича је тачна, ни најмање зато што она тако жели, она то мора. (...) Што лепше јер је истинито, што истинитије јер је лепо, и ова радосна умножавања настављају се у бесконачност паралелних огледала.“ (Барнс 2008а: 66) „Последња“ прича у Пекићевој *Аргонаутици* насловљена је: „Тракија или суђење, сећање губећи, буди се Ноемис у сивој земљи сенки, од Орфејеве главе опрашта, од имена свог у Симеона бежи, из Лете, заборава, реке пије и априла 1205. код Андријанипоља, у историју ујахује, не видећи између ње и пакла никакве разлике.“ (Пекић 1989: 421) У *Атлантиди* „птица (која) је летела с истока, с океана“,⁸⁶

⁸⁶ Океан представља „крајње елементарну снагу нечег непознатог“, док птица која лети у круг, пушта крике попут покварене грамофонске плоче и на почетку приче пада у воду, јер су „андроиди

најављује „прве звуке“ (постапокалиптичне Панове фруле). (Пекић 2006: 35, 494) „То још није песма, поготову магијска која се од ње некада чула“, али „Свирач из Златних времена је изашао из бајке да људе у њу песмом поведе.“ (Пекић 2004: 198) „Последња“ прича Барнсове *Историје света* „завршава“ се јунаком који се у Едену буди: „Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао.“ (Барнс 1994: 304) „Митологија,⁸⁷ као одсечена Орфејева глава, наставља да пева и када је мртва и када је далеко.“ (Јунг, Керењи 2007: 15) Прича нема крај. Утопијски импулс исто тако наставља да „пева“ „са митом уништења свијета, иза којег ће слиједети ново Стварање и успостављање Златног доба, мит који ће нас понијети даље.“ (Елијаде 1970: 7) Уколико Панова фрула поново испушта своје звуке у последњој, постапокалиптичној причи „Луче Новог Јерусалима 2999“, онда утопијски импулс човекове митологије представља његову антрополошку датост, онолико колико ће Пекић у неком тренутку историју ставити у контекст „нове човекове иницијације“, односно изласка Арга из вечног кружења. (Пекић 1997: 260)

У контексту савременог конзумеризма, холограмске реалности и Џејмсоновог апстрактног доживљаја истаћи ћемо Стросову тезу, коју ће такође разрађивати Жан Бодријар у студији *Симболичка размена и смрт*. (Бодријар 1991а) Наиме, „дивља мисао“ не претендује на успех, за разлику од научне.

„Ми смо, захваљујући научном мишљењу, остварили надмоћ над природом (...)
Мит, са друге стране, не може повећати човекову моћ над својом околином (...)
Мит у човеку ствара илузију да је у стању да разуме и да *одиста* разуме космос.
Наравно, реч је о пукој илузији.“ (Строс 2009: 21-22)

схватили да дивљи живот пропада и да и животиње морају замењивати роботима (...) та птица је нека врста птичијег робота (...) те је током лета дошло до ‘malfunction-a’, њен компјутер, микроскопски компјутер, који уређује цео њен живот (...) више не функционише и пада у воду.“ (Пекић 1996а: 16-17) Међутим, у *Рађању Атлантиде* Пекић ће птицу довести у везу са андроидима, потомцима људи, и назвати је *орнитоидом*. (Пекић 1996а: 47) Потом ће уследити контрадикторна теза да се Арно у последњим тренуцима сећа птице-робота која је извршила самоубиство, те је свестан да га иста судбина чека. „Мора се добити утисак да је Арно на крају пута, након победе, схватио потпуну бесмисленост свега, потпуно безнадежну судбину човечанства, упркос свим понављањима и свим пробама.“ (Пекић 1996а: 67)

⁸⁷ Као *mythos* повезана са речју *legein* (ставити заједно, казивати). (Јунг, Керењи 2007: 13)

Уколико је мит свакако илузија, онда се враћамо на почетну тезу коју смо разрадили у поглављу о утопијама. Човеку је (био) потребан мит, онолико колико му је потребна утопија, односно онолико колико је темпоралитет, као прича о почетку у коме је и њен крај, условио потребу за историјом као митом.

8.4 Мит као форма: мит и метајезик

Ролан Барт истиче да је мит форма као начин означавања. „Мит не одређује предмет његове поруке, већ начин на који он њу саопштава: границе мита су формалне, а не супстанцијалне. Дакле, може ли све да буде мит? Верујем да може, јер је свет безгранично потенцијалан.“ (Барт 1979: 229)⁸⁸ За разлику од Елијадеа, Барт сматра да је митологија историјски утемељена, „јер мит је говор који је историја одабрала.“ (Барт 1979: 230) За Барта све јесте говор, односно језик у најопштијем смислу: слика, фотографија, предмет, итд. Говор производи одређену дискурзивну форму која преноси значење. Проучавање мита, па и сваке друге дискурзивне структуре припада општој науци – семиологији која „испитује значења независно од њихове садржине.“ (Барт 1979: 231) Као што је утопија увек идеолошки кодирана, тако је према Барту и митологија, како део формалне науке, тако и интегрални део идеологије као историјске науке. Како даље наводи, означајуће је „празно“, знак је тај који је „пун“.⁸⁹ Идеја је у форми.⁹⁰ Мит је форма. Мит, који се темељи на неком првобитном (првом) семиолошком слоју, представља другостепени семиолошки слој. Првобитни слој јесте језик, другостепени слој је

⁸⁸ У новијој студији *Митологије*, (Барт 1972) Барт нпр. конструише митове о: свету рвања, писцу на одмору, сапунима и детергентима, вину и млеку, новом Цитроену, бифтеку и чипсу, итд.

⁸⁹ „Узмимо једну црну куглицу: могу на више начина да учиним да она нешто значи, она је једно просто означајуће; али ако је вежем за неко стално означено (као што је на пример, осуда на смрт у каквом тајном гласању), она ће постати знак.“ (Барт 1979: 233)

⁹⁰ Барт ово илуструје примером мора које не мора да побуђује низ емоција, слика и релација. Међутим, уколико на плажи видимо: заставе, амблеме, слогане, потамнела тела, итд. залазимо у поље знакова и порука.

метајезик⁹¹ који води тумачењу тзв. укупног знака, а не лингвистичког низа унутар митског система:

„Означујуће мита указује се на двосмислен начин: оно што је истовремено смисао и форма, с једне стране пуно, с друге стране празно (...) Постајући форма, смисао се одваја од своје контингентности, он се празни, осиромашује (...) остају само речи. Ту долази до парадоксалног преокретања операције читања, до ненормалног враћања са смисла на форму, са лингвистичког знака на митско означујуће (...) Рекло би се да ће смисао умрети, али његова смрт се одлаже: смисао губи вредност, али чува живот, којим ће се форма мита хранити (...) Форма мита није симбол.⁹² (...) Појам је, пак, одређен: истовремено историјски и интенционалан; он покреће испредање мита.“ (Барт 1979: 237-239)

Митски појмови, међутим, нису константе. Они се мењају, допуњују, бришу, деконструишу и поново конструишу. За разлику од претходних теоретичара мита, првенствено Јунга, Елијадеа и Строса, Ролан Барт истиче да за тумачење мита није потребно несвесно. „Мит одлази тек када дође смисао.“ (Барт 1979: 243) Смисао се трансформише у стално променљивом односу форме, језика-објекта и метајезика. Сходно томе, мит је увек у корелацији, како са (општом) историјом, тако и са идеологијом. Кључно питање у интерпретацији, односно рецепцији мита јесте – „како он (читалац) *данас* прима мит?“ (Барт 1979: 249) Пекић ће нам сугерисати следеће:

„*Аргонаутика*, изведена из VII књиге *Златног Руна* чита се као самостална прича. Она то и јесте. Пре ње не беше ништа, а после ње само понављање. Читаоца то не треба да се тиче. Ако га је прича забавила, добио је; ако га је поучила, добио је још више; ако му се није свидела, можда је добио највише; можда је наслутио митске моделе наше заједничке несреће.“ (Пекић 1989: 490)

⁹¹ Барт наводи да митологија учествује у моделирању и изградњи света. Митолог остаје „осуђен“ на метајезик. За разлику од нпр. инжењера, митолог не може да *говори* предмет. (Барт 1979: 278)

⁹² „Црнац који поздравља (као пример слике младог црнца у француској униформи који војнички отпоздравља, а коју је Барт видео док је био у брујачници), није симбол француског царства.“ (Барт 1979: 239)

Џулијан Барнс мит ће тумачити у Фрајевом и де Мановом иронијском кључу. У *Историји света у 10 1/5 поглавља*⁹³ свака прича јесте иронијска разрада библијског мита о Потопу и Едену. У роману *Није то ништа страшно*⁹⁴ Барнс, пак, комбинује поуздано-непоуздане коментаре приповедача и фрагментарном наративном конфигурацијом прелази на онтолошко-егзистенцијално питање људског појма темпоралитета и његовог суочавања са крајем – смрћу. Истовремено, наставља да преиспитује позицију савременог човека у контексту, како историјског мита, тако и религијског. У овом роману, преиспитивањем егзистенцијалне и онтолошке позиције појединца у савременом друштву, Барнс помера границе и његова прича закорачила је „дубље“ у свој наративни идентитет.

„Мит нити шта крије нити шта објављује; он искривљује; мит није лаж ни признање: он је скретање.“ (Барт 1979: 249) У поднаслову Пекићеве *Аргонаутике* стоји одредница – фантазмагорија. Поред форме Пекићеве приповедне структуре која је фантазмагорија *per se*, једна од највећих фантазмагорија у овој Пекићевој причи јесте и лик који се јавља као коментар из заграда, странпутица приче која је у сталном односу, како са сваком појединчаном причом, тако и са причом у целини.⁹⁵ Како Барт наводи, основно својство мита јесте то што смисао претвара у форму. Као што смо већ истакли, свака Пекићева прича јесте минуциозна бриколажа форми приповедања. Барнс митолошку грађу трансформише формом фрагментарног структурирања приче. И Пекић и Барнс миту најпре одузимају смисао да би га својим језиком присвојили, те и реконструисали.

Према Барту, мит јесте оруђе идеологије. „Свет снабдева мит историјском стварношћу (...) Функција мита је да одстрани стварност (као што) фикција 'оневинује' мит.“ (Барт 1979: 263-264) Барт такође разматра мит као деполитизован

⁹³ Наслов романа наводимо у званичном српском преводу. Међутим, нагласићемо да оригинални наслов гласи *A History of the World in 101/2 Chapters*. Употреба неодређеног члана испред речи „историја“ упућује на то да Барнс нуди једну од (потенцијалних) историја света.

⁹⁴ Наслов романа наводимо у званичном српском преводу. Међутим, и овде ћемо нагласити да је оригинални наслов *Nothing to be Frightened of*. Оригинал сугерише да је акценат на речи „ништа“ јер је, како и Барнс у делу наводи, „ништа“ је оно што је, за човека као смртно биће, управо најбременитије значењем и смислом. Званичним српским преводом тежиште Барнсове приче је умерено.

⁹⁵ Детаљније о наведеној тези у поглављу „Антропологија приче: Пекић-Барнс“.

говор, с обзиром на то да је увек везан за метајезик и да он не „покреће“ ствари већ их „опева“. Међутим, Барт ће се позвати и на Марксову тезу да

„и најприроднији предмет садржи (...) траг политике, ако ми у овом случају процењујемо мит као политички безначајан, то само значи да он није створен за нас. Ако је мит деполитизован говор, има бар један говор који се одупире миту – говор који *остаје* политички.“ (Барт 1979: 264-265)

Наведено Барт илуструје примером односа између дрвосече и дрвета. Ма који облик да је дрвосечина реченице, једини однос који између дрвета и њега постоји јесте делатни чин. То је језик који се *обрађује* предмет. У томе јесте језик политике. Ако нисмо дрвосече, дрво је нешто *о* чему говорим, *у вези са њим* нешто изјављујем. Дрво тада постаје оруђе мог језика. Оно је *слика-на-располагању*. Тако стварамо другостепени, метајезик. (Барт 1979: 266) „Свуда где човек говори да би преобразио стварност, а не више да би је сачувао у облику слике (...) метајезик бива враћен у стање језика-објекта, и мит више није могућан.“ (Барт 1979: 266) Међутим, како Пекићев ремитологизован мит о Аргонаутима и Атлантиди, тако и Барнсов ремитологизовани мит о Историји света, Потопу и Едену представља метајезик у који се смешта иницијална митска матрица. Пекићевим и Барнсовим метајезиком који је у уобличен у функционалну форму, деконструисе се иницијални другостепени семиолошки систем да би се конструисао и својеврсни метастепен. Мит, утопија, (мета)историја јесу прича, форма која у целини своје структуре представља својеврсни знак чији се смисао свакако даље одлаже. Као што смо већ истакли, Пекићева и Барнсва прича нема крај, како свака појединачна прича у целокупној структури њихове приповедне активности, тако и као структурална наративна целина. И код Пекића и код Барнса иницијални мит, као „чист идеографски систем,“ (Барт 1979: 248) ремитологизацијим у форми метајезика укида се, само да би се ре-конструисале митолошке матрице онако како их перцепирамо *данас*, односно како ћемо је, према Пекићу и Барнсу, доживљавати и у будућности, о чему сведоче Пекићева *Атлантида, 1999* и *Нови Јерусалим*, као и Барнсва *Историја света*.

Када говоримо о политичком миту, то јест политици које јесте мит, Барт истиче да је прави мит онај „десно“. Говор сиромашног и угњетаваног је сиромашан; то је говор ослобођења. Угњетач који чува свет угњетаног производи говор „који је богат, потпун и театралан. То је Мит.“ (Барт 1979: 269) Према Барту, мит „левице“, то јест стаљинистички мит је сиромашан, пролетеријатски. Буржоаски, пак, мит јесте онај који нема пролетеријат. Он има позориште, Дете-Песника, авангарду, буржоаску уметност, итд. То је мит који претендује да опстане. То је мит који је „добро храњен, блистав, експанзиван, причљив, он се непрекидно обнавља.“ (Барт 1979: 269) Исто је и са митом науке, академије и уметности. У том смислу, може се рећи да Џејмсоново политичко несвесно јест мит који се обнавља кроз идеологеме, наслеђене приповедне образце. Фукоова историја сексуалности и лудила твори још један мит, као и паноптицизам релационих односа моћи. Постструктурализам и постмодернизам који се на њега ослања јесу реконституисани митови наслеђених културолошко-историјских и друштвено-идеолошких (наративних) образаца.

„Ми смо изгубили непосредност према великим стварностима духовног света – а том свету припада и свака права митологија, изгубили смо је управо због сувише корисне и делотворне науке.“ (Јунг, Керењи 2007: 11-12) На Пекићеву митологију утицаја је имала теорија архетипова К.Г.Јунга и К. Керењина.⁹⁶ У уводном поглављу Керењи указује на превелику двосмисленост и истрошеност речи *мит*.⁹⁷ *Mythologia*, она је и уметност, те је нужно укључена у поезију. Као и Блох, Керењи је пореди са музиком у којој, као и у митологији постоји

⁹⁶ „Оно што ја радим у *Златном руну* приближава се донекле Јунговом тумачењу архетипова, с тим што ја изводим ово тумачење из чисто психолошке сфере, без обзира што је она овде узела колективни облик, и преноси га у онтолошке сфере. Један од најпознатијих апологета мита и познавалаца грчке митологије и за мене интересантнији: то је Керењин, чијег *Диониса* Срејовић овако интерпретира: 'Вера савременог човека да се све може докучити интелигенцијом, помоћу рационалне мисли, једва је половина истине. И мит је облик изражавања и мишљења, али он ништа не објашњава, само потврђује нешто што је било и што ће бити. Митологија *не одговара на питање зашто, већ услед чега; она не показује узроке, већ оно што никада не стари и што никада не може бити превладано. Догађаји у митологијама образују основу света, пошто све почива на њима* (...) То је управо оно што и ја тврдим, с тим што је тај онтолошки моменат још више изражен код Керењина, и због тога мени његова тумачења више леже него Јунгова.“ (Пекић 1997: 377, 383-384)

⁹⁷ „С њом можемо много мање да урадимо него с изразима који реч *mythos* повезују с речју *legein* (ставити заједно, казивати). Платон, и сам велики казивач митова, сопственим искуством и стваралаштвом пучава нас о виталности и покретљивости онога што су Грци звали *mythologia*.“ (Јунг, Керењи 2007: 13)

нераздвојиво јединство између феномена уобличавања и самоуобличавања у уметности. За нашу расправу, кључни феномен јесте митологема.⁹⁸ Митологеме представљају даљу обраду наслеђене митолошке грађе. „Чврсто задржавање, као што се митологеме чврсто задржавају у виду светих предања, јесте нека врста уметничког дела.“ (Јунг, Керењи 2007: 14) Као што музика не тражи објашњавање, већ је њена функција сама по себи објашњавајућа, тако се и митологија опире рационалистичким приступима у њеном тумачењу. „Није неоправдано уопштавање ако се каже да митологија приповеда о изворима или бар о оном шти је изворно (...) Богови су толико 'изворни' да се с новим богом рађа и нови 'свет' - аспект света.“ (Јунг, Керењи 2007: 18-19) Пекићева и Барнсова дела која су предмет нашег разматрања, еклатантни су примери ремитологизованих митологема које најјасније указују на рађање новог (аспекта) савременог света. Отуд, фукоовски речено, савремена епоха није епоха новог и „пловидбу ову (...) не треба схватити буквално (...) Она није премештање са места на место веслима, него је (...) на истом месту и у истом времену.“ (Пекић 1989: 209)

Проучавајући стваралаштво Вилијама Блејка,⁹⁹ Нортроп Фрај ће изнети тезу на којој се темељи његова, како концептуална теорија критике и теорија имагинације, тако и архетипска критика мита према којој митови јесу архетипови жанра, те целокупна „наша култура постоји у митолошком обрасцу.“ (Кортрупи 2000: 14)

„Мит за мене првенствено представља *mythos*, заплет, наратив, или генерално гледано структурално доследан низ речи (...) У метафоричкој фази језика, када још увек слабо заступљено дедуктивно закључивање или апстрактна мисаона форма,

⁹⁸ Митологеме као „оне митологеме које се највише приближавају (...) голим сусретима с боговима сматрамо прамитологемама. Историјски гледано, постоје само варијације прамитологема, не постоји њихов ванвременски садржај, митолошке идеје. Идеје у својој чистоти – на пример чиста идеја мандале, 'архетип' мандале – јесу премонадске. Оно што историјски није само монадско, то јест локално и временски припадајуће једној култури, већ има и својство дела, то јест говори на типичан начин за одређени народ. (...) Када се чврсто конституисане монаде распадају, као на крају антике, или је њихов распад већ узео маха, као данас, онда су нам разне врсте мистике ближе него митологија (...) Увек морамо имати у виду две ствари: историјско мноштво и елемент који је најближи извору – *arche*.“ (Јунг, Керењи 2007: 37-40)

⁹⁹ „Све критичке идеје које сам изнео изведене су из Блејковог стваралаштва и стога 'ембрион' *Анатомије критике* јесте Блејкова *Застрашујућа симетрија* (...) Блејк је извор суштинског увида у чињеницу да поетска мисао јесте „инхерентно схематска“, те и свака критика мора томе да тежи.“ (Кортрупи 2000: 14)

већина вербалних наратива попримају неки облик приче. Оно што причу покреће јесте веза између личности (индивидуа) и догађаја (...) У метонимијској фази, вербалне структуре задржавају форму наратива и још увек се читају у одређеној структурално организованој форми речи (...) али типична форма ове фазе јесте концептуална (...) У трећој, дескриптивној фази, структуралну форму сугерише структура наративних фигура у ономе што се описује (...) Ко год да каже да 'чињенице говоре саме за себе' користи само још једну вербалну структуру говора, технички речено тзв. прозопопеју.“ (Фрај 2006: 49)¹⁰⁰

Фрај ће рећи да је то што Библија прича причу управо потврда да Библија јесте мит. (Фрај 2006: 50)¹⁰¹ Мит је прича, као што је свака прича нужно мит. Тако је књижевност директни „потомак“ мита, док историјски наративи представљају најраније форме дескриптивне наративне технике. Митологија која је претходила наративним формама,¹⁰² чијим се проучавањем бавио Строс, представља тзв. прелитерарну митологију која је имала практичну сврху, али је и она подразумевала неки вид језичке форме, вербалне експресије. Но, мит и литература нераздвојиви су у *Епу о Гилгамешу* који је старији од било које Библије,¹⁰³ као што је то случај и са Хомером који, хронолошки гледано, најављује уводне сегменте *Старог Завета*. „Стога, није могуће књижевност представити као нешто што је деградирало митску мисао и митску структуру: она је интегрални и незаобилазни део развоја мита.“ (Фрај 2006: 52) Према Фрају, мит није *datum* већ *factum* људске егзистенције. У контексту наведених теза, намеће се закључак да је прича, вербална или писана, у форми мита или књижевности, или у форми књижевне критике,¹⁰⁴ у

¹⁰⁰ Од грчког *prosopopoiia* у значењу реторичке фигуре у којој је имагинарна или одсутна особа представљена као она која говори или дела. (према: Online Etymology Dictionary)

¹⁰¹ Мелетински наводи три функционална аспекта мита. Први се односи на митолошку равнотежу која метафизички поткрепљује друштвену и природну хармонију. Други упућује на човекову тежњу да се појединац преко мита усклади са социјумом. Трећи функционални аспект мита састоји се у тежњи да се преко мита ускладе узајамни односи у групи и однос група са природом. У том смислу, мит представља и одређено друштвено уређење. (Мелетински 1983: 172)

¹⁰² Тзв. прелитерарна митологија као она која је имала практичну сврху.

¹⁰³ Индикативна је Фрајева одредница „било која Библија“. Фрај се такође пита да ли су библијске приче историја или фикција и долази до закључка да, која год да је интерпретација, библијске приче свакако представљају вербалне конструкције. Хејден Вајт ће рећи да је историја такође наративна конфигурација, односно пре(кон)фигурација која представља форму метанаратива, те се конституше као метаисторија. (Вајт 1973)

¹⁰⁴ „Предмет књижевне критике је уметност, али сигурно је и критика унеколико уметност.“ (Фрај 2007: 9) Фрај такође истиче, да попут мита или књижевности, односно сваке приче као *mythos*-а, и

темељу људске егзистенције. Као што смо истакли, тезу о нужности приповедне активности заступаће Фредрик Џејмсон у контексту историје која нам је једино наративно (текстуално) доступна. Пол Рикер ће у великој мери следити Фрајев образац преузет од Аристотела, те ће причу везати, како за темпоралитет у студији *Време и прича*, (Рикер 1993) тако и за конституисање Сопства (у односу на Другог/Другост) у студији *Сопство као други*. (Рикер 2004)¹⁰⁵

За разлику од претходних теоретичара мита, Фрај истиче да се „прави интерес мита састоји у томе да направи „пун круг“ око људске заједнице и да сагледа функционисање те заједнице изнутра, а не да се бави начином на који природа функционише.“ (Фрај 2006: 55)¹⁰⁶ У том смислу, говоримо о два аспекта мита. Један се састоји у томе да се исприча прича. Други аспект мита огледа се у његовој друштвеној функцији, у потреби за сазнањем онога што је битно за друштво да зна. Мелетински истиче да Фрај „позива да се разради књижевна антропологија.“ (Мелетински 1983: 111) Како даље наводи, Фрај настоји да укаже на јединство мита и ритуала, као и на јединство мита и архетипа. „Он предлаже да се термин мит употребљава у вези са приповедањем, а термин архетип у вези са значењем.“ (Мелетински 1983: 111-112) Централни мит јесте јуначки мит о потрази, те Фрај настоји „да искористи симболику Библије и класичне митологије као граматику књижевних архетипова.“ (Мелетински 1983: 113) Архетипска критика повезана је са теоријом мита и као таква мора бити укључена, како у историјску критику и теорију симбола, тако и у теорију родова. У том смислу,

„Фрај сматра да мит није нешто што је књижевност позајмила споља, него као структурална организација самих начела књижевности Централни мит јесте јуначки мит о потрази, док настоји да искористи симболику Библије и класичне митологије као граматику књижевних архетипова.“ (Мелетински 1983: 119)

књижевна критика подразумева уређену наративну форму, отуд и наслов Фрајеве студије – *Анатомија критике*.

¹⁰⁵ Наведене поставке Џејмсонове и Рикерове теорије приче биће детаљније разрађене у даљем тексту рада.

¹⁰⁶ У истој студији Фрај наводи пример констелације звезда. Наиме, то што се одређено сазвежђе назвало нпр. „сазвежђе козе“, не сугерише да су таква констелација звезда на небу, и њихово кретање, тај назив добили зато што личе на козу, већ зато што је то учинила „митотворна активност“. С тим у вези, Фрај и у астрономији види митотворну активност (Фрај 2006: 55)

У складу са тим, Фрај износи тезу да једина промена која се дешава јесте она која подразумева социјални контекст, а да се књижевни родови и врсте не мењају. Отуд „историјски највиши 'иронијски' модус Фрај тумачи као неку врсту враћања (...) почетном митском модусу.“ (Мелетински 1983: 120)¹⁰⁷

Развој друштва и све рапиднији развој технологије, нити доприносе вредности мита и имагинативне моћи, нити га укидају. Оно што се, међутим, дешава јесте да научна објашњења замењују она митска, творећи сопствену митологију, односно идеологија постаје мит.¹⁰⁸ Фрај такође истиче да „мит за циљ нема да опише конкретну ситуацију, већ да је у својој структури садржи на начин који мит неће свести само на једну ситуацију. Истина мита је у његовој структури, не ван ње,“ (Фрај 2006: 58)¹⁰⁹ као што „у свим књижевним језичким структурама правац значења води према унутра.“ (Фрај 2007: 89) Оно што се, међутим, Фрају најчешће замера јесте то што у други план ставља историјски контекст и пишчеву стваралачку индивидуалност.

И Фрај и Рикер везују се за Аристотелов *mythos* (као заплет), концепт који ће проширити у шири појам наратива. Рикер, као и Фрај, истиче да тек са уласком тумача у кретање наратива, ликови ступају у односе са радњом, па се митолошка грађа не може стога тумачити дословно, консеквентно мит и конкретна дела нису у априорном односу. (Рикер 2004: 152-153) Као и за Фраја, и за Рикера митови не представљају приче које су непроменљиве датости које су нам пренесене у свом изворном, „органичном“ облику. Као и Џејмсонове идеологеме, они су наслеђени приповедни обрасци који су, од епохе до епохе, од културе до културе подложни трансформацијама, те и поменути процесима ремитологизације. У читању мита, рецепијент није пуки субјект, текст није само објект, па се укида некадашња теорија о бинарном субјект-објект односу. Рикер такође истиче да се наша потрага за „коначним“ значењем мита, односно приче, нужно завршава „нерешивим парадоксима и конфликтним теоријама тумачења.“ (Расел 2000: 133) За разлику од традиционалних тумачења односа између мита, историје и фикције, и Фрај и Рикер

¹⁰⁷ Мелетински истиче да Фрај при томе има на уму управо иронијско мититворство 20. века које је заменило реализам 19. века. (Мелетински 1983: 120)

¹⁰⁸ Као пример, Фрај наводи коперниканску концепцију простора и Дарвинову концепцију темпоралитета, што представља резултат идеологије датог времена.

¹⁰⁹ Теза коју Фрај преузима из Аристотелове *Поетике*.

историју, као и мит, смештају у поље приче – наративне конфигурације. „Историја своју причу може да исприча само уколико се тој причи припише форма наратива.“ (Расел 2000: 134) Расел упућује на корелацију Рикеровог троструког мимезиса из студије *Време и прича* и Фрајеве теорије симбола у *Анатомiji критике*. Друга фаза Рикеровог троструког мимезиса представља „динамички процес конфигурације (...) заплет има улогу посредника у најмање три односа: он посредује између *догађаја* или појединачних случајева и *новести (histoire)* као целине.“ (Рикер 1993: 88) Мимезис 2 представља елементарну конфигурацију наративне структуре и отварање могућих светова. Тек у трећој фази, „у којој се укрштају свет текста и свет слушаоца или читаоца, односно свет који је уобличио песма и свет у којему се одвијају реална радња и њена специфична темпоралност,“ (Рикер 1993: 95) могући светови „оживљавају“ да би се у следећој конфигурацији реконфигурисали и тиме понудили неисцрпну димензију приповедања и тумачења. Наведено се односи, како на мит, тако и на историју која јесте део шире категорије наративне структуре.¹¹⁰ Стога, мит, историја, утопија и фикција јесу наративи чија се значења, она која „иду према унутра“, како текста, тако и рецепијента, никада не могу потпуно исцрпети. Дерида ће такође рећи да је свако читање, самим тим и разумевање сваког (писаног) дискурса, увек непредвидиво. Непредвидивост историчног (само)очитавања књижевног дела, као и унутрашње логике сваког појединачног прошлог догађаја који се језиком конституише у чињеницу од стране, опет, мисаоног субјекта, намеће претпоставку да свако дело, укључујући и историјско, неминовно и превасходно мисли себе самог. Носилац вредности јесте језик, не логос сведен на примат мишљења. (Дерида 1987)

¹¹⁰ Рикер износи тезу да је конституисање идентитета нужно наративне природе, као и да су свако читање и тумачење наративне природе. Међутим, покушавајући да доведе у везу свет текста и свет рецепијента, Рикер долази и до закључка да „управо из чина читања искрсавају препреке на путањи враћања фикције у живот.“ (Рикер 2004: 167) Сваки наративни почетак и наративни завршетак истовремено су наративни почеци и крајеви живота. Рикер ће такође устврдити да „у стварном животу ништа нема вриједност наративног почетка и наративног завршетка.“ (Рикер 2004: 168) Сећање је непоуздано. А након наше смрти, причу ће причати неко други, она ће свој крај имати само у причи других. Та „испреплетаност историје свакога са историјом бројних других“ (Рикер 2004: 167) конституише суштинску разлику између историје живота и литерарне историје, те отуд и запитаност о томе да ли је уопште могуће говорити о наративном јединству живота. „Прошлост наратије само је квазипрошлост наративног гласа.“ (Рикер 2004: 170)

Међутим, Пол Рикер ће у миту видети и утопијску антиципацију будућности. Друштвена симболика мита има наративну форму која (се) пројектује „ка напред“, форму којом друштво изражава своје тежње ка бољој будућности. „Без осврта уназад, једна култура је лишена свог сећања. Без погледа у будућност, бива лишена својих снова. У најбољем случају, мит представља креативну игру која се одвија између прошлости (традиције) и будућности (утопије).“ (Вуд 1991: 64) Према Рикеру, основни друштвено-симболички оквир мита јесте идеолошке природе који је дискурзивно утемељен. Културе своје идентитете граде причањем прича о прошлости. Међутим, како наводи Вуд, Рикер у тој причи о прошлости види „пукотину“ кроз коју пробија утопијски дискурс. „Идеологија као симболичка потврда прошлости и утопија као симболичко отварање према будућности постају комплементарне категорије митолошког дискурса.“ (Вуд 1991: 65) За разлику од осталих теоретичара митова, Рикер у миту неће видети „вечно сада“ и његову свевременост/безвременост. Према Рикеру, мит није атемпоралан. Са једне стране, митски наратив говори о златном добу прошлости, док је истовремено окренут ка „спасоносној“ будућности. Мит једино не постоји у свом „сада“, осим у случајевима када представља идеологију датог времена. Рикер предлаже тзв. критичко-херменеутички приступ теорији мита којим ће се разлучити његове позитивни и негативни аспекти. Позитивна херменеутика није окренута ка прошлости (пореклу, *arche*) мита, већ ка крају (*eschaton*) који се пред митом отвара. Негативна херменеутика (херменеутика сумње) упућује на транспарентност неке постојеће стварности (политике, владајуће класе, идеологије, и сл). Позитивна херменеутика се заснива на хипотези да се митском нарацијом отварају нови хоризонти тумачења, те и могући светови. Епистемолошка разлика између ова два хоризонта интерпретације на коју Рикер указује (археолошка и есхатолошка), са једне стране мит конституише као својеврсно идеолошко објашњење прошлости или друштвено-политичке садашњости, док са друге отвара могућност утопијског импулса и конституисање могућих светова. Савремено доба обележио је радикалан разлаз између мита и историје. Међутим, истаћи ћемо да сада историја, као што је према Рикеру на то полагао право мит, преузима на себе улогу научног, односно објективног арбитра прошлих догађаја. Наведено нас враћа на већ изнету тезу да

историја јесте мит модерног човека, онолико колико је мит, како истиче Рикер, представљао историју некадашњег човека.

У контексту наратива, Фрај развија теорију симбола и архетипова ослањајући се у великој мери на Јунгову теорију архетипова. Наиме, „симбол је саопштена јединица коју називамо архетипом, то јест типичном или понављајућом сликом.“ (Фрај 2007: 119) Пошто симбол саопштава, Фрајева архетипска критика односи се на књижевност која се тумачи као друштвена чињеница, односно начин комуникације. Слично Елијадеу, а за разлику од Барта, Фрај истиче да су „архетипови асоцијативни скупови и разликују се од знакова по томе што представљају комплекс варијабли.“ (Фрај 2007: 123)¹¹¹ У причи у књижевности, чин симболичке комуникације увек је ритуалан, понавља се. Пекићева и Барнсова дела која су предмет наше анализе управо упућују на ритуалност, како (књижевних) прича унутар наративне структуре дела, тако и на ритуалност конвенционалних асоцијативних митских слика, попут утопијско-митолошких фигура жеље, обнове и наде, то јест Едена, Потопа и Апокалипсе. Слично Џејмсоновом утопијском импулсу,¹¹² Фрај говори о импулсу жеље која је типично људска форма, људска потреба одвајкада. Утопијски импулс и импулс жеље надовезују се на тезу о томе да прича (мит, историја, утопија) не може имати крај. Теорију цикличности, како у природи, тако и у ритуалима везаним за мит, Фрај повезује са предлогичним, предјезичким и предљудским. (Фрај 2007: 128)¹¹³

¹¹¹ Фрај такође прави разлику између архетипова који су подложни разноликим асоцијацијама и оних који су „дубоко укорењени у конвенционалне асоцијације да тешко могу избећи на упућивање на ту асоцијацију, као што геометријска фигура крста неизбежно сугерише смрт Христа.“ (Фрај 2007: 123)

¹¹² Џејмсонова теорија приповедне активности у великој мери се ослања на Фрајеву архетипску теорију. (Џејмсон 1984)

¹¹³ „За разлику од раног Барта, који мит види као културу која је прерушена у природу, Фрај нам говори о помирењу природе и културе кроз моћ митске имагинације.“ (Куп 2009: 154) У Фрајевој архетипској критици Куп препознаје утопијски импулс, јер „низање форми нема за циљ њихову класификацију, већ указује на оно што Рикер назива 'нарративним разумевањем' (стога) Фрај заправо нуди сопствено читање мита. Са Блејком, њега више интересује мит као *mythopoeia*.“ (Куп 2009: 154) Подсетићемо се тезе да је свако читање наративно читање, те је и свака критика нужно нарративна критика, као што свакако не можемо оспоравати утицај Блејкове митологије и Јунгове теорије архетипова на Фрајеву, о чему Фрај отворено и говори.

Фрајева архетипска критика¹¹⁴ представља онај облик критичке свести који песму не третира као имитацију природе и природних феномена, већ као имитацију других песама и песничких образаца. Архетипска критика се бави проучавањем конвенција и жанрова, и слика/симбола који се стално понављају и повезују једну песму са другом. Архетип је првенствено комуникативни симбол, док се архетипска теорија бави проучавањем књижевности као друштвене датости и као методе, односно технике посредством које се остварује (колективна/друштвена) комуникација. Оно што је у књижевности, рећи ћемо, ритуални (повнављајући) моменат јесте наратив као, опет ритуални симбол комуникације.

9. Приповедно кретање

Фредрик Џејмсон и Хејден Вајт детаљно ће разрадити тезе о наративу, како у друштвено-идеолошком, односно политичком и историјском контексту, тако и у контексту историјског наратива као метанаратива.

Разраду Џејмсонове тезе о приповедању као друштвено-симболичном чину, почећемо од његове интерпретације Старог и Новог завета који су, поред античког мита код Пекића, најзаступљенији у књижевним делима која су предмет наше расправе. У контексту тезе да је људска свест одвајкада одређена друштвеним бићем, (Џејмсон 1984: 26) Џејмсон истиче да су најрепрезентативније форме алегоријске приповетке Стари и Нови завет, те и приповедно-идеолошка матрица. За разлику од хеленистичког рационализма, отвара се нови, алегоријски систем који обликује и нову свест. У Библији, алегоријско кретање иде од појединачне колективне историје једног народа ка судбини појединца у лику Исуса Христа у Новом завету. „Путем *моралне* и *анагогичне* интерпретације текстовни¹¹⁵ апарат се претвара у 'апарат либида', у механизам за идеолошко улагање.“ (Џејмсон 1984: 32)

¹¹⁴ Фредрик Џејмсон истиче да код Фраја није у питању само архетипско-жанровска критика, већ и својеврсна жанровски концепт историје. (Џејмсон 1984: 155)

¹¹⁵ У званичном преводу на српски језик користи се облик речи „текстовни“. У оквиру цитата ћемо се тим обликом користити. У даљем тексту рада користит ћемо се термином „текстуални“.

На трећем нивоу кретања овог приповедног апарата јесте „душа појединца“ која сама по себи није довољна, те се конституише четврти ниво који (историјску) судбину појединца учитава у судбину колектива, односно човечанства. У томе се управо састоји „онај функционални и идеолошки преображај“ (Џејмсон 1984: 33) приповедног кретања. Стари завет се тумачи као историјска чињеница, али и као систем фигура. Христов живот

„долази као испуњење скривених пророчанстава и наговештаја и чини праву алегоријску раван на коју се може пренети прави текст (...) а алегорија јесте отварање текста ка многоструким значењима (отуд) алегоријска означања представљају трајну димензију књижевних и културних текстова.“ (Џејмсон 1984: 30-32)

У том контексту, Џејмсон издваја четири нивоа интерпретације: 1. анагогични, као колективно, односно политичко значење историје; 2. морални, као психолошко тумачење; 3. алегоријски који представља интерпретативну шифру и 4. дословни, као историјски који се манифестује у форми текстуалне подлоге. (Џејмсон 1984: 33) У том контексту, идеологија плурализма релативизује постојање крајње подлоге текстуалне производње, а она је увек идеолошки и политички условљена.

„Ако у интерпретацији стално долазимо у искушење да се служимо изражајном узрочношћу или алегоријским кључним причама, то је зато што су се те кључне приче урезале у текстове, као и у наше мишљење о њима: таква алегоријска приповедна означања чине трајну димензију књижевних и културних текстова, управо зато што одражавају једну темељну димензију нашег колективног мишљења и наших колективних фантазија о историји и стварности.“ (Џејмсон 1984: 37)

У иронијско-пародијском кључу, Барнс ће деконструисати митолошко-утопијска и историјска алегоријска означања на примерима: Велике приче о Потопу, инквизицији и утопијској фигури Раја (*Историја света у 10 ½ поглавља*), фигури Бога и питању темпоралитета у контексту човековог егзистенцијалног

питања (*Није то ништа страшно*), као и на примеру поузданости било којег идеолошки инкодираниог наратива (*Флоберов папагај* и *Историја света у 10 ½ поглавља*). У *Аргонаутици*, *Атлантиди* и *Новом Јерусалиму* Пекић ће у истом кључу управо упућивати на наведену колективну фантазију о стварности, у контексту митског модела наше колективне несреће. Отуда, текст као такав, ни време као такво никада не можемо имати пред собом. Намеће се питање – шта пред собом имамо „као такво“? Одговор, условно речено, који нам се намеће јесте фукоовски – перманентно се (ре)сабирамо у трећем простору илузија: мита, утопије, историје приче. И навраћамо се на Фукоов реално постојећи простор хетеротопија који смо разматрали и у кључу хетеро-утопија, на релацији инклузије и ексклузије, односно момента када смо истовремено и „осуђени“ и „ослобођени“. Рекли бисмо да нам је човеку као (Пекићевом) бићу апсурда једино доступна (Пекићева) фантазмагорија, шта год она „као таква“ (не)била. Но, у контексту теза о дијалектици идентитета и разлике којом се идентитет управо успоставља, Џејмсон истиче да свака противречност у виду подтекста свакодневног живота нужно тражи утопијску компензацију у виду симболичко-текстуалног резрешења „неподношљиве квадратуре круга.“ (Џејмсон 1984: 47) И додаје:

„књижевна структура, не остварујући се ни издалека потпуно ни на којој од својих разина, снажно преваљује у доњи простор, у *impensé* ('немишљено') или *non-dit* ('неречено'), укратко, у само политичко несвесно тог текста (...) тако се путем коренитог историзујућег преосвајања идеал логичке затворености (...) сада показује као неопходно оруђе за откривање оних логичких и идеолошких центара које одређени историјски текст не успева да оствари, или које, супротно томе, очајнички настоји да потисне.“ (Џејмсон 1984: 55)

Уколико свако наративно кретање посматрамо у контексту Џејмсонове архетипске категорије политичко несвесног, може се учинити легитимном тврдња да је и идеал иманентне критике привиђење, (Џејмсон 1984: 65) упућена на рачун постструктуралистичке, прецизније Деридине деконструктивистичке теорије о кретању искључиво унутар текста. Вредност Фрајеве архетипске критике и његове четвороструке херменеутике која за полазише има теолошке поставке, Џејмсон

види у томе што функцију културе Фрај смешта у друштвене оквире. „Фрајева величина (...) лежи у томе што он показује вољу да покрене питање заједнице и да из природе религије као колективне представе извуче темељне, у суштини друштвене, интерпретативне консеквенце.“ (Џејмсон 1984: 81) Међутим, према Џејмсону, Фрајева иницијална поставка урушава се његовим повратком на метафизички импулс жеље у фигури Блејковог апсолутног човека чије се преобработено тело пројектује на свемир. Како наводи, ту се Фрајева интерпретација поново „затвара“ јер „не значи ништа осим себе сâме (...) а свака књижевност се чита као симболичка медитација о судбини заједнице.“ (Џејмсон 1984: 82, 85) Међутим, тезом о утопијском импулсу који изводи из индивидуалне активности да би је потом пребацио на колективни план утопијског импулса, не можемо рећи да Џејмсон не узима у обзир индивидуални идентитет разлике (јединке) у односу на друштвено тело. Оно што ће за разлику од Фраја урадити јесте то да ће првобитни индивидуални утопијски импулс у следећем интерпретативном кораку разматрати у контексту поменуте дијалектике идентитета и разлике на друштвено-политичком плану, као и у оквиру теза о кретању утопијског приповедног апарата. (Џејмсон 1991: 6-17)¹¹⁶

Уколико нам је историја као Алтисеров „одсутни узрок“ или Лаканово „реално“ недоступна и није текст јер је „у својој бити неприповедна и непредставна“, али нам је „доступна само у форми текста,“ (Џејмсон 1984: 96) намеће се питање шта јесте заправо доступно ако ни текст као такав никада пред собом не можемо имати? Намеће се да је то само *форма*, идеологема која ће се (ре)конституисати у „читавом приповедном апарату (који се мора створити), да би тако (незамисливо и појмовно парадоксално) извршило квадратуру својих кругова и приповедним кретањем разбило своју неподношљиву затвореност.“ (Џејмсон 1984: 97) Као што смо већ истакли, форма приче код Пекића је основни интерпретативни кључ, како књижевне критике, тако и Пекићеве аутоинтерпретације. У *У трагању за Златним Руном* најрепрезентативнији је

¹¹⁶ Индивидуални утопијски импулс илуструје примером жене која иде у набавку, као и примером Ван Гогове слике „Пар чизама/ципела“. Истовремено ће критиковати савремено капиталистичко и пост-капиталистичко друштво које је условило „потпуно брисање индивидуалног субјекта“. (Џејмсон 1991: 16)

показатељ и доказ Пекићевих логичких покушаја да, кроз кретање свог опсежног приповедног апарата, разреши свакако нерешиве логичке парадоксе. Читање, како Пекићевих дела, тако и његових коментара и записа, намеће неподношљиву затвореност квадратуре (Пекићевих) кругова. Пекић истовремено руши мит и гради га, деконструира утопију и отвара хоризонт новог утопијског импулса, „упокојава вампира“ и „оживљава га“. Пекићева прича је и Ноемис и Симеон, и John Carver и John Howland, и Мегалос Масторас и Луче Новог Јерусалима. Своју неразрешиву логичку антиномију до врхунца доводи градећи сопствену антропологију приче. Барнсова прича све време изговара реченицу „У Бога не верујем, али ми недостаје.“ Његова прича не покушава да разреши логичку антиномију тако што ће стварати нове, као што то Пекић чини. Барнсова прича, што својом наративном формом, што тематиком, отворено упућује на Џејмсонов и Бодријаров уплив носталгичног утопијског импулса човека у савременом друштву холограмске стварности који упорно тражи ослонац тако што ће тај исти ослонац, или центар, све време формом децентрирати. Барнсова прича је Фукоов, „чамац (као) плутајуће парче места, место без места, оно које постоји само по себи, које је истовремено, само по себи, затворено, и отворено ка бескрајној пучини.“ (Фуко 1984)

Поред архетипске критике и *Великог код(екса)* Нортропа Фраја, студије које се показују релевантним за предмет наше расправе, како у теоријском оквиру рада, тако и у анализи књижевног дискурса Борислава Пекића и Џулијана Барнса јесу теоријске поставке Хејдена Вајта и Пола Рикера о природи и структури наратива и дубинској структури наратива „историјске имагинације.“ (Вајт 1973: 1) Како Вајт истиче, „покренути питање наратива значи бавити се самом природом културе и, вероватно, чак и природом човечанства као таквог.“ (Вајт 1987: 1) Теоријске поставке Хејдена Вајта у поглављу под насловом „Вредност наративности у репрезентацији реалности“ (енгл. „The Value of Narrativity in the Representation of Reality“, в. Вајт 1987) темељно преиспитују до сада изнете тезе о утопији, миту, историји и фикцији, у контексту односа између језичке репрезентације и онога што сматрамо реалношћу, како оном догађајном, тако и оном унутрашњом. Позивајући се Ролана Барта и његову тврдњу је „наратив једноставно ту (...) интернационалан је, трансисторијски, транскултурални“, те и да је „увек *преводив* без суштинског

недостатка у преводу,“ (Вајт 1987: 1) Вајт ће наратив посматрати као *метакод*.

Први проблем који се поставља јесте однос између онога што је доживљено, спознато и казивања о томе. Вајт прави разлику између (историјског) дискурса који је *наратив* и дискурса који *наративизује*, истовремено се позивајући и на разлику између дискурса и наратива. Разлика које се између наведених форми успоставља може бити једино лингвистичко-граматичке природе, односно у датом тренутку признатог лингвистичког канона. Позивајући се на тезу Емила Бенвенисте о томе да је *наративизујући* дискурс онај који нема наратора већ прича причу о догађајима који су у датом хронолошком редоследу „онако како се појављују на хоризонту приче (када) догађаји говоре сâми за себе,“ (Вајт 1987: 3) Вајт ће поставити следеће питање: шта се дешава са дискурсом који има очигледне везе са имагинарним догађајима? (Вајт 1987: 4) Међутим, „наратив постаје *проблем* само онда када желимо *реалним* догађајима да дамо *форму* приче. Наративизација представља тешкоћу из разлога што реални догађаји себе не нуде у форми приче.“ (Вајт 1987: 4) У том смислу, сваки наратив, укључујући и историјски, јесте само врста *представе* о реалности.¹¹⁷ У контексту наведених теза, намеће се закључак да сваки наратив, па и научни, „увек-већ“ јесте наша представа о *реалности* и Вајтових имагинарних догађаја као догађаја фикције.¹¹⁸ Вратићемо се на почетне тезе овог поглавља. Утопија као текст, мит као језик, историја као наратив јесу *дискурзивне форме* представљања неког од видова реалности. У контексту тезе Фредрика Џејмсона да нам је историја доступна само у форми текста, као и тезе да живимо у текстуалној стварности, можемо поставити и следеће питање: шта *јесте* реално?

¹¹⁷ Наведену тезу, као и тезу о моралним импликацијама историјских наратива, Хејден Вајт преузима од Ничеа. „Ниче је (романтичарима и натуралистима) супротставио своју концепцију *релативитета* било које представе о реалном (...) За Ничеа форма, значење и садржај било које науке и сваколике религије јесте естетска у својим коренима, продукт људске потребе да се побегне из реалности у снове, да се искуству *наметне* неки ред (...) Био је мишљења да су све 'истине' первертоване верзије изворног естетског импулса, утолико первертоване што су сан претвориле у безличну стварност и покушале да замрзну живот у форми коју је сан некада имао. Естетски импулс је био динамичне природе – рекао бих дијалектичке – који се неуморно кретао између сна и јаве.“ (Вајт 1973: 332) Вајт такође истиче да се са Ничеом вратио и интерес за мит. Ниче је заговарао мит о вечном враћању, „који је супротстављао хришћанском миту искупљења и буржоаске доктрине прогреса (...) Речи попут 'историје' и 'историјског напретка' за њега су представљале фикцију и Ниче их је строго раздвајао од 'мита'.“ (Вајт 1973: 336) Наведене философске поставке Фридриха Ничеа представљају још један од утицаја на стваралаштво Борислава Пекића.

¹¹⁸ „Али као што је и он (Рикер) рекао да је митске и религиозне текстове анализирао као примере симболичког језика, Рикеров дискурс увек има да каже нешто 'више' и нешто 'друго' у односу на оно што се чини да ради на површинском новоу језичке артикулације.“ (Вајт 1987: 179)

Намеће се закључак да то јесте *доживљај*, онолико колико је то и приповедање о њему. Те две реалности помаљају се на хоризонту: утопије, мита, историје, фикције и *бића* као таквог. Хејден Вајт ће рећи да је суштински проблем у томе што се „истинито“ доводи у везу са „реалним“ само уколико се покаже да се може наративизовати. (Вајт 1987: 6)

Вајт покреће питање времена и хронолошког времена као искуства човека. Како време нема пукотине, почетак, нити крај, тако ни прича, односно приповедање као трансвременски, транскултурални и трансисторијски феномен крај не може имати. Као што смо видели, Рикер такође покреће расправу о времену, о причи, то јест о времену приче разрађујући Аристотелов *mimesis*,¹¹⁹ пребацујући га на план *mimesis* 3 који такође нема завршнице јер нам се не нуди завршница свеукупног хоризонта приче и њеног доживљаја у причи реципијента. „(...) Наративизација, како она у чињеничном приповедању, тако и она у фикционалној причи, суштински је повезана са импулсом да се *морализује* стварност, односно да се идентификује са друштвеним системом који јесте извор сваколиког морала који можемо појмити.“ (Вајт 1987: 14) Наведено нас навраћа на већ изнете тезе да су мит, утопија, историја и фикција нужно друштвено условљени, било у контексту Џејмсоновог жанра, или Бењаминове тезе да свака наратија увек представља неку врсту уговора (компромиса, конвенције) између онога ко приповеда/пише и друштва. „У овом свету, реалност носи маску значења, свршетка, завршнице и пуноће коју можемо само замишљати, али не и доживети.“ (Вајт 1987: 20) Утопија нуди илузију заокружене приче која је „негде другде“ и/или у будућности. Мит има своју причу почетка, заплета и краја (разрешења драме). Историја гради своју Велику причу у Џејмсоновом канону приче јер човеку треба „неки метафизички принцип“ (Вајт 1987: 15) око ког ће се наше реалности ујединити, кроз причу и у причи. У Пекићевим и Барнсовим делима која су предмет наше анализе највећи метафизички принцип јесте Велика библијска прича¹²⁰ која представља митолошку-утопијску историју *par excellence* – ослонац који више немамо, али нам

¹¹⁹ Вајтова студија која је предмет наше расправе први пут је објављена 1980.године. Рикер објављује *Време и причу* 1984.

¹²⁰ Детаљније о односу библијских прича у делима која су предмет нашег разматрања биће речи у даљем тексту рада.

недостаје, утопија коју ћемо деконструисати али ће га утопијско-дистопијски импулс свакако поново покренути. Онолико колико је сваки наратив друштвено условљен, толико је анрополошки детерминисан.

Вајт такође разрађује Рикерову тезу о историјском наративу као алегорији темпоралности, као и Рикерову тврдњу да фикција „нуди дубље увиде у човеково доживљавање темпоралитета. (Вајт 1987: 171) У том смислу, према Рикеру мит претходи историји. Највећа и једина мистерија, или по Пекићу, *тајна* јесте „бивствовање-у-времену.“ (Вајт 1987: 171) Према Вајту, основна теза Рикерове студије *Време и прича* јесте то да „темпоралност представља структуру егзистенције која до наратива долази путем језика и да наратив јесте језичка структура која као крајњи референт има темпоралност.“ (Вајт 1987: 171) Према Рикеру, само време је наративне природе, те је и свако читање, као и разумевање нужно наративно. Наведено доводи у питање тезу теоретичара митологије о атемпоралности мита. Према Пекићу, мит јесте безвремен, у смислу његове свевремености, односно увек присутне актуелности која се, у времену и временом, ремитологизира у складу са друштвено-историјским околностима дате епохе. Када је реч о поменутој разлици између наратива и дискурса, Рикер истиче да дискурс не чине појединачне реченице као реторичке експликације или граматичке категорије. Поетика је оно што уобличава дискурс у целину и дискурс целине, „као веће значењске структуре која је по својој природи фигуративна или алегоријска.“ (Вајт 1987: 172) Покушај разрешавања Рикерове „апорија бића и небића времена“ (Рикер 1993: 15) налази се у заплету, конфигурацији и реконфигурацији која ће бити симболичке природе, јер апорије темпоралитета не могу се језиком, као таквим, ни објаснити/појмити, нити се језиком могу разумети. За разлику од Рикера, Вајт не заступа тезу да је историографски заплет такође чин поетске конфигурације приче. Према Вајту, историографи унапред преконфигуришу „реалне животе“, које Рикер помиње, у одговарајуће заплете о којима ће Вајт говорити у контексту „дубинске структуре историјске имагинације.“ (Вајт 1973: 1) Парадокс ове тезе састоји се у томе што је смисао приче, са својим почетком, средином и крајем, у том случају конфигуриран пре него што учесници одређеног историјског догађаја смисао као такав могу предвидети, „зато што људска дела имају последице које сежу даље од

видокруга оних који та дела чине.“ (Вајт 1987: 174) Као и Вајт, и Рикер историју и фикцију поставља у шире поље наративне активности. Стога, историјски дискурс сличан је дискурсу епа или романа. Историчар пише индиректно, он није сведок догађаја. Зато је према Рикеру историјски дискурс такође симболичне природе који упућује на заједничког референта. Апорије темпоралитета онемогућавају сведочанство и доживљај реалног догађаја. Према Рикеру, темпоралитет је основни принцип који уређује и на коме почива сваки дискурс и његова симболичка природа, као што је симболичке природе било које људско деловање. (Вајт 1987, Рикер 1993)

„Историјски наративи могу бити налик фикционалним наративима, али то нам онда много више говори о тим фикцијама него о таквим историјама (...) У том смислу, наративна фикција повремено нам даје увид у дубинске структуре историјске свести (...) Сваки садржај је алегоријске природе; као што је сваки велики историјски наратив алегорија темпоралитета.“ (Вајт 1987:180)

Међутим, Вајт напомиње да Рикер прави разлике између различитих врста алегорије. У том смислу, Рикер ће рећи да је историјски дискурс тзв. искривљена алегорија (енгл. false allegory). (Вајт 1987:181) Међутим,

„начин 'бивствовања-у-свету' који ми називамо историјским парадоксалан је и људска мисао га не може појмити осим у форми енигме (...) Стога је, симболички садржај наративне историје, и концепт његове форме, трагична визија сама по себи (...) У том случају, историјски наративи јесу истините алегорије онда када приказују људско постојање у оквиру темпоралитета и симболички указују на то да је људско искуство времена трагично по самој својој природи.“ (Вајт 1987:181-182)¹²¹

¹²¹ Хејден Вајт такође развија четири модела историјске префигуративне (трополошке) стратегије: метафору, синехдоху, метонимију и иронију. Доминантни трополошки образац јесте метаисторијски. Што се Фрајеве категоризације тиче, Вајт наводи да је романа у основи драма „самоидентификације“, као нпр. драма која се доводи „у везу са Светим гралом и фигуром Исуса Христа или причом о васкрсењу у хришћанској митологији. (...) Сатира је архетипски антипод романи. У контексту сатире човек остаје вечити заробљеник овог света. Комедија и трагедија нуде могућност макар делимичног искупљења од првобитног греха и човековог пада. (...) У комедији доминира фигура наде да ће човек на тренутак однети победу у овом свету.“ (Вајт 1973: 8-10)

Постојање у времену, потрага за смислом кроз причу и у причи, „човекова борба да се ослободи историје и историчности (као и Рикерова) теза о 'дубинској темпоралности' која у себи садржи енигму смрти и вечности,“ (Вајт 1987:183) представљају централне теме Пекићеве и Барнсове приче.

II

АНТРОПОЛОГИЈА ПРИЧЕ: ПЕКИЋ-БАРНС

1. Наративна антропологија

„Текст узима у обзир свој начин писања, а у исто време утврђује нужност да тај рачун полаже на посредан, фигуралан начин за који зна да ће се погрешно разумети. Полажући рачун о 'реторичности' свог модуса, текст такође постулира нужност свог погрешног читања (misreading). Слободни смо да назовемо 'књижевним' у пуном значењу израза, сваки текст који имплицитно или експлицитно назначује властити реторички модус и префигурише сопствено погрешно разумевање као корелатив властите реторичке природе.“ (де Ман: 1975: 136)

Пол де Ман истиче да сваки књижевни текст нужно себе деконструише тако што разграђује сопствени реторички идентитет, своју стабилност и једносмисленост. Идентитет наративне конструкције је увек-већ нестабилан, те и априори деконструисан. Де Манова деконструкција „изнутра“ подразумева тзв. крајњу нечитљивост текста. Кроз перманентну игру тропа¹²² који смисао преносе кроз игру смислова и одлагања коначних значења, текстуална кохеренција увек измиче, како себи сâмој, тако нужно и тумачењу. Темпоралност у де Мановој деконструкцији подразумева вербалну темпоралност која упућује на сукцесивност значења, што ће рећи да свако читање увек отвара могућност оном следећем.

¹²² „Троп не треба схватати у естетичком смислу, као украс, нити га треба схватити као фигуративно значење које је изведено из дословног (...) Троп није изведена, маргинализована језичка аберација, већ лингвистичка парадигма *par excellence*.“ (де Ман 1979: 105)

Наведено можемо довести у везу и са Рикеровим бесконачним низовима могућих светова који се отварају, како кроз саму причу, тако и кроз причу реципијента.

У студији *Алегорије читања*, (де Ман 1979) упућује на разлику коју треба направити између реторике и граматике, односно реторичког и граматичког читања. Као пример наводи Деридино питање које, граматички гледано, има форму питања – „шта је Разлика?“ Међутим, фигуративно, односно трополошко-реторичко читање може да подразумева и интерпретацију Деридиног питања као тврдњу да о Разлици не треба ни да покушамо да говоримо.¹²³ Де Манова деконструкција заговара тзв. реторичко, односно метафоричко читање реторичких тропа који нас увек остављају у стању „привремене заслепљености незнања и несигурности.“ (де Ман 1979: 19) Према де Ману, наратор није само граматичка заменица, стога функција текста није граматичка, већ реторичка. Де Манова *реторичка деконструкција* представља другостепену деконструкцију литерарног текста као оне првостепене реторичке деконструкције. Анализа Прустовог текста де Мана наводи на питања на која ће нас наводити Пекићева и Барнсова прича :

„Да ли је (наратор) заваравао себе? Или се само нама представља тако да помислимо да заварава себе? Или нас заварава и наводи да поверујемо да је једноставно успоставити 'очигледну везу' између фикције и делања тако што ћемо текст читати граматички?“ (де Ман 1979: 18)

У Пекићевој *Аргонаутици* најеклатантнији пример наведених де Манових теза о реторичком модусу текста представља глас из заграда, то јест странпутица приче. Барнсова странпутица приче нема Пекићеве заграде. У Барнсовој реторици де Манов *глас* наратора је у форми маргинализованих прича-протагониста.

Поред де Манове реторичке деконструкције, због заступљености библијског мита у делима која су предмет наше анализе, за даљу расправу релевантна је и студија Нортропа Фраја *Велики код(екс)*, у којој Фрај разрађује својеврсну

¹²³ Као још једноставнију илустрацију реторичког модуса говора, де Ман наводи разговор између супружника, када супруга пита мужа како да веже пертлу на ципелама за куглање, са траком превезаном преко или испод њих. Он јој одговара граматичком формом питања – „А у чему је разлика?“ које у реторичкој интерпретацији подразумева тврдњу – „Није битно. Не занима ме.“ (де Ман 1979: 9)

антропологију приче. Антропологија приче свој врхунац достиже у вербалној структури библијског мита. Фрај ће у овој студији најавити де Манову деконструкцију деконструкције¹²⁴ и детаљно елаборирати (де)конструисање онога што ће Дерида назвати *Белом митологијом*. (Дерида 1990) У контексту де Мановог корелатива властите реторичке природе, антропологија приче јесте антропологија човека који, како у Пекићевим, тако и у Барнсовим наративима, перманентно назначује властити реторички модус кроз фантазмагорију својих антиномија као нерешивих (логичких) парадокса.

Детаљно елаборирајући Викоове фазе развоја језика,¹²⁵ Фрај описује процесе развоја односа на релацији субјект-објект. Мит, односно прва фаза развоја језика, подразумевао је повезаност субјекта и објекта. У првој фази језика нема дедукција и апстракција. Говоримо о језику који није концептуалне, односно појмовне природе, те и према Дерида:

„исконски смисао и аутентична фигура, увек чулна и материјална (...) строго узевши није метафора. То је нека врста прозирне фугуре која је по вредности једнака дословном смислу. Метафором она постаје када је философски дискурс стави у оптицај. Тад се у исти мах заборавља првобитни смисао и прво премештање. Метафора се више не опажа, него се узима као властити смисао.“ (Дерида 1990: 10)

У свом, пак, философском систему, Дерида истиче да састругати наслагане палимсесте представља немогући утопијски пројекат. Иако ће строго критиковати метафизичко устројство бинарних опозиција, исто тако ће поставити питање о односу категорија простора и времена, као што доводи у питање значење *logosa*.

¹²⁴ Иако ће, као и Фредрик Џејмсон, де Ман такође критиковати херметичност приступа Нове критике за коју наведени теоретичари тврде да је Фрај следи својом тезом о кретању дела и његове интерпретације „ка унутра“. Међутим, истаћи ћемо да Фрај, како своју жанровско-архетипску критику, тако и интерпретацију библијског мита све време поставља у одређене друштвено-историјске и идеолошке контексте, иако им не даје примарну улогу као што то чини Џејмсон.

¹²⁵ Прва фаза је хијероглифска (метафоричка) и подразумева песничку употребу језика. Друга фаза је хијератска (метонимијска) и алегоричка, Трећа фаза је демотичка, односно описна. (Фрај 1985: 27) Де Ман такође истиче да је метонимијска функција језика естетички инфериорна у односу на метафоричну. Из наведеног можемо закључити да мит, у контексту де Манове трополошке анализе, јесте реторичка структура у свом идеалном облику. Уосталом, и де Ман тврди да песнички језик који Фрај изједначава са митским јесте најеклатантнији пример деконструкције. (де Ман 1979: 3-19)

Како разјаснити и простор и време „пре него што дознамо шта је *logos* или оно 'хоће-да-каже' које од себе темпорализује у простору све што логос каже? И шта је логос као метафора?“ (Дерида 1990: 29) Следећи де Манову реторичку анализу, можемо закључити да Дерида својим питањима износи тврдњу да више не можемо разјаснити категорије простора и времена. Уколико логос није метафора, шта логос јесте, односно није? Дерида нас оставља без свог одговора. Или одговора нема? Или га не треба тражити него, у Деридином маниру, једино можемо преиспитивати постојеће наслеђе. Кроз своју деконструкцију, Дерида нужно конституише своју конструкцију у којој заузима позицију преиспитивања наслеђених философских идеологема.¹²⁶

Према Фрају, до раздвајања субјекта и објекта долази онда када мисаоне операције почињу да се одвајају од емотивних, „конкретно, речи су 'стављене уместо' мисли и спољашњи су израз унутрашње стварности.“ (Фрај 1985: 30) У другој фази, која почиње Платоном, долази до вербалног подражавања стварности, те је ова фаза нужно трансцедентна и појмовна. Како Фрај истиче, једна од основних вербалних одлика ове фазе јесте реторика, беседништво. Такође упућује на то у којој мери су философи, попут Платона и Аристотела, као и остали изучаваоци језика били свесни фигуративности, консеквентно и моћи коју беседничка реторика има. До коначног расцепа између субјекта и објекта долази у трећој фази чији су зачеци у 16. веку, а свој врхунац достиже у 18. Са расцепом између субјекта и објекта, односно раздвајањем унутрашње и спољашње стварности, почиње и игра илузије реалности када реч не евоцира ствар, већ ствар евоцира реч. „Што већи постаје објективни свет, то се субјективни свет чини мањим по распону и значењу.“ (Фрај 1985: 46) Једини објективни след јесте онај који нам дају речи,

¹²⁶ „Како Дерида примјерено истиче у својој *Белој митологији*, није довољно устврдити да су 'сви концепти метафоре' и да не постоји чисти епистемолошки рез, будући да је пупчана врпца која спаја апстрактне концепте са свакодневним метафорама неуништива (...) Још је важнији обратан закључак: само свођење концепата на хрпу метафора нужно се већ ослања на неко имплицитно ФИЛОЗОФСКО; КОНЦЕПТУАЛНО одређење разлике између концепата и метафора (...) Деконструкција зато укључује двије забране: она забрањује 'наивни емпиристички приступ' (...) као и глобалне, неповијесне метафизичке тезе о подријетлу и структури универзума (...) (Међутим), људско биће присилно тежи према идеји истине, универзалне и нужне спознаје, а ипак му та спознаја остаје недоступна.“ (Жижек 2007: 39-40) Наведене Жижекове тезе у великој мери следе тезе о постструктуралистичким теоријама Фредрика Џејмсона из студије *Политичко несвесно: приповедање као друштвено-симболички чин*, поглавље 1 „О интерпретацији“. (Џејмсон 1984:15-121)

односно онда када смо постали реч настаје јаз између микро и макрокосмоса. Но, „нема другог стварног следа осим онога који нам дају речи.“ (Фрај 1985: 57) Фрај, међутим, уводи и четврту фазу језика, тзв. антијезик, (Фрај 1985: 54) као што су језици пропаганде, рекламе, политике, многих религија, итд. Намера антијезика јесте да се унапред дође до одређених, то јест жељених закључака, без обзира на то шта наведени језички елементи, односно подаци могу све да сугеришу.

Идиом Библије јесте беседнички. Она је *kerigma*, као врста реторике – објава, мешавина метафоричког и егзистенцијалног и „језички идиом Библије (...) не поклапа се ни са једном од наше три фазе језика, иако су оне значајне у историји њеног утицаја.“ (Фрај 1985: 55) Као што смо истакли, према Фрају, Библија јесте мит, јер је мит *mythos* – заплет, приповест, „следовно ређање речи“ и „два исказа – 'Библија казује причу' и 'Библија је мит' – у суштини су исти исказ.“ (Фрај 1985: 57-58) У примарном смислу, све вербалне структуре јесу митске. Фрај наводи да се, у том контексту, и преддискурзивно друштво прве језичке фазе састоји од прича, светих или профаних (народне приче, приче ради забаве и сл). „Митско, у свом секундарном смислу, значи супротно од онога 'не стварно истинито'.“ (Фрај 1985: 59) Секундарни митови имали су друштвену функцију и ауторитет. Митологија једног друштва упућује на колективну алузију и вербално искуство тог времена.

Вербално-реторичка структура Пекићевих и Барнсових прича које су предмет ове студије упућују на вербално искуство и колективну алузију, односно илузију савременог хипердискурзивног друштва. У свом иронијско-пародијском кључу, реторичка структура њихових прича свакако унапред одриче стабилну структуру. „Деконструкција није нешто што смо придодали тексту, већ она конституше сâм текст. Књижевни текст истовремено потврђује и одриче ауторитет сопственог реторичког модуса (...) Песничко писање је највиши и најсложенији вид деконструкције,“ (де Ман 1979:17) и од критичког га одваја економија његове артикулације. Исту тезу ће Нортроп Фрај применити на реторички модус Библије која представља један од основних текстуалних предлогака у причама оба писца. Као и де Ман, и Фрај ће песничком писању, односно (библијском) миту, приписати највиши вид деконструкције. Библија јесте мит онолико колико је књижевни

текст.¹²⁷ У Пекићевим и Барнсовим бриколажним причама, намеће се двострука деконструкција, то јест де Манова деконструкција деконструкције. Прва која своје место има у првобитном реторичком предлошку, друга која неминовно деконструише себе сâму, истовремено упућујући на вербалну структуру која је увек-већ деконструисана. Како Јасмина Лукић истиче, Пекић у својој причи примењује тзв. фикционализацију мита, јер мит који улази у књижевност свакако не подразумева изравну парафразу. Мит је онтолошки самодовољан. Реторика ироније код Пекића представља средство помоћу ког он настоји да укаже на све оно што изворна митологија заправо *није*. (Лукић 2001: 199) О томе шта према Пекићу изворна митологија јесте сведоче његови бројни коментари, као и философски записи. У том смислу, приче оба писца постављене су у иронијски кључ. Човеку модерне цивилизације такво онтолошко одређење није појмљиво, отуд и Пекићев и Барнсов реторички модус јесте ироничан. Пекићева иронија реинтерпретира мит тако што указује на конституисање друге и другачије онтолошке димензије савременог човека и друштва. Барнс ће у свом иронијском кључу управо упућивати на „искривљено огледало“ у чијим обрисима човек савремене цивилизације намеће интерпретацију библијског мита. Као и Пекић у *Аргонаутици*, Барнс ће у *Историји света у 10 ½ поглавља* тенденциозно протагонисте својих прича постављати у гротескне и пародичне ситуације.

„Најчешћа одређење фигуре ироније јесте говорити једно, а мислити (значити) друго (...) Заправо, иронија је говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла, значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи.“ (Милић 1997:60) Речено језиком Хејдена Вајта у контексту Рикерове алегорије, поставља се следеће питање – које неречене алегорије крије језик Рикерове, у нашем случају Пекићеве и Барнсове алегорије? Поред ироније, у де Мановој деконструкцији централни троп јесте алегоријски. „Алегорија увек упућује на нешто друго, на оно што јој је претходило.“ (Милић 1997:59) Иронија и

¹²⁷ Фрај, међутим, напомиње да за разлику од Хомера и *Епа и Гилгамешу*, Библију не можемо у целини посматрати у књижевном, односно песничком кључу. Један аспект библијског мита јесте његова вербална структура која га везује за књижевност. Други аспект јесте функционалне природе, у контексту историјске и политичке мисли. Такође истиче да „она није ни књижевна ни некњижевна, односно (...) књижевна је онолико колико то само може бити а да не буде књижевност.“ (Фрај 1985: 76, 92) иако је за Фраја свака вербална структура начелно књижевна.

алегорија јесу кључне тачке де Мановог *отпора текста*. Пекићеве и Барнсове приче највећи отпор пружају управо тамо где се кроз иронију, пародију и гротеску њихова реторика деконструише и мит поново гради. Оба писца разграђују централни, антички, односно библијски мит, истовремено га се одричући и присвајајући га. „Наратор који нам говори о немогућности конституисања метафоре јесте и сâм, или је то његов говор, метафора.“ (де Ман 1979: 18) На местима где се Пекићева и Барнсва реторика одриче утопије, кроз дистопијски импулс, продире утопијски импулс. Тамо где њихова реторика иронично-пародијски деконструише мит, мит се (ре)конструише. Тамо где се реторички круг њихове приче затвара, отвара се могућност нове приче. Међутим, Дерида истиче да је „метафизика – бела митологија која скупља и рефлектује културу Запада: бели човек узима сопствену индоевропску митологију: свој *logos*, то јест *mythos* властитог идиома, као универзални образац за оно што он сме хтењем да зове Разум.“ (Дерида 1990: 13) Кретање метафоризације је „дијалектички ход идеализације,“ (Дерида 1990: 28) отуд се и логос јавља као метафора. Према Пекићу,

„читав идеализам *пати* од навике подражавања (...) Заблуда идеализма лежи у *природи ума*, чија сврха јесте *појам*, додуше појам о себи, а не о свету како би се то хтело (...) Конструкција света, чини се да лежи у конструкцији нашег ума (...) Конструкција нашег ума *јесте* у конструкцији света.“ (Пекић 2001a:37)

У природи ума као таквог лежи разлог аутаркичне индивидуализације савременог човека. И сâм Дерида ће истаћи немогућност једног пројекта који би подразумевао тзв. састругани палимпсест метафизичких философема, укидање релације простор – време, као и темпорализације. Тај пројекат представља утопију, онолико колико су, на другом полу, метафизичке философеме конституисале своју утопију.

Када говоримо о миту, вратићемо се на једно од кључних питања које Фрај поставља, а то је – „зашто се човек на овакве догађаје (потоп) одазива митом?“ (Фрај 1985: 62) Зашто настаје мит о Атлантиди? Зашто настаје мит о Потопу? У контексту Пекићеве и Барнсове приче – зашто се прича одазива (баш) на (ову)

причу? Овим и оваквим питањима (де)конструира се антропологија приче као централна хипотеза овог рада. Истовремено, Фрај ће понудити и један од могућих одговора – „ма шта да је Платон свесно имао на уму када је писао свој извештај о Атлантиди, он није толико измишљао мит колико га је ослобађао.“ (Фрај 1985: 63) Поменуте тачке отпора Пекићеве и Барнсове реторике ослобађају причу, не затварају је. Као што ће Фрај истицати „снажно наглашавање (библијске) структуре (те) се првенство даје митској структури или скици приче, а не историјском садржају,“ (Фрај 1985: 68) тако ће структуре (форме) Пекићеве и Барнсове приче говорити више но њихов садржај. „Сва објашњења су *erzacs*-облик сведочанства, а сведочанство подразумева ван-библијско мерило истине, које сама Библија не признаје.“ (Фрај 1985: 73)¹²⁸ Отуд, не постоји ни ван-текстуално мерило истине приче. „Истина мита (као *mythosa*) је унутар, а не ван његове структуре.“ (Фрај 1985: 75) Јунаци свих Барнсових прича излазе из структурно-реторичког оквира приче-матрице у потрази за сведочанством: истине, прошлости, садашњости, будућности, унутрашње и спољашње реалности. Једина прича која остаје у својој истини јесте „узгредна“ прича у *Историји света у 10 ½ поглавља* – прича о љубави. Барнсва узгредна прича јесте кључ његове приче око које се групишу све остале тачке отпора. Пекићева, пак, прича све време пружа отпор себи сâмој. Пекићеве тачке отпора које све неподношљивијом чине приповедну квадратуру круга Пекићеве тајне, из приче у причу, све интензивније себе деконструирају, све интензивније се отварају ка де Мановом погрешном читању. Антрополошка археологија Пекићеве приче јесте фантазмагорија¹²⁹ *par excellence*. Пекићеве приче

¹²⁸ „Неко ме је недавно запитао, видевши на телевизији емисију о открићу големе корабласте конструкције са животињским кавезима на Арарату, зар не мислим да то наводно откриће 'звони за смрт либералној теологији'. Прво ми је пало на памет да саму Библију нимало не занима да ли ће икад на Арарату ико наћи неки ковчег или неће: такви 'докази' припадају једном менталитету посве другачијем од сваког ко је уопште могао да произведе Књигу постања. Слично томе, када би се о Пилатовом суђењу Исусу појавио историјски записник који би иоле подробно одговарао јеванђелском извештају, многи би то поздравили као коначну потврду истинитости јеванђелске приче, не примећујући да су своје мерило истине пренели из јеванђеља у нешто друго.“ (Фрај 1985: 73) Наведено се може довести и у везу са песничком структуром у којој „као таквој нема непосредног мерила за истинитост.“ (Фрај 1985: 90)

¹²⁹ Према *Речнику матрице српске*, реч фантазмагорија може подразумевати следећа значења: 1. вештина дочаравања разноврсних привиђења оптичким средствима; 2. опсена, обмана, опсењивање, необичне слике које види човек с (болесно) растројеном маштом и 3. стално променљива игра илузија/слика/представа. (в. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, друго фототипско издање, 1990)

нам се (само)представљају као археолошке ископине антрополошких сведочанстава о човековој природи и усуду људске цивилизације. А „позданији докази су у исти мах и варљивији.“ (Фрај 1985: 74) „Атлантида нипошто не мора бити рај да би егзистирала. И ми постојимо, а од раја смо прилично далеко. Уосталом, Платон је као рај и не схвата. Иначе је не би пустио да води освајачки и истребљивачки рат, врло налик на историјске ратове *доказаног света*.“ (Пекић 2006а: 11-12) Пекић ће за своју (нашу) Атлантиду изабрати управо ту локацију – историју доказаног света у којој се води истребљивачки рат.

Као битан елемент мита Фрај наводи његову ритуалност. Да би се одређена вербална структура конституисала као мит она се мора понављати. „Мит поседује два паралелна вида: као прича, он је песнички и ре-креира се у књижевности;¹³⁰ као прича с конкретном друштвеном функцијом, он је програм деловања за конкретно друштво. У оба вида он се не односи на стварно него на могуће.“ (Фрај 1985: 78) Фрај такође истиче да су митови, као друштвени програми, често постављени спрам историје, као што су нпр. митови о избављењу који представљају централни библијски мит. Фрај такође истиче да Библија намеће својеврсну типологију. Типологија „је говорна фигура која се креће у времену: тип постоји у прошлости а антитип у садашњости или пак тип постоји у садашњости а антитип у будућности.“ (Фрај 1985: 113) Типологија представља својеврсну теорију историје и догађаја у времену који некуда воде. „Типологија се везује за будућност и због тога је првенствено повезана са вером, надом и визијом.“ (Фрај 1985: 114) Наведена Фрајева тезе враћа нас на тезе о утопији. С обзиром на то да народ који је створио Стари завет „није никада имао среће у царствотворној игри (...) Световна моћ је била у многобожачким рукама; због тога је историја преобликована у историју окренуту будућности.“ (Фрај 1985: 115) Библија постаје утопистички мит, револуционарна мисао о будућности и радикалној другости. Иницијални утопијски импулс који је историју (као приповедну повест) окренуо ка будућности, те тако добија свој прогресивистички ток, прелази у дистопијски импулс. Библијска митологија је дијахронијска за разлику од нпр. синроних античких митова. Како

¹³⁰ Према Фрају, улога књижевности није бекство од стварног, већ сагледавање онога што је у могуће у стварном (Фрај 1985).

Фрај истиче, пошто је изостао Исусов други долазак, „црква је развила једну прогресивну доктринирану структуру која се креће унапред и која типологију Библије продужава у историју и прилагођава метонимијском језику.“ (Фрај 1985: 118) Пекићева *Аргонатуика* нас, како својом синхронијом, тако и својом наративном структуром уводи у дијахронијску структуру *Новог Јерусалима*.¹³¹ Барнсова прича је све време настоји да изгради иронијски отклон у односу на дијахронијски утопистички мит. Међутим, истовремено дијахронијски пројектује библијски мит о Потопу, постављајући га како у друштвено-идеолошке, тако и у индивидуалне приче-матрице.

Слично Фредрику Џејмсону, Фрај наводи још један аспект типологије. Колективном у Старом завету представљен је својеврсни антипод у виду појединца у Новом завету, те и историје са којом склапамо одређене уговоре. Уколико говоримо о Фрајевој жанровско-архетипској типологији из *Анатомије критике*, намеће се да и Библија представља одређени жанр, односно друштвени уговор. Када је реч о Пекићевој и Барнсовој жанровској књижевности, намеће се питање ком жанру припадају, то јест какву врсту уговора са друштвом склапају све време третирајућу централни жанр-уговор? Позивајући се на Фраја у контексту теорије жанрова, Џејмсон истиче да

„романтика сада као да опет пружа могућност осећања друкчијих историјских ритмова и демонских или утопијских преображаја реалног (...) Фрај сигурно није погрешно када је повезао спасоносну перспективу романтичног приповедања са поновним изражавањем утопијских чежњи, са обновљеним размишљањем о утопијској зеједници, са повраћањем (али уз какву цену?) неког осећања спасоносне будућности. (Романтику) Фрај сматра крајњим извором и обрасцем сваког приповедања.“ (Џејмсон 1984: 124)¹³²

Као што смо већ истакли, Пекић и Барнс ће се користити иронијским приповедним модусом којим настоје да деконструишу романтични жанр спасоносне будућности

¹³¹ Дијахронијска структура Новог Јерусалима само је формално-наративног типа. Детаљније у даљем тексту рада.

¹³² Као што смо истакли, Џејмсон ће критиковати утицај таласа Нове критике на Фрајеву теорију као „преуско (песничко или лирско) интерпретирање приповедне активности.“ (Џејмсон 1984: 125)

и тако укажу на цену идеје о спасоносној будућности: Едена, Аркадије, Новог Јерусалима и Велике (библијске) митолошке утопије. Међутим, следећи, како Фрајеву тезу о романтици као крајњем обрасцу приповедне активности, тако и де Манову деконструкцију деконструкције, њихове приче и њихова Прича¹³³ нужно истовремено отварају простор конституисању нове форме романтичног жанра. Узимајући у обзир наведену Фрајеву тврдњу, намеће се закључак да и свака иронија, односно иронична реторика нужно у себи садржи утопијски импулс антрополошке датости човекове приповедне активности. У противном – чему прича, колико год она својом реториком наметала дистопијски импулс? Фуко ће рећи да је „видљива логика“ увек замка. (Фуко 2005: 106) Као пример можемо навести дело Олдуса Хакслија *Красни нови свет* који се популарно посматра искључиво у кључу дистопијског жанра. Међутим, индикативно је да главни протагониста Хакслијеве приче остаје John the Savage (Џон Дивљак), као утопијски импулс који је наративно „обојен“ дистопијским. Такође, чему Орвелова или Замјатинова прича уколико, у сусрету са Рикеровим наративним светом реципијента, једино за циљ имају пуко предочавање дистопијске стварности? Наведено нас враћа на већ изнету тезу о нужној дијалектици утопијског и дистопијског импулса. У противном, прича би се затворила у властитој наративној структури. Уосталом, наративна активност захвата ширу димензију оне утопијске равни која залази у поље полуларне жанровске категоризације на антитутопију, дистопију, еутопију, итд. Фредрик Џејмсон и Дарко Сувин је свакако постављају у шире поље наративног дискурса, односно Фрајеве наративне реторике која у де Мановој деконструкцији свакако подразумева преплитање утопијско-дистопијских импулса у поменутиим тачкама отпора текста. Жанр је конвенција. Наративни импулси дела, колико наративно-формално прате клаузуле друштвеног уговора, толико својом иманентном реториком потенцијалног погрешног читања отварају бесконачне низове могућих светова. „Док књижевна критика, како изгледа, никако не може без жанра, дотле књижевна производња у модерним временима непрекидно и систематски поткопава тај појам.“ (Џејмсон 1984: 126)

¹³³ Велико почетно слово указује на Пекићеву и Барнсову Причу као целину њиховог приповедног модуса, попут Фрајеве „синхроне приче“ која није смештена у дијахронијски контекст, већ представља себе сâму „изнутра.“ (Фрај 1985)

„Пара-литература,¹³⁴ у погледу романескних садржаја, *претходница* праве¹³⁵ (за критику, јамачно, и жртвено јагње) (...) понекад збиља 'фушерски', често плитко, она *ипак* обрађује битне теме *будуће* историје књижевности, у којој ће, доведена до високе форме, данашња пара-књига бити и права, а пара-литературу ће заступати неке сасвим друге теме и форме.“ (Пекић 1993: 208)

Џејмсон, међутим, критикује Фрајеву жанровску теорију, уз посебан осврт који прави управо на романтични жанр, који бива урушен, деконструисан оним ироничним.¹³⁶ Такође покреће питање Деридине позиције о капиталистичком и посткапиталистичком свету који представља остатке метафизике, Према Дерида, бинарне опозиције настоје да маргинализују и децентрализују оно што представља „неки искључени или небитни термин.“ (Џејмсон 1984:136) Џејмсон се истовремено окреће Ничеовим позицијама и другачијем тумачењу бинарних опозиција. „Идеологија која прожима бинарну опозицију није, дакле, метафизичка, него етичка (с оне стране добра и зла).“ (Џејмсон 1984: 137) Према Џејмсону, са једне стране говоримо о Фрајевој идеологеми радикалне утопијске Другости. Са друге, покреће се питање Ничеове идеологеме етике, то јест односа добра и зла. Такође, историјски текстови представљају „чудесни начин наговештаја мишљења друштвене формације будућности која се још није остварила.“ (Џејмсон 1984: 140) Међутим, Џејмсон истиче да појам ове или оне идеологеме увек представља „имагинарно разрешење објективних противречности, на које се она на овај или онај начин одазива.“ (Џејмсон 1984:141) Наведено можемо довести у везу са поменутиим питањем које Фрај поставља – зашто се према природним катастрофама човек одазива митом, односно – чему прича, Пекићева и Барнсова, Хасклијева, Замјатинова или Орвелова, уколико ће се посматрати само у кључу утопијске или дистопијске наративне затворености? У том смислу, Џејмсон упућује и на Стросов став да је нужно направити разлику између површине наративне структуре и њеног дубинског наративног модалитета. Стросове *Митологике* (Строс 1980, 1982)

¹³⁴ Термином пара-литература Пекић упућује на жанровску конвенцију.

¹³⁵ Као литературе коју је научна јавност, сходно научним критеријумима, уврстила у тзв. „високу књижевност“.

¹³⁶ Детаљније у: Џејмсон 1984: 131-135.

представљају „реиндивидуалистичке приповетке“ које потичу из друштвеног света „у којем се још увек није формирао психолошки субјект,“ (Џејмсон 1984:148) те њихова наративна структура потврђује „статус приповедања као врховне функције људског ума.“ (Џејмсон 1984: 148) Пекићева наративна структура испољава ту тендецију, прецизније тежњу, али је дубоко прожета управо психолошким субјектом. Међутим, субјект се у приповедно кретање поставља управо дијалектиком бинарне опозиције на релацији субјект-објект. Барнсов, популарно, постмодернистички приповедни модус такође покреће однос субјекта и објекта, то јест однос субјекта и његове приче у контексту доминантне историјско-идеолошке идеологеме. Перманентним центрирањем субјекта и децентрирањем објекта, Барнс управо центрира објекат и указује на акутно децентрирани положај субјекта који постаје центар за себе. У ширем контексту (пост)модернистичке приче, намеће се закључак да је прича о центру и маргини још једна прича дијалектике бинарних опозиција, у форми идеологеме чији површински наративни образац у дубинској сруктури упорно настоји да све интензивније центрира своју „децентрирану“ позицију. Пекићеве и Барнсове приче настају у контексту Џејмсоновог објективног духа савремене културолошко-капиталистичке епохе глобализације и Бодријарове ере виртуализације. Пекићев дискурс има другачију реторику након *Златног руна*, која је наговештена VII-ом књигом, односно *Аргонаутиком*, нарочито причом о острву Тал и „Откуда лудило“. (Пекић 1989: 329-366) Орфеј ће рећи да је „Златно Руно управо то: што је (Ноемис) на Аргу живота бродило, мучио се, патио, бринуо, страховао, надао се, жудео (...) што се борио и што сада у боју са својим Талом на ногама умире, да је то Златно Руно и да друго не постоји.“ (Пекић 1989: 352) Барнсва прича све време описује

„промењено доживљавање субјекта (...) доживљавање које је очито кадро да гаји већи смисао за психичку распршеност, распарчаност, падове 'нивоа', фантазију и пројекционе димензије, халуцинантне опажаје и временске дисконтинуитете.“ (Џејмсон 1984: 149)

Пекићев дискурс најпре упућује на такав субјект, потом га, као таквог, дискурзивно и обликује у својој трилогији и, иронично, у структурно-наративној „завршници“ *Новог Јерусалима*. Најеклатантнији пример Барнсовог схизофреног субјекта можемо наћи у причи „Преживела“ у *Историји света у 10 ½ поглавља*. Барнсов дискурс центрира центар који подрива, Пекићева деконструкција центрира центар, онолико колико децентрира субјект у центру митолошко-утопистичке фантазмагорије. Међутим, за разлику од Пекићеве готске хронике људске цивилизације којом се наизглед затвара дискурзивни простор Пекићеве приче, Барнс пише *Пулс* којим отвара потпуно нов дискурзивни простор своје приче. *Пулс* је прича о: чулности, телу, животу, импулсу, нагону, интуицији – пулсу људског срца, о оним тренуцима када прича „заћути“, а живот и тело „проговоре“.

У контексту Фрајеве жанровске историје, Џејмсон износи тезу о Фрајевој „идеји историјског идентитета.“ (Џејмсон 1984: 156) Надовезујући се на наведену тезу, можемо рећи да Пекићев наративни оквир такође гради историјски идентитет, како национални у *Златном руну*, тако и историјски идентитет у ширем смислу. У *Времену речи*, (Пекић 1993) Пекић истиче да је његова литерарна намера, укључујући и *Златно руно*, увек усмерена на човека-врсту, на *антропос*. У *Златном Руну* „покушао сам да предложим уметничку антропологију рађања европске цивилизације.“ (Пекић 1993: 214) Истовремено, као и код Барнса, маргинализовани и центрирани субјект представља акутно сведочанство идентитета датог историјског тренутка Бодријарове имплозије субјекта.¹³⁷ Према Џејмсону, Фрајева херменеутика је позитивна јер, преко мита и ревитализације митске грађе у књижевности, настоји да укаже на континуитет „дубинске“ историје човекове. Негативна херменеутика би се користила сировим материјалом „који је заједнички миту и 'историјским' књижевностима да би изоштрила наше осећање историјске разлике.“ (Џејмсон 1984: 157) Пекићева прича представља дијалектику позитивне и негативне херменеутике о којој говоримо, о чему сведоче, како његова књижевна дела, тако и коментари и записи који их прате. Барнсова прича може се

¹³⁷ Имплозија је „унутрашња жестина засићеног скупа,“ (Бодријар, 1991в: 73) претерано згушњавање ствари, људи и информација, убрзање убрзања и умасовљавање масе. Поглавља „Апсолутна реклама никаква реклама“, „Clone Story“, и „Холограми“ најрепрезентативније илуструју стање Бодријаровог субјекта (појединца) и савременог друштвеног тоталитета (Бодријар 1991в)

сместити у поље негативне херменеутике када „приповедни заплет упада у историју (коју деконструише)¹³⁸ и улази у поље сила модерних друштава.“ (Џејмсон 1984: 157)¹³⁹

„Жанр је у својој настајућој, јакој форми, у суштини друштвено-симболичка порука, односно (...) форма је, на унутрашњи и неизрочит начин, сама по себи идеологија. Када се такве форме преусвоје и преправе у сасвим другачијим друштвеним и културним контекстима, те порука остаје и даље, и мора се функционално уврстити у нову форму (...) Тако наталожена идеологија саме форме траје и прелази у каснију, сложенију структуру, као жанровска порука која коегзистира – било као противречност, било, опет, као посреднички или хармонизијући механизам – са елементима каснијих студија.“ (Џејмсон 1984: 169-170)

Форма Пекићеве и Барнсове приче рефлектује форму (пост)структуралистичке и (пост)модернистичке идеологије коју ће Линда Хачн управо одредити као „културну иницијативу“ чија се идеолошка димензија свакако не може порећи. (Хачион 1996: 8, 33) Линда Хачн тврди да су границе литерарних жанрова постале „флуидне“. „Ко још може да утврди разлику између романа и збирке кратких прича.“ (Хачион 1996: 27) Међутим, истаћи ћемо да у овом раду концепт жанра смештамо у шире поље приповедне активности, како у контексту књижевне форме, тако и контексту друштвено-идеолошких прилика одређене епохе. У том смислу, као што смо већ истакли, форма ће нужно мењати своју површинску наративну структуру. Модалитети наративне структуре рефлектују модалитете ширих друштвено-историјских, те и идеолошких кретања, тако да питање разлике не покрећемо само на површинском нивоу наративне форме, већ и на новоу потенцијалних значења које форма, као таква, може да пренесе. Како и Пекић истиче, „форма јесте *начин схватања* стварности.“ (Пекић 1993: 212) Како у контексту Џејмсонове тезе да нам текст као такав никада није доступан, тако и у контексту де Манове деконструкције у којој текст увек пориче сопствени

¹³⁸ Прим. аутора рада.

¹³⁹ Линда Хачн, пак, наводи да у постмодернизму нема дијалектике (Хачион 1996: 10).

идентитет, те у контексту Фрајевих, Рикерових и Вајтових теза о човековом идентитету као нужно наративном, наведена теза Линде Хачн може се, као таква, разматрати и у контексту *поетике* постмодернизма. Поетика постмодернизма јесте поетика њене форме. Поетика постмодернистичке форме упућује на природу (наративног) идентитета савременог субјекта Фрајеве треће фазе језика, па и антијезика у којој се дешава акутни расцеп на релацији субјект-објект. Барнсова дела представљају еклатантни пример субјекта као центра, који ће се истовремено причом Велике приче одрицати и у причу перманентно враћати „објективну стварност“ Великих прича. (Пост)модернистички Пекић ће рећи да је „говор одувек средство за постизање компромиса у погледу стварности. Уколико се више разликују, захтевају и више речи да се међусобно објасне и нагоде. Савремени човек у том погледу подсећа на лудака. Сваки има своју ексклузивну стварност.“ (Пекић 2004: 177) Дијалектика која се одвија¹⁴⁰ јесте и она на релацији префикса пост- који се константно ослања на „модерно“. У противном, остаје без референтне тачке и затвара се у наративној структури сопствене ексклузивне стварности. Логика, пак, садржаја форме детерминисана је друштвено-историјским условима. За разлику од Фраја, Џејмсон истиче да је кретање од унутрашњег (интринзичног) ка спољашњем (екстринзичном) императив приповедног кретања. У противном, књижевно дело смештамо у акултурни и аисторијски контекст. (Џејмсон 1974: 329-333)

¹⁴⁰ Иако Линда Хачн одриче сваку могућност дијалектичког односа у постмодернистичкој литератури. (Хачион 1996: 10)

2. Рефрен-прича митолошке матрице

Опште место интерпертације Пекићевих и Барнсових дела јесте деконструкција мита у историји и историје као логоцентричне структуре. Међутим, историја, као *historia*, јесте мит, онолико колико је мит историја, те и „хибрид“ историја-мит своје упориште управо налазе у дијалектици односа феноменологије (људског) времена и времена приче. Прича која јесте мит, као *mythos*, јесте и *historia* која обликује људско време тако што га митолошки, консекветно и историјски управо „зауоставља“ да би га *mythos* поново покренуо. Прича, Пекићева, Барнсова или нека друга, свакако настављају свој ток. Антропологија Пекићеве приче гради својеврсну митоморфну, колико утопијску, толико и утопистичку причу. Пекићева прича јесте прича антрополошког археолога о прошлости у будућности, односно будућности у прошлости.

Петар Пијановић истиче да се са VII књигом *Златног руна* затвара „златноруни наративни круг, односно еволутивни циклус чији почетак и крај стоје с ону страну времена и логике, док му је средишни простор заточен историјом.“ (Пијановић 1991: 207) Истаћи ћемо, међутим, да *Аргонаутика* напротив отвара нови наративни круг сваке следеће Пекићеве приче целокупног његовог стваралаштва које чини логички, мисаони круг његове философије приче. „Све је круг. Круг је одговор.“ (Пекић 2006а: 229) Потрага за Златним руном не престаје. Цивилизацијски ход га интензивира. Потрага за Златним руном јесте човеков еволутивни, односно антрополошко-историјски циклус.¹⁴¹ „Аргонаутика и потрага за Златним Руном су у ствари симболична потрага за тајнама живота и смрти.“ (Пекић 1997: 39) Прича представља човекову потрагу за тајнама живота и смрти. Онолико колико ће, у неком тренутку, Пекићева прича створити фантазмагоричну илузију да је с ону страну времена и логике, толико ће већ у следећем тренутку мит бити ремитологизован у историјском контексту који се не затвара чак ни у готској

¹⁴¹ Антрополошко-историјски из разлога што Пекић у антрополошким датостима види корене рефрен-приче човекове историје. Такође, као што и сам истиче, разлог зашто за своју грађу бира мит о Аргонаутима јесте тај што је пловидба хеленских хероја и полубогова у Колхиду по Златно руно у основи авантуристичка повест као што је то и свака прича о жудњи за нечим, о напорима да се до тога дође и о исходу тих напора. (Пекић 1993: 227)

хроници *Новог Јерусалима*. Као што смо већ истакли, са Пановом фрулом, отвара се простор новој ремитилогизацији наративне форме, те и новој утопији. Онолико колико нас Пекић „затвара“ историјом, толико нас митоморфном утопијом перманентно отвара ка новој причи, ка „новој“ историји утопистичке приче. Однос између Тајне и реторике јесте централна дијалектика односа која се успоставља у Пекићевој причи, те и један од кључева његове реторике:

„И кад се открива, како Платон каже за беседништво, нека мисао, она се у апокалиптичком кључу¹⁴² раскрива по оном што је њена снага, моћ уверљивости у неком исказу, али то не мора значити да се открива сама истина ствари о којој исказ беседи. Тајна остаје закључана, па се за присталице апокалиптичког дискурса, као за оне који би да нас уведу у тајну, морало рећи да су 'тајноводитељи', 'мистагози'. Та ће реч важити и код Канта; он ће таквима, попут Платона, супротставити оне који истински говоре или знају истину, а то су, разуме се, филозофи. Јер истина као *алетеја* разликује се начелно од истине као апокалипсе утолико што код ње имамо посла са загонетком, а не више тајном: док је тајна по дефиницији неодгонетљива, загонетка то јесте, и одгонетнути неку загонетку, као исказ у којем је скривена истина неког случаја или неке ствари, значи размотрити га тако да се покаже његов кључ, било да је то само средиште које суштински одређује тај случај, било да је то граница која обликује ствар, али такође на суштински начин. За разлику од тајне која има печат, загонетка има кључ, и за разлику од тога што скидањем печата ствар не остаје изворна, макар и била иста, код откључавања ми допиремо до извора у којем је лежао раније прикривени идентитет. Док је апокалипса ствар површи, *алетеја* је случај дубине, а тиме и сцене, па и перспективе.“ (Милић 2003: 19)

Коментари за *Златно руно* и VII књигу *Златног руна* експлицитно указују на изворе¹⁴³ и поступке које Пекић примењује у реинтерпретирацији мита, као његов

¹⁴² О импликацијама апокалипсе детаљније ће бити речи у потпоглављу „Археологија приче: апокалипса“.

¹⁴³ Теорије митова које смо навели у поглављу „Фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса“ представљају изворе којима се Пекић служио градећи митологију своје приче. (в. *У трагању за Златним руном* 1997, *Философске свеске* 2001а и *Политичке свеске* 2001б, *Маргиналије и моралије* 2008, *Време речи* 1993, *Рађање Атлантиде* 1996а, као и бројни други записи и интервјуи који су доступни у онлајн верзијама).

покушај да укаже на то како у миту треба тражити, не само кључ његовог стваралаштва, већ и архетипске модусе људског бивствовања.¹⁴⁴ Пекић настоји да нађе начин да мит и време сврста у исту категорију. Из Пекићевих коментара о безвремености (као свевремености) мита и темпоралитета историје произилази и подела коју Елијаде прави на митско и историјско време. Међутим, постоји и време приче. Шта јесте људско време, уколико је човек творац и мита и историје, односно приче? У ком односу стоје људско време и време приче, односно како човек перципира време уколико о њему не приповеда на било који начин? Расправа коју Рикер покреће у студији *Време и прича* (Рикер 1993) своје место налази управо у разматрању наведених поставки.

Феноменологија времена представља онтолошко питање које је Пекића највише заокупљало.¹⁴⁵ Из феноменологије времена проистиче апорија *бића* и *небића* времена, те и његовог мерења, а мерити се може само оно што *јесте*. Са феноменолошко-онтолошког становишта, поставља се и питање - а шта јесте? Августинов одговор гласи да време *јесте*, на начин који ми не можемо објаснити. Августинову тврдњу да „време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче,“ (Рикер 1993: 15-16) у Пекићевој митологији можемо да читамо и овако:

„Време не постоји (...) Све се у исто време дешава. Будућност је већ прошла, а прошлост ће тек доћи.“ (Пекић 1989: 214)

„У простору и у времену, сва врата су лажна. Права су ван простора и ван времена (...) Као што нас време вара својим привидним протицањем, немогућим у вечном трајању у коме ништа не тече, обмањује нас и простор изгледима померања која у његовој бесконачности не постоје.“ (Пекић 1996а: 13)

¹⁴⁴ „Упркос привидној сложености света, при испитивању појединачних људских историја увиђамо извесну монотонију облика, као да се увек исте судбине људи скупљају око истих модела стварности као око неког магнета. Увек исти или занемарљиво различит костур дешавања испуњен је месом увек истих или занемарљиво различитих појединачних судбина. Ове једнаке моделе стварности (...) који репродукују увек једнаке или занемарљиво различите људске ситуације у недостатку бољег израза, назовимо неком врстом *архетипских формула*.“ (Пекић 1993: 30)

¹⁴⁵ У оној мери у којој је према Пекићу мит онтолошка, а не мисаона категорија. (Пекић 1997)

У Пекићевој монистичкој метафизици

„све се одвија у себи и у томе што нема времена осим у себи као *безвремености* (...) Реално време противречи реалном развијању. Време је претпоставка апсолутног, па се заједно са њим имплицитно развија кроз нужности невремена до слободе времена која *јесте* јер је апсолутно и апсолутно је, јер јесте.“ (Пекић 2001а: 19)

Шта јесте биће? Језик, односно прича привремено се опира небићу. Јесте ли и небиће онтолошка категорија? По Августину, само је душа та која очекује, памти и сећа се. Време се у души протеже у виду утисака. Оно што меримо није прошлост, ни будућност, већ памћење (прошлости) и очекивање (будућности). (Рикер 1993) Може се учинити да употреба појма душе у овом раду немотивисана, односно да се нуди довољно појашњење концепта, то јест конструкта. У *Атлантиди*, као и у *Беснилу*, Пекић душу, условно речено, одређује искључиво негативним дефиницијама. Читајући Пекићеву причу, свакако смо упознати са тим шта душа *није*, али не и са тим шта *јесте*. Ипак, Пекић душу узима као *differentia specifica* људског бића наспрам хуманоида и андроида.

По Аристотелу, вербална активност, *mythos*, уноси склад у хаос живог искуства, у оној мери у којој уноси човеку неопходан несклад истог склада. Фикциона и историјска прича, историјска опет као *historia*, налазе се у тзв. укрштеној референцији у односу на живо искуство на коме се темељи Августинова феноменолошка расправа о темпоралитету. Аристотелов *holos* подразумева почетак, средину и завршетак, који не проистичу из Августинове парадоксалности појма темпоралитета. (Рикер 1993)

Вратићемо се на кључни појам Рикерове студије, појам *mimesis* који своје крајње исходиште нема у поетској структури текста, већ и у читаоцу, односно реципијенту у коме се довршава миметичко структурирање. „Време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин (...) прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања.“ (Рикер 1993: 73) Парадокс феноменолошког становишта произилази из чињенице да поимање темпоралитета не проистиче из причања приче, већ из живог доживљаја. У том случају, проблематизује се Рикеров *mimesis* III без кога прича не може бити

довршена. Како се профилише искуство/доживљај приче од стране реципијента? У оној мери у којој прича обликује и преобликује тзв. временски свет наративном конфигурацијом, у тој мери време приче бива реконфигурисано доживљајем реципијента. Чини се да модус привременог укидања апорије небића јесте дискурзивни палимсест који, свакако, свако следеће Августиново „сада“ које не постоји осим као константан временски проток, изнова реконфигурише у непрестаном протоку и приче и доживљаја.

Као што смо већ истакли, у поднаслову Пекићеве *Аргонаутике* стоји одредница фантазмагорија. Но, *Аргонаутика* се чита као самостална, рефрен-прича:¹⁴⁶

„Она то и јесте. Пре ње не беше ништа, а после ње све је понављање. Читаоца то не треба да се тиче. Ако га је прича забавила, добио је; ако га је поучила, добио је још више; ако му се није свидела, можда је добио највише; можда је наслутио митске моделе наше заједничке несреће.“ (Пекић 1989: 489)

У овој фантазмагорији нуди нам се Црни коњ који је због несавршенства сопственог хтео човеком постати; Арион који је грешно зачет, који је завршио и смртоносном загрљају Амазонке Нефеле. Имамо корене кентаура који свој пандан налазе у антопоидима *Атлантиде*. Имамо и поузданог приповедача. Он је изван времена приче, па су и његови коментари релативизовани. (Бут 1975) Ту је и непоуздани приповедач. Он је ограничен перспективом лика, те кроз драматизацију и самодраматизацију приповедач постепено и нестаје. Имамо читаве странице и странице коментара у заградама за који кажу да је пишчев глас у роману. Мада, савремене теорије ће покренути причу у којој мери је писац исто што и приповедач, као и да ли је неко наративно Ја уопште могуће. Имамо и приповедача уљеза који од себе прави тзв. драматизовани лик, те гради причу-унутар-приче. А Пекић, или писац, или наратор, гради приче-унутар-прича у које умеће у још прича. Имамо и

¹⁴⁶ „Мислим да су проблеми (наше цивилизације и културе) суштински увек исти и биће све док Врста има ову природу, док је у овом моделу човечности (...) Мимо универзалне, митске потке, постоје и еклузивитети (не тек декоративни), својствени само једном времену. Плетиво је увек исто, али су шаре различите и оне, управо те шаре, а не плетиво, предмет су књижевности.“ (Пекић 1993: 185)

тзв. Бутово пишево ћутање када причу граде: метафоре, симболи, ритам приповедања, те се манипулише и перспективом, како читаоца, тако и ликова, па тако и свих горе наведених приповедача који се, у фантазмагорији, такође стално преплићу. Све време имамо митску грађу која се тумачи као: архетип, предаја, модус преношења неког знања, итд. Ту су и иронија, пародија, гротеска, о чему је већ доста писано. Имамо и дванаест, како нам се сугерише, „самосталних прича“ које чине једну самосталну. У оквиру сваке од тих дванаест прича налазе се: поуздано-непоуздани приповедач, приповедач-уљез, ћутање, и опет – странице и странице коментара у заградама – странпутица приче. Оглашава се и *Аноним* који нас упозорава, да, поред свих ових привида, увек можемо „од привида који нас надахњује, и тиме још један живот даје, да направимо два.“ (Пекић 1989: 201) Непрестани дијалог се води између лика из заграда, то јест странпутице приче и Ноемиса, са једне стране, као и дијалог између лика из заграда са причом самом, те и са читаоцем са друге. Такође се непрекидно одвија дијалог између лика из заграда, као приче, са осталим причама и поменутом целокупном самосталном причом. Време, као прошлост, садашњост или будућност, постаје највећа фантазмагорија Врсте. Пекић, међутим, тенденциозно наратора премешта из улоге свезнајућег приповедача који, у иронијском кључу, постаје непоуздан и консеквентно му се даје Ноемисова фокализација. Оваквим преокретом и променама фокализације наратора указује се на онтолошку самодовољност мита који се урушава и деконструше оног тренутка када појмови једног (митског) света покушају да се преведу у појмове другог света - света Мислећег човека Ноемиса. Ноемисов ум у Орфеју никада неће видети чудесног песника, већ обичног преваранта. Кључни моменат онтолошког судара и мимоилажења ова два света представљен је коментарима лика из заграда. Језик хероја

„беше повезан са њиховом природом, а што је најпресудније за причу, с њиховом мисијом у земаљском животу (...) Зато између ова два света, иако оба беху људска, и ова два живота, иако живљаху на простору у исто време, јер све беше на једном месту и све се у једном времену дешавало, није било никакве стварне везе, него само поштовања и неразумевања са стране људи, и неразумевања и необазирања са

стране хероја, кад год би, истим стазама, али у разне сврхе крећући, у додир једни с другим дошли.“ (Пекић 1989: 208-209)

У 1999 „да би се разабрале, ствари су се морале издвојити из Целине, а потом и међусобно раздвојити. Живело се међу парчићима Стварности, с отпацама час једним час другим, без икакве шансе да њено јединство разуме.“ (Пекић 2006б: 27) „За сваку реалност могло би се рећи да је у најмању руку *двосмислена*, јер осим сврхе (рационалне) коју собом може да изврши, она има и онај смисао што јој га даје ум, па је тиме остварена нека врста *коегзистенције*.“ (Пекић 2001а: 20) Може се закључити да се наведена Пекићева теза односи и на контрадикторне реалности његове Приче, којих је, из приче у причу све више, те се једна с другом у кругу приче перманентно „нагађају“. Који од Рикерових могућих светова ће се конституисати отварањем реалности Пекићеве Приче зависи од реторичког модуса у који ће свака од његових прича, сходно својој сврси, бити постављена. Као што ћемо видети, на шта ће и Пекић упућивати у својим многобројним записима, колико симболичко-метафорични садржај, толико и наративна форма његове приче рефлектује стање свести савременог човека. Штавише, како из дела, тако и из Пекићевих коментара, може се закључити да наративна структура јесте основна значењска матрица у коју Пекић смешта своје: метафоре, алегорије, симболе, митску грађу, итд. У *трагању за Златним руном* представља најеклататнији пример Пекићевог грађења приче и поступака које примењује у детаљној монтажи њених елемената. У *Рађању Атлантиде*, поред поступака којима је конструисао наративну структуру, Пекић нам износи и суштину своје антрополошке философије, као и своју интерпретацију *Атлантиде*.

У контексту де Мановог реторичко модалитета интерпретације, поставићемо следеће реторичко питање: како је могуће антрополошки погрешити? Антрополошка грешка, као таква, јесте апсурд *per se*. Уколико је овај апсурд, опет као такав, свакако антрополошка датост, питамо се - где и када смо погрешили: у Аркадији, утопији? На броду док смо у исто време на истом месту путовали? На Константинопољу? Јесу ли све то архетипске грешке? Као што Фрај поставља питање откуд потреба да се на природну катастрофу одговори причом о Атлантиди,

тако ће и Пекић питати: „Чему све то? Чему цела та Аргонаутика и вишевековна потрага за Златним Руном?“ (Пекић 1997: 107) Према Пекићу, „апсурд је битно гносеолошки феномен; он је тиме искључиво појам, укупан израз људске егзистенције; изван човека и његовог духа нема парадокса, па стога ни апсурда; онтолошки апсурд не постоји осим као пука противречност.“ (Пекић 2001a:145) У том смислу, Пекићева реторика упућује на појмовну структуру реалности коју једино човек, као врста, појмовно гради и појмовно је објашњава. Пекићева прича иронично нуди читав комплекс појмова и метафора који ће, колико конституисати свој апсурд, толико истовремено упућивати и на онај инхерентно људски. Отуд и Пекићева аутоисправка – мит није мисаона, већ онтолошка категорија коју ће и Пекић, као човек који је, антрополошки гледано, биће апсурда, мисаоно разрађивати у покушају да конструише управо „савршену мисаону структуру.“ (Пекић 1997: 370) У контексту Пекићевих теза о апсурду, намеће се и следеће питање – антрополошки гледано, које су могућности човековог онтолошког утемељења?

Све време, лик из заграда, странпутица приче и свих прича-у-причи и прича-у-причама, остаје прича за себе, те и најзамамнија фантазмагорија која гради сопствени митолошки кључ. Можда је управо на читаоцу да, кроз забаву, поуку, слутњу или нешто сасвим друго, причу доврши. Како ју је Пекић градио? Уколико се ишчитају његови коментари, стиче се утисак да је највише времена и пажње управо посветио минуциозној монтажи приче, у настојањима да исприча ону причу која ће пропатити све елементе фантазмагорије и на један (наративни) тренутак затворити круг, како идејно, тако и механички. Митско време представља: сталност, непроменљивост, вечност, савршенство, духовност – архетип, као антрополошки кључ, те и још један човеков апсурд – постојање у непостојању. Говоримо ли о илузији постојања или илузији мистификације приче? Историјско време би, у том случају, подразумевало све оно што митско није. Уколико је митска атемпоралност наш првобитни смисао, може апсурдно звучати да ће човек ту исту сталност и непроменљивост тенденциозно нарушити да би прича која је, чини се, једино као таква могућа, на граници (а)темпоралних светова задобила својеврсни легитимитет. И атемпорални митови су прича. У контексту антропологије приче,

намеће се питање - зашто је разарати? Намеће се да је антропологија приче у корену човекових антрополошких датости, те нужно конституише циклично уланчавање Пекићевих кодираних приповедних матрица. Иако је првобитни план Пекићевог „логичког питања“ (Пекић 1997: 95) био да Арион нема белегу, испоставља се да је прича сама тражи. „Црни коњ излази из времена, у сталност, у вечност, у непроменљивост. Тиме тај Црни коњ постаје симбол његове првобитне форме, у ствари уметничка слика нирване.“ (Пекић 1997: 95) Можда се пак испоставља да човек, као такав, у атемпоралности није могућ. Отуд и Арион жуди за људским обличјем. А „нешто постаје савршено само онда када не жуди ни за чим, односно када је жудња, када је амбиција, када је потреба за променом изгубљена.“ (Пекић 1997: 99) Потом ће нам у *Атлантиди* рећи да је једино жудња стварна и да је све остало само фикција. (Пекић 2006а: 10) Према Јунгу, архетип јесте архаично-митолошки начин мишљења несвесног, који није индивидуалне већ колективне природе. Како Јунг истиче, *archetypus* повезан је са појмом *Imago Dei* у човека. У том смислу, митови и бајке, као најрепрезентативнији примери архетипа, подразумевају непосредну душевну датост која не подлеже свесној обради. (Јунг 2006) Митизирана дешавања из природе не представљају само алегорију објективних искустава, већ „симболични израз за унутрашњу и несвесну драму душе.“ (Јунг 2006: 68) Човеково доживљавање природе суштински се одвија у језику и кроз језик као модусу обликовања и преобликовања несвесних душевних процеса. У том смислу, фикција јесте архетип. Прича јесте архетип. И жудња, за причом, за белегом, јесте архетип.

Подсетићемо се да Ролан Барт поставља питање шта јесте мит *данас* и одговор даје у складу са етимологијом: „Мит је говор.“ (Барт 1979: 229) Барт даље истиче да ће неко свакако приметити да *реч* мит може да подразумева и мноштво других / другачијих тумачења. „Из тога следи да мит не може бити објекат, појам или идеја; он је начин означавања, форма“, те „мит не одређује предмет његове поруке, већ *начин* на који он њу саопштава.“ (Барт 1979: 229) Као и у случају утопије, односно свеприсутног утопијског индивидуално-колективног импулса, и мит јесте свеприсутан, те се и свакодневна, чиста материја може ставити у друштвену употребу и истој се може приписати друштвена функција. Уколико се

утопија неминовно и увек изнова преиначава као феномен који се реконституише управо процесом суплементације, кретањем игре које је омогућено одсуством средишта и порекла, као и услед историјских осцилација, онда констатација Ролана Барта да човекова историја претвара горе поменућу стварност у говор има своју легитимност у етимолошком одређењу мита као говора-поруке. (Барт 1979: 229) То је онај говор који је и историја одабрала. У том случају, о миту и утопији говоримо у контексту значењске свести. Мит представља систем који означава, ослањајући се на првостепени систем знака као асоцијативног збира појма и слике. Мит помера формални систем првобитних значења, те *облик* представљања (као језик-објект) јесте мит као *метајезик*, у односу на првостепеност система језика у лингвистичком смислу. На плану мита, као система, можемо говорити о форми која производи одређени појам, као својеврсну везу између смисла и форме. „Форма је увек ту да одмакне смисао.“ (Барт 1979: 244) Оно што Пекићева прича све време ради јесте, како ремитологизирање постојеће митолошке грађе, тако и ренаративизација сопственог наратива. Од *Аргонаутике*, преко антрополошке трилогије до *Новог Јерусалима* прича-матрица се перманентно ренаративизује. Форму *Аргинаутике* морала је да замени форма антрополошке трилогије, у оној мери у којој ће се антрополошка трилогија навратити на наративну матрицу *Аргонаутике* коју Пекић довршава након објављивања 1999. Кроз форму, која управо рефлектује начин схватања стварности, садржај се креће. (Пекић 1993: 213) Па тако, и форму антрополошке трилогије нужно је заменила форма *Новог Јерусалима*. Пекићева прича јесте смена логичких наративних матрица једног истог „смисла“ који се по својој природи увек-већ нужно одгађа. За човека, као таквог, тајна је садржана у свим митолошким утопијама, и у античким и библијским митовима, то јест у цивилизацијском ходу ка Обећаној земљи. Исто тако, форма Барнсове приче индикативна је за концепт реалности савременог човека. Вратићемо се на Фрајево питање: чему потреба за причом о Атлантиди, односно да се из мита крене пут будућности Обећане земље? Намеће се да су разлози исти као код Платона. Платон причом мит ослобађа. Индикативно је то што ће, са једне стране, Пекић Симеона реверзибилно перевертовати у мислећег кентаура, те и првог историјског човека коме ће дати име Ноемис које упућује на мисао. Са друге стране у коментарима за

Златно руно константно наглашава своју потребу да причу, *mythos*, преобликује у савршену мисаону структуру какву мит има. Сваком новом наративном формом Пекић ослобађа и нову форму истог аргонаутског мита.

Од великог броја митова, Пекић бира мит који је везан за воду. Вода представља један од најпознатијих симбола несвесног. Процес преобликовања и моделовања несвесног у свесно, путем језика, јесте фантазмагоричан. Како и Пекић у коментарима истиче, читаво путовање Арга јесте симболика. „Море са његовим покретностима представља прави живот, живот у коме се ствари одвијају, док земља, чврсто тле, симболизује непокретност, односно непостојање, представљено лимбом између раја и пакла.“ (Пекић 1997: 51)¹⁴⁷ Логички гледано, као што и Пекић све време настоји да нађе логична решења за причу, овај коментар протувуречи афирмацији сваколике непокретности мита. Као што смо истакли, првобитна намера јесте била да Црни коњ у аркадском пределу представља уметничку слику мисаоног савршенства. У *Рађању Атлантиде* налазе се и Пекићеве белешке за 1999. У 1999 мисаоно савршенство доследне логичке програмираности убија мутантску цивилизацију. (Пекић 1996: 282) Отуд, „драматуршки гледано“, испоставља се да Црни коњ, односно мисаона савршеност не може, као таква, постојати. Мисаона савршеност би укинула причу, на шта указује Барнсова последња прича у *Историји света у 10 ½ поглавља*. Прича о Рају, као „најстаријем сну од свих“ (Барнс 1994:304) јесте прича о буђењу, односно превазилажењу (Пекићевих) усуда антрополошких датости. Као што ћемо видети, у Барнсовој причи испоставља се да је такав исход по човека, који као такав није могућ, кобан. Отуд, као један од закључака намеће се да је Пекићево биће апсурда управо и (његов) *perpetuum mobile*. Пекић ће, како у *У трагању за Златним руном*, тако и у *Философским свескама*, заговарати парменидовску тезу према којој је кретање у простору и времену само човекова илузија о кретању, што потврђује и у

¹⁴⁷ „(*Руно*) бих назвао 'роман-морем'. Поређење с морем (спрам одређења 'роман-река') чини ми се прикладнијим због схватања времена, због подређивања композиције таквом схватању времена и претпоставке да она не изражава само временски простор садржаја већ и судбину човека и његове повести, не само судбину приче у времену већ и причу времена као људске судбине. Време је у *Руно* једно. Прошlost, садашњост и будућност су симултане зоне темпоралности, као што је и вода мора једномерна и једновремена, те никуда не тече него се само распростире (...) Кретање кроз време је привидно. Време стоји као што то с морем бива. Они који се крећу, то су јунаци *Руна*, то смо ми који у том непомичном, увек истом мору укруг пливамо.“ (Пекић 1993: 246)

Аргонаутици. У том смислу, како се крећемо из једне Пекићеве приче у сваку следећу, утисак који стичемо јесте да ни његову „наративну пловидбу“ не треба схватити буквално. Пекићеве приче јесу Пекићева јединствена прича.¹⁴⁸

Елевсина је на граници између мита и историје, то јест у себи садржи и мит и историју. Елевсина представља место преплитања димензије времена и простора.

„Основна шема мапе је протоисторија, којој претходи мит као севременост, затим Елевсина, међа историјског и митског; затим мит као спознаја, севременост; затим историја, која се изједначава са паклом и животом, а истовремено представља нову иницијацију, у ствари нови Арго, само невидљиви, неозначени; и најзад ванвременост, у ствари излазак из кружења.“ (Пекић 1997: 259-260)

Пекићево кружење приче се, међутим, све више интензивира и у себи затвара, иако испољава исту фигуру наде на коју се позива и Елијаде. Из приче у причу, Пекићева тајна постаје све већом тајном, човекова историја постаје све историчнија.

Мешање парализама времена јесте суштина симеонске Аргонаутике, узимајући Симеона/Ноемиса као фантазмагорични архетип. Жудња за променом подједнако је антрополошка датост као и жудња за сталношћу. Жудња за урушавањем митске атемпоралности не може постојати уколико истовремено не постоји и жудња да се иста и достигне. Човек је, антрополошки-апсурдно, једино као фантазмагорија могућ. Као што смо истакли у претходном поглављу, свака реализација утопија може имати само катастрофалне последице. Отуд, антрополошки гледано, дистопијски импулс нужно проможима онај утопијски.

¹⁴⁸ „У свих седам томова *Златног руна* размишља се о једној истој теми односа човека и спољашње-унутрашњих услова његове егзистенције, историје и других људи, с једне самог себе, својих идеала и циљева, с друге стране. Унутар циклични схваћеног времена, мења се историјски декор, ређају се историјски датуми (...) рађају се и умиру нације, одмичу, примичу, мењају просторне границе, зидају се и руше људска станишта и дела наших руку, једна идеја о свету замењује другу, а да се суштински људска судбина, лимитирана ништавилом из којег смо рођени и ништавилом којем смо неизбежно упућени, не мења, и да њоме (...) влада сизифовски принцип тоталног бесмисла, заборава, савршеног изједначавања у црној космичкој јами узалудности (...) Жанрovski гледано *Златно руно* је можда би се могло рећи да је то нека врста синкретичке полифоније. Настојао сам, наиме, али само под принудом грађе и њених захтева за одговарајућим литерарним обликом, да амалгамирам прозни са драмским исказом, породични, психолошки, епски, интелектуално-метафизички, пикарски роман, фантазмагорију са гротеском, а обе са интелектуалном диспутом.“ (Пекић 1993: 55-56)

Како Пекић у коментарима даље наводи, суштина приче о Аргонаутици јесте питање због чега Ноемис није искористио шансу коју му Деметра нуди тиме што га је упутила на Арго који тражи смисао живота. Тракија, пакао, представља почетак историје, односно историје као алегорије пакла. Ноемис из Аркадије стиже у Елевсину, потом и на Арго „који је историјски Арго, али у ствари суштински митски и представља велику митску алегорију.“ (Пекић 1997: 149) Где се завршава мит, где почиње историја, и због чега историја замењује мит? Намеће се да историја представља модерни, пост-митски облик митологије као Пекићеве, односно наше „нове иницијације“ која ће увек отворати простор фигурама утопијске наде, и привремено „затварати“ у просторима дистопијског импулса.

Пекић експлицитно упућује на подударност између хришћанског Едена и Аркадије, земаљског раја. Рајско-утопистички живот Адама и Еве одговара животу Црног коња и Нефеле. Као и у причи о Адаму, срећа не може бити савршена. Адамова жудња за дрветом сазнања свој пандан проналази у белом белегу Црног коња. Рађању првобитног греха одговара жудња Црног коња да промени свој облик и човеком постане. Првобитном греху убирања плодова са дрвета сазнања одговара рађање Кентаура. Симболика изгона из раја повезана је са Херакловим уништењем Кентаура и избацивањем из Аркадије. Како се Адаму нуди шанса живота без историје, тако Ноемис бива смештен у Елевсину. Хришћански мит о путовању људске душе у пакао одговара путовању Арга у Колхиду. Антрополошки гледано, намеће се питање - јесу ли ово два иста или два различита мита, две исте или пак различите историје? И откуда жудња за Еденом, односно Аркадијом, као и жудња за дрветом сазнања, односно Аргом? И Пекић ће рећи да само нешто што је фантазмагорично, те и парадоксално нељудско може човека приближити Богу. Нељудско, у том случају, не би могло да подразумева постојање човека, у оној мери у којој га фантазмагорија управо профилише у свом апсурду, уколико већ *као такав* није могућ. „Ноемис ће донети несрећу походу, јер не верује у богове, не верује у вишу сврху, земљан је сувише, сувише је стваран.“ (Пекић 1997: 165) Антрополошки гледано, утопијско-утопистички мит, као и утопијско-утопистичка историја постала је подједнако земљана и стварна онда када се јавила човекова (стварна) жудња да их створи. У том смислу, индикативна је и човекова потреба да

првобитно неповезане елементе митова примитивних народа временом уобличи у кохерентније приче, нпр. у античке митове, потом у историјске записе. У случају Пекићевог стваралаштва, те и његове *Аргонаутике*, индикативна је изражена потреба да се постигне савршенство вечног кружења приче. Откуд та потреба да се обитава у наративној центрифугалној конструкцији уколико се иницијална наративна матрица само понавља? Намеће се да је за људски опстанак неопходна илузија кретања Арга, самим и тим му је неопходна и илузија протока времена, кроз причу и у причи.

У контексту теза о темпоралности, мит јесте свевремен. Путовање Арга одвија се ван оквира времена. Једини који има осећај за време јесте Ноемис, иако и за њега време престаје да тече од оног тренутка када је дошао у Елевсину. Међутим, Пекић ће се запитати:

„Зашто ништа не знамо о Елевсинским мистеријама? Ја не верујем у просту забрану одавања тајне (...)”¹⁴⁹ Уместо тога верујем у индуковани табу, у постхипнотичко стање у коме су заборав или немогућност саопштавања, дакле тзв. Света омутавелост, уграђени у подсвест хипнотичком заповешћу хијерофаната.“ (Пекић 1997: 188)¹⁵⁰

Можда постоје они тренуци људског бивствовања који не могу бити преточени у причу. Тада није потребно изрицање забране, јер забрана долази изнутра, то јест из душе коју ни Пекић не детерминише. Може нам се учинити да су управо Елевсинске мистерије душа коју Пекић у својим осталим делима профилише искључиво негативним одређењима. Онолико колико су Пекићеви „митови унутрашња *конструкција*”¹⁵¹ судбине људи, симболични модели њихове историје и медијум његове природе,“ (Пекић 2008: 249) толико су индуковани табу.

¹⁴⁹ У предговору *Атлантиде* ће рећи: „Онда сам имао сан који се овог предговора тиче, и из њега сам схватио да *морам* написати роман. И тако већ улазимо у тајну. А тајне се не исповедају.“ (Пекић 2006а: 9)

¹⁵⁰ „Ја не видим озбиљнију разлику између Дионизиовог култа, орфичких доктрина, Елевсинских мистерија и познијих облика *емоционалних* ослобођења од рационалних конвенција (...) и неког фанатичног митинга.“ (Пекић 2001а: 181)

¹⁵¹ У оригиналном цитату реч није у курзиву. У раду је наводимо у курзиву да бисмо поново нагласили у којој мери Пекић, као и Строс, инсистира, како на логичкој структури митске грађе, тако и на логичкој структури/конструкцији, те и антрополошкој *једначини* човека „као таквог“.

Онолико колико је све круг у коме је садржан сваки одговор, толико Пекић настоји да затвори логички круг своје приче која крају измиче. У следећем кораку, *Аргонаутика*, својом емотивношћу и духовношћу, уступа „место миту, философији, најдубљим тајнама и значењима“, па је и „тема све алегорија, и све је симбол.“ (Пекић 1997: 219) Подсетићемо се да алегорија, као де Манов отпор текста, „увек упућује на нешто друго, на оно што јој је претходило.“ (Милић 1997:59) Као што ћемо илустровати низом примера из Пекићевих записа и литерарног стваралаштва, и сâм Пекућ истиче да његова прича управо симболима, метафором и алегоријом упућује на „нешто друго“ што стоји испод површине текст. Пекићева иронична, симболична, алегоријска, пародична или метафорична реторика управо говори о томе у којој мери је човекова свест конструисала савремену стварност појмова, и обрнуто. Форма Пекићеве приче представља прототипски образац моделовања појмовне и инструментализоване свести савременог човека и савремене цивилизације.¹⁵² У *Белој митологији* Дериде покреће исто питање као и ми: колико (индукованих) табуа може бити у људској конструкцији мита, те и алегорији и симболима? Колико их има у историји, философији и метафизици? Како и сâм у коментарима истиче, Пекић мит метафизицира тако да његова прича представља својеврсну аутоалегорију. Златно руно је, према Пекићу, оно највише сазнање. У кључу метафизициране аутоалегорије налазимо још један индуковани табу: људска рука увек посеже за дрветом сазнања.

Ноемис у Тракији добија нека унутрашња упозорења да ништа не сме да окуси од плодова земље. „Парадокс је у томе што се с једне стране не сме јести да би човек био слободан да оде, а опет јести се мора да би се живело и да би се могло отићи.“ (Пекић 1997: 277) Реч Тракија треба да заменимо *стварним* речима попут „живот“ или „пакао“, јер „из свега тога произилази парадокс који се налази у основи сваког апсурда. Да је бекство могуће само нејелом (...) односно смрћу.“ (Пекић 1997: 277) У даљем тексту читамо да је смрт једини начин да се човек спасе

¹⁵² Као пример инструментализације и илустрацију човековог рационалног духа Пекић наводи тривијалну ситуацију попут одласка на плажу да се сунчамо. „Човек који одлази у природу да се напоји сунца (...) не ради то да би се са природом спојио и осетио колико је њен део, него зато да би био здравији (...) fit, лепши, да би, евентуално, својим тенем имао и више друштвеног успеха.“ (Пекић 1996а: 117)

пакла, а пакао је живот. Пекић не упокојава само вампире (прошлости). У *Новом Јерусалиму* Пекићева прича упокојава и живот, у оној мери у којој ће сама прича васкрснути.

Као што у Пекићевој логичкој приповедној матрици постоје две историје, „паралелне и антигоне (...) оне видљиве и невидљиве, историје без догађаја и мана,“ (Пекић 2006а: 42) тако постоје и две Аркадије: она која је видљива, опипљива, стварна из које се кроз мит улази у живот/пакао, и она невидљива, свевремена, апстрактна, бездимензионална, те и нестварна у људском смислу. Опет, реторички гледано: јесте ли тиме у мањој или већој мери (не)постојећа? Дијалектика видљивог и невидљивог, стварног и нестварног, емпиријског и апстрактног, уз задршку да ли је могућа она која то није, можда је најексплицитније описана у Пекићевој *Атлантиди*. Атлантида и постоји и не постоји, има је и нема је. Платон је не довршава. Намеће се питање да ли говоримо о још једној забрани? Или, опет, прича као таква свакако не може/не сме имати свој крај? Уколико се човек изузео из природног поретка који „живи по оси унутрашње принуде“ (Пекић 2006а: 41) и уколико живи у лимбу између видљиве и невидљиве историје човечанства,¹⁵³ откуда му, временом, све израженија потреба да снопом разума „обасјава“ своју историју и кроз исти сноп је једино и разуме? У коментарима за VII књигу *Златног руна* стално провејава Пекићева тежња да грчке митове, чији су елементи далеко прецизиније лоцирани него што је то случај са митовима других народа, онеобичи и испуни мистеријом. Далеко више га интересује само настајање мита него митски факт. Ноемис је и први историјски човек кога је Деметра „наградила“ мистеријама. Уколико су Елевсинске мистерије пандан хришћанској могућности искупљења, следећи Пекићеве коментаре, произилази да је мистерија једини модус постојања човека као таквог. У том случају, не можемо се питати откуд забрана да се тајна дозна, као и зашто Платон не довршава причу о Атлантиди. Чини се да је лимбо између раја и пакла, мита и историје, времености и безвремености подједнако антрополошка датост као датост

¹⁵³ Пекић ће правити јасну разлику између доказане, материјалне и видљиве историје света, и оне невидљиве као паранормалне, чулне, интуитивне које доводи у везу са окултним радњама и теоријом о енергетској космогонији коју преузима од Елијадеа. Наведену тезу илустроваћемо у даљем тексту рада.

приче/приповедања. Уосталом, ниједна Пекићева прича се *не завршава*, уколико уопште постоји прича која се, као таква, завршава. Пекић истиче да у његовој мистификованој причи Елвсинске мистерије нису имале званичну форму мистерија. Мистеријом постају тек са доласком првог историјског човека – Ноемиса.¹⁵⁴ И тиме долазимо до још једног парадокса: мит јесте човекова духовна суштина, онолико колико је потреба за мистеријом историјског човека његова антрополошка датост. Такође је интересантно истаћи да је у Пекићевим коментарима реч логика готово исто толико заступљена колико и реч мистерија. Пекић логички мистификује мит математички прецизном монтажом његових елемената.

У пажљивом конструисању своје мистификоване митологије Пекић се неминовно служи и историјским фактима, о чему експлицитно и говори истичући да су му историјски факти о минојској цивилизацији били од користи. Потом уводи и категорију темпоралитета тиме што говори о ономе што је било *пре* и ономе што је било *после* настанка мита о Аргонаутима. Мит се неминовно темпорализује, не толико својом симболиком и причом, колико својим настанком и узроцима. (Пекић 1997: 290-291) Пекићев мит у VII књизи *Златног руна*, односно у *Аргонаутици* тежи савршенству „мисаоног облика.“ (Пекић 1997: 301) „Могућа претпоставка је да је и највећа снага читаве ове приче у мисли – да сазнање смртности и пролазности може да погоди и наизглед безвремен животе божанстава.“ (Пекић 1997: 302) И Аргонаутика је најпре била култ, потом мит, да би постала историја. Култ Елевсине настаје око 1200. године п.н.е. Мит о Аргонаутима настаје 1250. године пре Христа. Због мале, опет, *временске* разлике између момента стварања

¹⁵⁴ „Неразјашњени ритуал Елеусинских мистерија, најдубљег езотеричног култа античког света, везаног за судбину Деметре и Персефоне, измену годишњих доба, тајну рађања, умирања и васкрсења (...) Прогнан из Херакла из родне Аркадије, последњи живи кентаур Ноемис (Симеон) бежи кроз Грчку да би случајно доспео у Елеусис. Грчка је мртва, пушта, кажњена земља. То је одмазда Деметре, Персонификације Природе, Велике Мајке Свих Ствари, због отмице (...) ћерке Персефоне од стране Хада и равнодушност Олимпа, али ће ову формулу неправде наследити историја и ми ћемо се историјски суочавати с казнама чији нам разлози измичу, а смисао остаје неразумљив (...) Деца се не рађају, земља плодове не даје, време се не мења, воде не теку, ветрови не двају, чак се ни лешеви не распадају (...) Деметра ће рашчарати свет и вратити му способност обнављања. На кружном бунару – Kallichronu, који и сад постоји – среће изгладнели Ноемис старицу у тузи, у којој не препознаје богињу (као што ми сада не препознајемо судбину). Деметра му исповеда своју несрећу као обичну породичну трагедију (...) Он њој трагедију своје полукоњске расе. Али док она мисли на најдубље тајне живљења и смрти, Ноемис, звер-човек, мисли само како ће је најлакше појести. То је наш наследни тропос.“ (Пекић 1993: 98-99)

култа и одигравања мита као *реалности*, Пекић се одлучује да *временски* тренутак у коме настаје култ и тренутак када настаје мит стави у исти датум, те и у исто, намеће се, једино *време* „као такво“. Остаје нејасно, у овом тренутку приче о причи, да ли је могућа „нестварна историја“, као још један логички парадокс? Намеће се да је прича свакако временски условљена, како оним екстерним временом, тако и оним иманентним. Шта је мит? „Ја сам мит схватао као једну мисаону, (...) а заправо је она онтолошка конструкција, која је састављена из три нивоа и где се овај поетски ниво налази у средини, повезујући нижи, односно историјски, и виши, односно онтолошки ниво.“ (Пекић 1997: 370) Уколико онтолошка конструкција подразумева ова три нивоа, да ли је би постојала када би се било који од њих укинуо? Да ли је онтолошка конструкција одржива уколико укинемо историју, односно људски концепт темпоралитета? Исто тако, уколико укинемо *poiesis*, свакако рушимо онтолошку конструкцију.

По Пекићу, етнолошко-антрополошка становишта не могу се рационализовати. Оно што је за њега интересантно јесу феномени који се доводе у везу са митом, а тичу се људске психе, односно односа између: несвести, прасвести, пресвести и подсвести. (Пекић 1997) Људска психа је то што мит једног тренутка ставља у реалност живота, онолико колико га у одређеном тренутку ставља спрам његове реалности и смешта га у историјске оквире. Они су једини начин да се човек избори са оним снагама своје психе које се не могу контролисати. Пекић мит подиже на онтолошки ниво. Као и код Елијадеа, функција митологије јесте укидање профаног, историјског времена и овладавањем тзв. светим временом, то јест вечношћу. Онолико колико митови поништавају световну историју, толико граде једну ванвременску, те и примарну историју која одолева темпоралитету. Међутим, поново се покреће исто питање – откуд у човеку тежња да крочи у временски свет? Јесте ли у питању, као и са потоњим причом о Адаму, изазов дрвета сазнања? Пекић ће рећи да је људски дух свакако детерминисан, априори проживљавајући свој давних дана моделирани усуд. Мит је *логички* образац који, онтолошки гледано, разрешава кардиналне логичке антиномије.

„Ако се мит суштински протумачи на тај начин да је Дионис не само непријатељ Аполону, него и његова друга природа, његово наличје, управо оно што се догађа у кентауромахији или у гигантомахији, онда описујемо заједно са митом и вечну битку између рационалног и оног што је ирационално у људском бићу и људској историји. Од те битке рационалног и ирационалног не може да се отме ни сâм мит о Аполону, а пошто су Аполон и Дионис били дуго времена у миту раздружени и супротстављени, они постају заправо једно, и тиме се потпуно поклапају са суштинском митском, а и ванмитском, стварношћу.“ (Пекић 1997: 395)

Намеће се закључак да је историја, као пројекција људског ума под „снопом разума“, одвајкада она супротност која је миту нужна. До митолошко-логичког модела стварности¹⁵⁵ човек не може доћи без овог логичког модела. Логички модел подразумева својеврсну геометрију детерминантни, нужно и константи људског духа који упућује на понављање духовне структуре света.

„Оно што ја чиним (у *Златном руну*) у ствари је несумњиво ремитологизација и покушај да се друштвена историја и друштвена будућност човека, објасне његовом најдубљом прошлошћу, где је скривена његова покретачка истина.“ (Пекић 2008: 243) Чини се да се (овај) вампир свакако не може упокојити. Мит је вечно јуче, вечно сада и вечно сутра. Мит и време представљају исту категорију. Уколико је мит живљење живота у сликама, те и његова пројекција у људском уму, чини се да је савремена митологија нужно пројекција подједнако стварне, савремене историје Новог Доба у коме философске и религијске доктрине моделују нашу перцепцију (нововековне) стварности. „Тамо где се по миту поступа, где се мит као свој осећа – апсурда нема.“ (Пекић 2008: 246) Колико је онда савремени човек, као такав, (не)могућ? Онолико колико мит подразумева однос према слободи, толико подразумева и борбу против судбине. Колико смо у стању да се боримо против судбине уколико је вечно јуче исто што и вечно сада које подразумева и вечно сутра? Опет, „мит је логички модел стварности.“ (Пекић 2008: 247) Парадоксално, уколико апсурда нема тамо где се мит као свој *осећа* као пројекција слика живота, изгледа да је логика оно што треба да осећамо као своје. Логика Ноемису „не допушташе да буде будан тамо где је све доказивало да јесте, а

¹⁵⁵ Када говори и о стварности, Пекић увек упућује на ону стварност која надилази пуку емпирију.

логика беше од свега јача, јача од стварности, јача од јаве. Логика је била сама та стварност, та јавна, у своме паметноме облику.“ (Пекић 1989: 318)¹⁵⁶

„Инсистирам на миту зато што мит инсистира на нама. Антропологија, сага о Човеку као антрополошкој *једначини*, бесконачна је варијација митских архетипова (...) повести народа, раса, култура и цивилизација кодиране су верзије иницијалних митских архетипова, а наше, наоко тако оригиналне, ексклузивне, непоновљиве, појединачне и збирне судбине. повести раса, култура и цивилизација, кодиране су верзије иницијалних митских ситуација. У основи раскошне, хаотичне, невероватне разноликости света лежи нека невероватна, скоро скелетно геометријска сува једноставност (...) Утисак да, живећи *свој* живот, нешто понављамо, да смо, упркос слободној вољи, упркос моћи избора, упркос хипотетичним потенцијалима људске природе, тек производ неке праисконске арканске мануфактуре, која је давно престала да ради, али јој се артикли репродукују, да се митске схеме чак и клонирају, тај утисак, наравно, није пријатан, бар колико нас погађа откриће да смо и као најслободнији мало *уистину* слободни, или да смо, мислећи да располажемо слободном вољом – којом и располажемо, само не можемо да је користимо – тако често марионете туђих идеја, масовних емоција и страсти, натурених дужности, излишних потреба, бесмислених навика, индукованих рутина, умишљених интереса, па и рђаво протумачене сопствене савести. Да, мит је борхесовска новчаница која се размењује кроз време, само јој старење света не мења вредност као правом новцу; нити је обезвређује инфлацијом, нити је увећава претварањем у нумизматички раритет.“ (Пекић 1993: 292-293)

¹⁵⁶ У студији *Алегорије читања*, у поглављу под насловом „Реторика убедљивости (Ниче)“, Пол де Ман наводи следећу Ничеову тезу деконструкције логике из Ничеове философско-књижевне расправе *Воља за моћ*: „Најпробитнија акта мишљења, тврђење или одрицање, држање за истинито и држање за неистинито, уколико претпостављају (*voraussetzen*) не само једну навику него и *право* уопште држати или не држати извесну ствар за истиниту, већ се налазе под влашћу вере *да за нас постоји сазнање, да суд може одисита погодити истину*; укратко, логика не сумња да може говорити о истини по себи (...) У овом веровању *влада* сензационалистичка и груба предрасуда да нам опажаји саопштавају *истине* о стварима, да ја не могу у исти мах рећи о једној истој ствари: то је *тврдо и меко* (...) Забрана сваке противречности у појмовима последица је веровања да ми *можемо* стварати појмове, да појам не само означава (*bezeichnen*) суштину извесне ствари, него и да је *обухвата* (*fassen*) (...) У самој ствари, *логика* (као и геометрија и аритметика) вреди само за *фиктивне истине* (*fingierte Wahrheiten*) *које смо ми створили*. Логика представља покушај с наше стране да *схватимо стварни свет према једној схеми бића коју смо ми поставили* (*gesetzt*): *или тачније, то је наш покушај да га омогућимо за формулисање и прорачун* (*berechnen*).“ (де Ман 1979: 120-121)

Уколико се у разноликости света може разазнати „геометријска сува једноставност“, уколико смо некада били „савршени андроиди“ и ако смо вазда у „алхемичарском колту“, (Пекић 2008: 249) кроз неминовно поништавање нововековног концепта темпоралитета, свакако не можемо избећи клонирање митских схема, онолико колико Пекић не може да избегне клонирање своје реторичке схеме. Отуд и тежња да се мит у *Аргонаутици*, *Атлантиди*, *Новом Јерусалиму* и осталим Пекићевим делима пермантно ремитологизира и додатно мистификује, те тако свакако изгради нови (само)индуковани табу.¹⁵⁷

Пекићеву реторику донекле можемо повезати са де Мановим реторичким читањем Ничеа. Према де Ману, Ничеова реторика је истовремено философска и књижевна. Ничеова деконструкција која најављује ону постструктуралистичку, јесте деконструкција која, у сваком следећем читању, себе реконституише јер је увек у (де)конструктивном наративном току, у језику који се изнова дешава. Наведено се може применити и на Пекићеву реторику, на шта у својим текстовима указују Милан Радуловић и Сава Дамјанов. (*Поетика Борислава Пекића* 2009: 57-72, 479-483) Међутим, за разлику од Ничеа као философа-живота, Радуловић упућује на Пекића писца-мислиоца и његов „нови метафизички систем“ (Радуловић 2009: 58) који се успоставља кроз рационалистички философско-антрополошки приступ основним темама које су садржане у Пекићевом свеукупном стваралачком опусу. „И у књижевности и у философији Пекић је метафизичар-рационалиста.“ (Радуловић 2009: 60)¹⁵⁸ Као што смо већ истакли, у прилог и овој тези говоре Пекићеве многобројни записи и студије који прате Пекићеву књижевну реторику.¹⁵⁹

У *Философским свескама* изложене су кључне тезе Пекићеве философије на којима се у великој мери темељи његово литерарно стваралаштво, како идејно-

¹⁵⁷ „Према нашој стварности стоји стварност мита као вечни, неизменљиви и ванвременски нацрт трагедије, који ми, својим животом, претварамо у готова дела, урамљена временом и историјом, са онолико варијација у изгледу и значењу призора колико их допушта видљива и скривена садржина мита.“ (Пекић 1993: 227)

¹⁵⁸ „Моје су књиге, како их ја осећам, покушај (...) рационалне формулације мог метафизичког односа према стварности (и њеним привидима) која ми се представља у двојаким виду: као грађа из које узимам теме (поводе) и као грађа чија сам и сâм неотуђива тема.“ (Пекић 1993: 25)

¹⁵⁹ Попут: *Маргиналије и моралије*, *У трагању за Златним Руном*, *Философске и политичке свеске*, *Скинуто са траке*, *Време речи*, *Рађање Атлантиде*, као и бројни други записи од којих су неки постхумно објављени.

тематски, тако и формално-методолошки. У настојањима да успостави своју методологију, Пекић се позива на Декартов методолошки систем. Наведено се може интерпретирати као још једна Пекићева контрадикција. У оној мери у којој ће се позивати на Елијадеа, Керењина и Јунга, те у том смислу развијати и своју философију енергијализма и космогоније, утолико ће његов методолошки приступ бити рационалистички утемељен. У књижевном стваралаштву, једна од највећих Пекићевих контрадикција јесте рационалистичко-математички метод који обликује наративну форму чији циљ, управо као такве, јесте да укаже на извор човекових највећих заблуда – рацио. Истаћи ћемо и запажање Николе Милошевића у уводном делу списа: „максимално сажети карактер Пекићевих записа не дозвољава нам да интегрално реконструирамо систем о коме је реч. Упркос томе, неке црте овог философског пројекта ипак су видљиве.“ (Пекић 2001а: 7) Један од разлога због који се Пекић опредељује за романескну форму своје философије јесте и тај што је „књижевност видео као философију у свом естетском корелату,“ (Пекић 2001а: 9) као што је у познијим годинама и у својим философским визијама света видео могућност конституисања доктрине против којих се целог живота борио. Међутим, у истој мери његова минуциозна логичка прецизност монтирања књижевне наративне структуре читаоца може да наведе да чита Пекићеву роботичку. У *Философским свескама*, као и у осталим записима, сусрећемо се са унеколико лежернијом формом. У књижевној реторици ниједан детаљ није препуштен случају, иако ће Пекићева Прича¹⁶⁰ приповедати контрадикторнију причу. У противном, говоримо о компјутерски прецизно монтираној наравици.

Пекићева монистичка метафизика свакако је заступљена у његовом литерарном стваралаштву, али је у свакој причи уобличена другачијом реторичком формом. Уосталом, у оној мери у којој се успешно „нагодио“ са укусима читалачке публике када се определио за тзв. жанровску, или како наводи пара-литерарну књижевност, толико се је успешно проценио књижевну реторику као ону која ће читалачкој публици бити приступачнија, али и дискурзивно „заводљивија“ попут странпутице приче.

¹⁶⁰ Као јединствена прича његове философије.

За разлику од Ничеа који у *Рођењу трагедије* гради дијалектику односа између дионизијског и аполонијског принципа који су међусобно нужно условљени, Пекићева реторика ће из приче у причу наводити на перманентно смењивање де Манове реторике заслепљености и увида. У оној мери у којој Ниче конституше дијалектику аполонијског и дионизијског принципа, у тој мери Пекић гради дијалектику односа реторике његових философских и књижевних прича. Речено Пекићевим речима, његова прича, како философска, тако и она књижевна јесте алхемичарски котао уметничке, односно приповедне антропологије. Може се, међутим, рећи и да Пекићева прича, као Прича у целини, представља својеврсну аргонаутску странпутицу приче на коју, и читаоца и Пекића, неминовно наводи перманентно дешавање језика као таквог. Наиме, као што смо истакли, онолико колико ће доследно у својим делима разрађивати Елијадеове поставке, толико ће инсистирати на Стросовој логичкој структури наративне конфигурације мита. У цитату из студије *У трагању за Златним Руном*, наилазимо на директне цитате Елијадеове философије религије на које се Пекић позива:

„Белешка 99. Односи се на Елијадеа чије гледиште, заједно са Керењијевим и Јунговим, подупире оно што ја чиним у *Златном Руно* (...) Овај велики савремени историчар религије (Елијаде) прихвата основну идеју Малиновског о '*живом миту*' као истинитој причи која 'пружа примере за људске поступке и тиме даје значење и вредност постојању', али сматра да је главна *функција митологије поништавање профаног, историјског времена и овладавање светим временом – вечношћу*. Преко мита, посебно космогонијског, стиже се на почетак Времена, достиже се Не-Време, и поново се присуствује заносним догађајима стварања. Тог тренутка престаје постојање у овом свету свакидашњице и човек продире у првобитни свет, који је прожет присутношћу натприродних бића. *Митови поништавају световну историју али сами конституишу једну ванвременску историју која одолева свеопштем протицању времена.*“ (Пекић 1997: 385-386)¹⁶¹

Иако ће и сâм истаћи да се не приклања структуралистичким позицијама, сложиће се са Стросовом тврдњама да је „људски дух детерминисан“ и „да су све

¹⁶¹ Курзиви су наведени према оригиналном цитату.

културе међусобно једнаке (...) у оној мери у којој се то односи на мит и његово порекло“, те и да „свако друштво 'само парцијално реализује известан број могућих логичких комбинација.'“ (Пекић 1997: 387)¹⁶² Следећи Стросове тезе, Пекић истиче да је „мит (...) савршен логички модел за разрешавање противуречности, модел који проистиче из тежње интелекта да све хармонизује.“ (Пекић 1997: 387) Истовремено ће рећи да мит „све ствари и сва бића обухвата мрежом мистичног суделовања и искључивања. Између логичког и митског мишљења постоји суштинска, непремостива разлика.“ (Пекић 1997: 378) Намеће се да Пекић настоји да истакне суштинску разлику између појма логике мита и модерних концепција логичког устројства који моделују другачије форме, те и другачије перцепције стварности.

Уколико је енергетска космогонија у основи рационалног монизма, уколико „природан начин постојања уопште не постоји (...) већ се *начини постојања у својој форми* преображавају, и само су у том преображају и по њему природни,“ (Пекић 2001а: 104,169) онда ће се логичка структура рационалног монизма проблематизовати у сусрету са објективним, појавним светом у Пекићевој историји „доказаног света“. У том случају намеће се питање да ли је Тајна заправо заблуда људског ума доказаног света спрам енергетске космогоније која као таква не може имати материјалне доказе? У том случају, Нови Јерусалим у митологији модерног човека нужно је „погрешно прочитан“ уколико га читамо у кључу доказаног света. Но, и Пекићев ум јесте људски, иако се може стећи утисак да у 1999 постаје Арно-прототип. Као што смо истакли, попут Елијадеа, и Пекић заступа тезу да је свака реалност увек двосмислена. Као један од закључака који можемо извести јесте да се Пекићева реалност гради у међуодносу реторике његове философије и реторике фикције. Општа места интерпретације Пекићеве (ре)митологизације јесу деконструкција мита, критика прогресивистичког концепта развоја историје, научно-академски рационализам, итд. Пекићева критика не односи се на мит, као такав, у чију природу, структуру и првобитну функцију Пекић управо као рационални мислилац верује. У првобитној митској структури Пекић проналази

¹⁶² Реч „логички“ наведена је у курзиву да бисмо поново истакли важност логичке структуре којој Пекић придаје велику важност, како у својом философским и политичким списима и студијама, тако и у својом коментарима који претходе писању *Аргонаутике*, *Атлантиде* и *Новог Јерусалима* који су предмет ове анализе, као и комплетног Пекићевог стваралачког опуса који је, колико књижевно, толико и философско-антрополошки утемељен.

потврду свог рационалног монизма. Оно што Пекићева прича-философија и философска-антропологија преиспитују јесу поменуте заблуде расцепљених (специјализованих) и појединачних научних дисциплина, а које нису део целине енергијализма о коме Пекић најдетаљније пише у *Философским свескама*.

Сава Дамјанов ће такође говорити о ерудитној суштини Пекићевог стваралаштва, које свакако није само књижевно, већ је и философско, антрополошко и историјско. Пекићева философија романескне реторике јесте представљена и романескном реториком из разлога што Пекић уметност сагледава као највиши облик синтезе свог философског система, о чему може да сведочи и прича о Мегалос Масторасу.¹⁶³ Као што истиче Дамјанов, предложак Пекићеве приче увек је митолошки и увек је дистопијски. Дистопијски импулс не прожима само његову трилогију и *Нови Јерусалим*, већ свеукупно Пекићево стваралаштво. Међутим, додаћемо да у истој мери његов философски дискурс прожима утопијски импулс. Један од закључака који можемо извести јесте и тај да Пекићева прича себе управо конституише кроз метафизичку дијалектику утопијско-дистопијског дискурса између два реторичка плана: философског и књижевног.¹⁶⁴ Као што смо већ истакли, у противном би се на тај начин и Пекићева прича затворила у сопственом наративном кругу. Међутим, не можемо да се не запитамо да ли то заправо и чини? Да ли је свако следеће Пекићево ослобађање другог, антрополошко гледано, увек истог мита само конституисање нове форме која ће се у једној причи, како наводи Барт, смисаоно испразнити док ће исти смисао нужно тражити другу/другачију форму која ће га реконституисати. Философски и антрополошко гледано, смисао Пекићеве Приче остаје непромењен. Оно са чим Пекић једино експериментише јесте форма. Отуд, можемо претпоставити легитимност тврдње коју износи Сава Дамјанов да „Пекић увек прича исту причу, износи исте идеје, (да је) је творац јединствене Књиге.“ (Дамјанов 2009: 481) У том смислу, како се крећемо из једне Пекићеве приче у сваку следећу, свакако ћемо изнова стицати утисак да ни његову наративну пловидбу не треба схватити

¹⁶³ Детаљније у потпоглављу о *Новом Јерусалиму*.

¹⁶⁴ „(...) 1999 се у суштини завршава хепиендом. После неколико неуспелих човечанстава, изгледа да се на крају књиге најзад рађа *прави човек*. А онда не мислим да је хепиенд урођен уметности. Књижевност је један, у основи, а у односу на реалност, један *деструктиван* подухват. Њена критичност, њена 'душа', хода кроз свет у 'телу' деструкције.“ (Пекић 1993: 159)

буквално. Пекићеве приче јесу Пекићева јединствена (монистичка) Прича/Књига која нас формом може навести да илузију кретања. Међутим, илузија кретања јесте још једна антрополошка, Пекић ће рећи и гносеолошка датост јер човек, као такав, у онтолошкој димензији коју мит према Пекићу сугерише, није могућ. Пекићева Прича јесте јединствена Књига у оној мери у којој је јединствена рефрен-прича коју човек историјом исписује.

У том смислу, Пекић ће рећи следеће:

„Овим романом¹⁶⁵ ја, на неки начин, остварујем своје границе будућности. Границе мојих тема у односу на будућност јер би се то могло догодити, тај роман би се могао означити као крајња временска тачка до које идем, док су романи *Сребрна рука* и *Време чуда* крајње тачке до којих идем у такозвану прошлост. Циклус Његована представља средину, повезује те две тачке и настоји да уништи време. Дакле, да докаже једновременост свих ових тема које сам ја, привидно, поставио у промеру од пар хиљада година.“ (Пекић 1996: 205)

Сложићемо се са Дамјановим у констатацији да читаоца данашње, савремене Бодријарове дистопијске стварности неће заинтересовати, условно речено, линеарно ишчитавање Пекићевог преобимног и изузетно ерудитног (библиотечког) и наглашено интертекстуалног опуса који се свакако све време (о)креће око исте идејне осе:

„Питање читања овде се указује као својеврсна рецепцијска утопијско-антиутопијска, а још више као ДИСТОПИЈСКА¹⁶⁶ релација, пошто је и вечни повратак истог неминован, јер уистину еволутивног напредовања нема.“ (Дамјанов 2009: 481)¹⁶⁷

„Кроз 1984. одавно смо прошли.“ (Пекић 1993: 206)

¹⁶⁵ *Атлантида*

¹⁶⁶ Реч „дистопијска“ написана је великим словима у оригиналном цитату.

¹⁶⁷ Хераклитова и Ничова идеја о вечном враћању истог прожима, како Пекићеву књижевност, тако и његове философске списе.

„Будућност је скривена у прошлости само нас заблуде о линеарности времена, антропоцентризам нашег умствовања и такозваним димензијама, спречава да прошлост видимо испред себе, а будућност као нешто што смо већ прошли.“ (Пекић 1996а: 241)

„На крају Пекићевог романескног опуса, мртви смо после погрешне историје и пре немогуће будућности. Читање Пекићевог дела, дакле, почиње ту где је завршено.“ (Јерков 2009: 73-74)

Уколико Пекић свакако заговара тезу о вечном враћању истог, онда његову причу можемо сагледавати управо том кључу. Као што и сâм Пекић истиче,¹⁶⁸ време, како *Златног руна*, тако и свих осталих његових дела јесте панлинеарно¹⁶⁹ (хоризонтално). Митска структура *Златног руна*, односно VII књиге и *Аргонаутике*, омогућила је наставак писања VI и VII књиге након паузе коју ће Пекић направити након V, да би се посветио писању *Беснила* и *1999*. Оба романа такође пише имајући у виду митску наративну структуру и хоризонтално време који му то омогућавају. Интересантно је да у истом интервјуу истиче да је композиција *Златног руна* била минуциозно математички уклопљена, иако је његову математичку композицију често умела да наруши стваралачка интуиција, односно надахнуће и додаје – „Мада се ја јако плашим тог израза.“¹⁷⁰ Такође истиче да се целокупно *Златно руно* искључиво базира на архетиповима који су изложени у VII књизи, а који представљају основни кључ свих преосталих шест књига. Пекић гради својеврсни, како каже, трокут мит-историја-мит.¹⁷¹ Архетипови су према Пекићу модели касније историје. Кључни пример који наводи јесте први хеленски мит о Аргонаутима и истиче да се Златно руно може тумачити на више начина, као:

¹⁶⁸ В. „Разговор са Бориславом Пекићем“, (<http://youtu.be/h3vWz8dmQac>, приступљено 5.3.2015)

¹⁶⁹ Термин „панлинеарно“ користи се у информатичким наукама као начин да се препозна функционисање одређеног алгорита и преко сличности (панлинеарности) успостави веза између сликовних информација у комплексној виртуелној алгоритамској мрежи. (в. <http://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-information-and-communication-technologies/62/32002>)

¹⁷⁰ В. „Разговор са Бориславом Пекићем“: [<http://youtu.be/h3vWz8dmQac>]

¹⁷¹ „Мит је један од облика отуђења. Кроз мит ми се отуђујемо од властите историје, или од себе отуђујемо своју историју (...) Са друге стране, алијенација је један од најбитнијих облика реализовања личности. То је један од разлога који ме приморава да се бавим митом у једном свету који је митолошки. Бављење митом је, осим тога, за мене и бављење историјом.“ (Пекић 1993: 33)

злато, нешто материјално, моћ, духовна димензија, бесмртност, како су га богови и хероји видели. Пекићев, и наш јунак Ноемис га види искључиво као материјално и зато бива кажњен повратком у историју. Међутим, намеће се питање која је то историја постојала пре историје првог хеленског мита, а коју треба сматрати казном? Савремена историја је такође митолошки детерминисана те је у томе и узрок нашег све бржег кретања ка „све снажнијим изразима материјалистичке цивилизације (...) та алтернатива негде у дубини мита изабрана за нас коначно и судбински.“ (Пекић, интервју) Међутим, остаје недоречено и питање поменутог троугла мит-историја-мит. Да ли је повратак у дубину архетипа враћање оној историји која је подједнако човекова казна као и ова савремена?

„А на самом дну тајне лежи – Атлантида. Када исплива на површину општег привида, острвске опсене издвојености сасвим ће нестати. (...) Круг је симбол мира, ништавила, савршенства, Бога, понављања, а изнад свега – узалудности. Али узалудност није и бесмисленост. Срце Атлантиса је кружно, три концентрична круга земље и три концентрична круга воде.¹⁷² Јер смисао је у кругу.¹⁷³ (...) Видим себе као диск, круг чија је свака тачка моја, где ме све тачке солидарно остварују. Ја се само померам из тачке у тачку (...) Просто излажем редом извесне аспекте својих дефинитивности. Бити друкчији стварно, значи не моћи изаћи ван круга, ван диска (...) И пре ће бити да мисао, као све на свету, има своју цикличност, да се као простор и време, и заједно у круг с њима савија. У кружењу долази смисао себи иза леђа. Када се круг затвори, у старим мислима откривамо ново значење и с њим почињемо ново кружење.“ (Пекић 1996а: 11)

Уколико је, како између осталог и у Интервјуу наводи, време његове приче хоризонтално, и ако нас „обмањује и простор изгледима померања која у његовој бесконачности не постоје,“ (Пекић 1996а: 13) онда Пекићева Прича (у целини) представља уистину једну исту матрицу у којој ће се кроз форму, то јест Пекићеву математичку логичку композицију смењивати њене варијабле. Намеће се да једини

¹⁷² Однос елемента земље и воде на исти начин се успоставља и у *Аргонаутици* и у *Новом Јерусалиму*.

¹⁷³ Пекић се такође интересовао за источњачке философије, нарочито за симбол манадале, као и Јунг. (*Философске свеске* 2001а и *Рађање Атлантиде* 1996а)

круг јесте круг приче, да тајну производимо интерпретацијом варијабли њене цикличне форме, те и да је овим укинута неизвесност јер је у Пекићевој причи, односно у миту, који нас априори математички детерминише, заправо нема. Отуд је говор одувек средство за постизање компромиса у погледу стварности:

„Разлог је (...) у све већој индивидуализацији живота, све већој себичности која она изискује. Људи се све више морају посвећивати себи да би савладали живот поистовећивање коме тежи живот у чопору (...) Али упркос напорима да се индивидуализују и разликују, људи постају све сличнији. Исти – а све одвојенији (Пекић 2006а: 147).“

У 1999-ој „свет је достигао савршенство индивидуализма. Сваки мутант је свет за себе (...) Живе далеко један од другог, без потребе једни за другима, без жеље да остваре ишта осим сâме себе.“ (Пекић 1996а: 279) Онолико колико ће нас упозоравати на све рапидније мултипликовање појединачних, екслузивних стварности и хипостазу језика и индивидуализације, толико ће Пекићева математичка композиција примењена на изузетно обиман опус његове Приче, из приче у причу, пропорционално усложњавати и његове репрезентације реалност. Међутим, прича-матрица је увек иста.

Прогресивистичког тока, било философског, антрополошког или историјског по Пекићу нема. Репрезентација на поменутом плану објективне реалности је таквом представља. Можемо закључити да Пекићева намера управо јесте била та да сваком следећом причом у Великом канону своје приче укаже на антилинеарну, односно свакако цикличну структуру хуманоидне једначине којом смо, како и сâм истиче, предетерминисани. Уколико бисмо, пак, применили бриколажно читање Пекићевог монументалног опуса, „закорачили“ бисмо у Пекићеву митску и митолошку библиотеку. Међутим, како у контексту изнете тезе да мит чини његова наративна структура, односно да његова форма преноси неки смисао, тако и у контексту Рикеровог мимиезиса 3, у сусрету читаоца са било којом од Пекићевих прича, форма је та која ће путем неких од својих реторичких модуса отворати просторе за могуће светове, о чему нам између осталог сведоче и бројне

студије о Пекићу.¹⁷⁴ Философски и антрополошки гледано, Пекић прича исту причу. Но, Пекић ће рећи и да

„се живот не мења ако се остане у истом координантном систему (...) Живот се стварно мења само у – другој димензији, другој реалности, *другом животу...*“, стога је и „Сартр рекао да човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ је одабрао да их каже на изванредан начин. Човек, такође, не остаје човек зато што је одабрао да чини извесне ствари, него што је одабрао да их чини на *нарочит* начин.“ (Пекић 1996а: 10-11)

Пекићев философски и антрополошки координанти систем остаје исти у целокупној Причи. Оно што се, међутим, мења и креће јесте координанти систем његовог *нарочитог* начина саопштавања, самим тим помера се и координанти систем рецепције приче.

Вратићемо се на почетну тезу овог потпоглавља. Једно од општих места тумачења Пекићеве реторике јесте и то да Пекић настоји да уруши и разори мит, као и да увођење гротеске и ироније представља његов начин да нас критички упутује на проблеме савремене цивилизације и да разори сваки облик догме. (Цвијетић 2007: 97) Пекић не руши мит, већ савремену концепцију утопије, те и мита у које смештамо и мит и утопију, онолико колико ће у савременој цивилизацији, пак, утопијом и утопистичком мисијом нужно постати сваки мит. Пекић не деконструише мит зарад пуке деконструкције. Форма којом Пекић деконструише мит у служби је критике човекове рационалистичке и утопистичке интерпретације мита. Као што истиче Јасмина Лукић, „и Пекићеве радни дневници који се односе на *Златно руно* и бројни интервјуи које је писац давао, потврђују да је он митовима веровао, потврђују да је он у митовима видео 'архесуштину химане повести', односно 'антрополошку суштину човека'.“ (Лукић 2001: 196) Пекић разара мит о прогресу јер заговара мит о цикличном кретању историје. Пекићева гротеска и иронија представљају један од многобројних реторичких модуса којима се Пекић

¹⁷⁴ Узимајућу у обзир да наведено није тема овога рада, за нека будућа разматрања оставићемо отворену тему о формално и идејно доследним, односно формално и идејно контрадикторним студијама о Пекићу.

служи да би формом пренео своја основна философско-антрополошка полазишта. Онолико колико ће тежити да осветли проблем Деридине Беле митологије коју конструише савремена цивилизација, толико ће у његовој реторици логичка метафизика себе изнова реконституисати и низати нове матефоричне, симболичне и алегоријске палимпсесте. Још једно од општих места интерпретације јесте и теза да Пекић најоштрије критикује науку, као најопаснији производ разума. (Цвијетић 2007: 93) Уколико то јесте случај, генерички гледано без пропратне аргументације о томе који аспекти науке подлежу Пекићевој критици, онда се и овај и сваки други покушај научног приступа његовом делу може довести у питање. Свакако, свако читање и свако разумевање јесте наративно, те ће се, као такво, изнова реконституисати у де Мановом процесу заслепљености и увида, у овом случају и теоријско-интерпретативног. Оно што Пекић јесте истицао то је да се окреће језику уметности, односно песничком језику мита, јер сматра да „су у митовима сачувана исконска знања о прошлости света и људској природи која се не могу изразити језиком науке.“ (Лукић 2001: 197) „Наша издаја прошлости, само је онемогућена тиме што прошлост живи заједно са нама, што је живела са Атлантиђанима (...) Све што један рационалан ум данас у цивилизацији сматра погрешним (...) добија противтежу у једном идеализованом Атлантису.“ (Пекић 1996а: 41)

Пекићева критика прогресивистичког концепта и развоја науке односи се на критику рапидног технолошког развоја о чему детаљне студије пишу Лиотар и Бодријар, као што Фредрик Џејмсон настоји да укаже на хипердисурзивну мрежу савремене епохе у који се губи свака могућност конституисања индивидуалног у савременој глобалној мрежи колективног. Онолико колико глобализацијски процеси бришу индивидуално, толико је индивидуално умрежено у холограмске виртуелне идентитете Бодријаровој имплозије којој као појединци све рапидније подлежемо, о чему говоре Пекићева трилогија и *Нови Јерусалим*, односно све Барнсове приче.

Уколико се вратимо на тезе о улози наративне форме, истаћи ћемо да онако како прати управо актуелне потребе савремене публике, те и пише тзв. жанровску књижевност, Пекић ће тако нови уговор са публиком склопити писањем

антрополошке трилогије¹⁷⁵ и *Новог Јерусалима*, уколико га није склопио оног тренутка када је своје философске списе преточио у књижевну реторику. Свакако, још једно од питања које треба отворити за нека будућа разматрања јесте одвајање дела од ауторског Ја, то јест у којој мери можемо говорити о односу Пекићеве философско-антрополошке реторике и оне романескне, те и у којој мери наведене реторике конституишу свет за себе, самим тим и могуће светове за читаоца. Такође, питање које остаје отворено, како за Пекића, тако и за читаоца јесте: шта је у Пекићевом алхемичарском (литерарном) котлу коментар као странпутица приче – философска или књижевна реторика? И шта читати као самосталну причу пре које не беше ништа, а после ње све је понављање?¹⁷⁶ Може се закључити да Пекићеви записи, коментари, философске и политичке свеске представљају неку врсту хибридног жанра који свакако конституише причу-матрицу која се даље развија у фикцији. Уколико је, пак, по Лиотару дискурс само једна перспектива која реалитет конституише као могуће, (Лиотар 1991а) уколико је савремена епоха епоха развоја и негативне ентропије усложњавања, онда Литаров раскол¹⁷⁷ конституише и Пекићеве и Барнсове приче као један од могућих реалитета, како на плану наративне аутореференцијалности, тако и на плану наративне реконфигурације приче у процесу индивидуалне рецепције.

¹⁷⁵ „Антрополошка трилогија (*Беснило, Атлантида, 1999*) у хеленским митовима има праузоре. У погледу инспирације, она се од осталих мојих књига, *Златног руна* на пример, не разликује, Једина разлика је у техници приповедања, прилагођеној жанру 'меке' варијанте научне фантастике. Уосталом, фантастике, премда другог кова, има скоро у свим мојим радовима, осим аутобиографским, али ту је сасвим достојно замењује – наша бизарна реалност.“ (Пекић 1993: 293)

¹⁷⁶ На питање како *Златно Руно* кореспондира са стварношћу, Пекић даје следећи одговор: „Само преко архетипских модела. Роман нема сврху да каже ишта о нама каже, осим онога на шта је приморан конструкцијом мита на којем је изграђен и непроменљивим односима мита и историје, као и њеног вечног понављања.“ (Пекић 1993: 228)

¹⁷⁷ „Размишљање захтева да се води рачуна о *догађању*, да се не зна унапред шта ће се догодити. Питање: *Догађа ли се?* остаје отворено. Оно покушава да сачува (тешка реч) садашњост.“ (Лиотар 1991а: 9) Концепт раскола, у том смислу, представља Лиотарову суштинску позицију. Раскол залази у поља: стила, жанра, субјекта, темпоралитета, реалитета, стварности, форми представљања, дискурса, метадискурса и обухвата концепте малог наратива и паралогије. „Стварност у себи садржи раскол.“ (Лиотар 1991а: 63) И „раскол се препознаје по немогућности да се докаже.“ (Лиотар 1991а: 63) У том смислу, раскол сугерише својеврсну металепсу као Женетов прелаз између два света: оног о коме се прича и оног у коме се прича. „Ми спонтано имамо обрнуту идеју о реалитету: једна ствар је, сматрамо, реална када постоји и онда када немамо никога да потврди да ли она постоји. (...) О егзистенцији се не закључује. (...) О реалитету се не може ништа рећи што га већ не претпоставља.“ (Лиотар 1991а: 40) Искуство опажања, гледано са феноменолошког становишта промене перспективе из које се опажа, подразумева конституисање реалитета само као *могућег*. „Референт подразумева једино сталност имена које га именује.“ (Лиотар 1991а: 54)

Апропо изнете тезе о томе да је *Аргонаутика* прича матрица која, како (се) пресликава, тако и повезује (обједињује) све остале приче,¹⁷⁸ Духовна веза између *Златног руна* и *Атлантиде* успостављена је следећом Пекићевом тезом:

„Моја тврдња да је материјалистичка цивилизација, у свим својим развојним ступњевима, резултат одвајања човека од властите духовне суштине и да се то морало догодити (...) тај ирреверзибилни процес кретања у прошлост, још у зори хуманитета, има своју симболичну књижевно-кодирану слику и у VII књизи *Златног руна* и у *Атлантису*, та идеја оба ова дела спаја.“ (Пекић 1996а: 240)

Пекићева философска и уметничко-антрополошка бриколажа могла би се сагледати и на следећи начин:

„Најприближнија представу о односу мита и историје у *Златном руно* добићете ако замислите процес обрнут оном којим се прави један филм. Иако му преегзистира логички и хронолошки конзистентна Књига снимања, сâм филм снима се изван Реда њему прописаног, редослед снимања не одређује Прича, већ њу ирелевантне климатске и друге техничке околности. Накнадно, за монтажним столом, првобитни ред се опет Успоставља. Нешто што је стварано као хаос, у биоскопу гледамо као логичну и хармоничну целину. (Бар бисмо то тако морали да видимо). Ако бисмо сад, међутим, филм снимали логичким редом, а за монтажним столом испретурали, па га гледали као хаотично и неразумљиво ређање живих слика, између којих нема видљиве узрочне везе, и које овако поређане не остварују никакав смисао, добили бисмо однос Мита и Историје у *Златном руно* I-VI. Слика постаје јасна и смисао романа очигледан тек ако у руци имамо и Књигу снимања (Мит из VII тома).“ (Пекић 1993: 183)

¹⁷⁸ *Беснило* је први пут објављено 1983. године (Загреб: Свеучилишна наклада Либер). 1999 објављена је 1984. (Загреб, Љубљана: Цанкарјева založба) VI и VII том објављени су 1986. (Београд: Просвета) *Атлантида* и *Нови Јерусалим* објављени су исте године, 1988. (Загреб: Знање, Београд: Нолит) *Аргонаутика* („као самостална прича“) први пут је објављена 1989. (Београд: Српска књижевна задруга) Поред наведених података који говоре у прилог тези да *Аргонаутика* представља причу-матрицу, и да идејно и тематски повезује *Златно руно* и антрополошку трилогију, такође је индикативна чињеница да се Пекићева жанровска књижевност прво објављује у Хрватској, као и да се VI и VII књига *Златног руна* најпре објављују у Сарајеву. (1986, Сарајево: Свјетлост)

3. Антропологија будућности

“Све од овог Платоновог сведочанства људи су или трагали за Атлантидом, или одрицали њено постојање. Вечни Аристотел је, разуме се, био међу последњима. Први прореалист је причу држао обичном поетском фикцијом која је требало да освежи Платонову сувопарну нарацију, онако како је измишљен зид, којим су Ахајци оградили логор испред Троје, помогао Хомеру. Али као што је Хомер тај зид срушио, чим му песнички више није био потребан, тако је и Платон, када је обавила монотону функцију у његовом дијалогу, потопао Атлантиду, предвиђајући да ће је критичари и пустолови тражити. 'Човек који је Атлантиду сањао, учинио је и да она ишчезне', вели Аристотел с прилично (за њега) успешним цинизмом.“ (Пекић 1996а: 8)

Пекић у *Атлантиди* ослобађа још један мит, још једну форму – следећи круг антрополошког епоса. Већина студија говори о општој митолошкој семантици Пекићевог текста. Овоме можемо додати и тезу Е. М. Мелетинског који се позива на Касирерово запажање да митологија представља својеврсну „аутономну област духа,“ (Мелетински 1983: 166) али и став да мит, као и религија и поезија, задржава своју синкретичку природу, те је уједно и најстарија идеолошка форма. Томе можемо даље, условно речено, супротставити тезу да су „неке особине митског мишљења последице тога што 'првобитни' човек још није јасно одвајао себе од света природе,“ (Мелетински 1983: 166) те је природи и њеним манифестацијама приписивао сопствени живот, људске страсти и друштвену организацију. Будући да подвлачимо, како и Пекић у *Атлантиди* наводи, антрополошку димензију човекове исконске потребе да проникне у будућност и укине неизвесност тако што ће у живот вратити прошлост, ипак се морамо вратити на питање зашто се поново „рађа“ Пекићева Атлантида.

„Права критика цивилизације онако како она данас стоји, затим њене историје, њених циљева, њеног порекла, њене сврхе, уопште читаве идеје коју ми имамо о свом животу и како ту идеју реализујемо, и у односу на свој живот и на туђе животе, то је у ствари, права суштина ове књиге. Та се критика често у једно врло оштрој сатиричној ноти најбоље може дати уколико људи имају једну крајње

погрешну слику о својој наводној цивилизацији, односно о Атлантису. Све што они замишљају да је Атлантис то је потпуно супротно од онога што је андроидски свет у коме они живе (...) У том свету који је за њих идеалан, материјална основа уопште не постоји. Људски живот је нешто непроцењиво (...) Доброта, племенитост, све оне врлине које идеално треба да важе и у овом свету, тамо су део инстинкта,¹⁷⁹ тамо су нешто што Атлантићани раде по нагону, а не зато што их је томе неко учио. Наше неспособности овде, да се споразумемо, тамо су до те мере превазиђене, да је споразумевање један базични акт који се са сâмим животом у ствари успоставља. Све паранормалне особине и снаге ми идеализујемо када их нађемо евентуално, још од старе Халдеје па преко великих магија и тако даље, тамо су ствар обичног човека (...) Потпуно је онда природно да су људи идеализујући своју непостојећу прошлост, и претварајући је у легендарни Атлантис, покушали да све те особине, на неки начин, на мала врата увуку и у андроидски свет, односно да оно што су у андроидском свету видели добрим и што је било у складу са Атлантисом и идејама какве су имали о Атлантису, припишу људима.“ (Пекић 1996а: 40-41)¹⁸⁰

¹⁷⁹ Улога инстинктивног, чулног и ирационалног у истој мери заступљена је и у Барнсовој причи.

¹⁸⁰ У истом коментару Пекић ће говорити о идеализацији великих религија и фигура попут Христа и Буда. „Христ и Буда били су, у ствари, људи, а затим су дошли андроиди, преузели ту религију и кроз цркве уништили њене основне идеје (...) Наравно да се велика чуда у историји религија и историји народа, које су у том смислу на развој религија имале велики утицај, мора тумачити интервенцијом људи. Тако је, на пример, човек Јошуа, оборио Јерихонске зидове. Тако је човек, Мојсије, раздвојио Црвено море, спасао јеврејски народ и потопио египатску коњицу.“ (Пекић 1996а: 41-42) Андроидски свет је довео до појаве Христа и Буда. „А шта ако су Христ и Буда само реинкарнације првобитног Христа и Буда?“ (Пекић 1996а: 84) Пекић такође говори о култу Терафима и белој магији која укида неизвесност и прориче будућност, али се „њихово сазнање будућности није изражавало у свесном стању него у несвесном понашању које је одређено будућност познавало (...) Платонов концепт сазнања јесте – сећање“, док „ Библија профетску употребу људских глава крије под општим појмом 'кумира и идола'.“ (Пекић 2006а: 166-167) Терафими су биле фигурине, које су представљале или богове или претке, а које су у својим кућама чували семитски народи на Блиском Истоку. Етиологија речи до данас остаје спорна. Једно тумачење сугерише значење „дух“, од хетитског *tarpi*. Према другим тумачењима реч корене има у арапској речи *raffa*, у значењу „сијати/исијавати“. Терафими су представљали симбол моћи. Научници терафиме доводе у везу са веровањима о пркошењу смрти, односно пророчким радњама које су биле распрострањене међу семитским народима на Западу, укључујући и Јевреје. (према: *The Encyclopedia of Jewish Myth, Magic and Mysticism* 2007: 258) Пекић је Јевреје сматрао тзв. нусисторијским народом, односно типичним примером народа-хибирда, као дела *анекс*-историје. „Они су час историјски (појединачно кроз своје највише духове као Спиноза, Бергсон, Ајнштајн, утд), час антиисторијски (такође појединачно, кроз своје највише *негативне* духове (Христос), час историјски (као принудна нација, нпр. држава Израел. Стога ћу их назвати *нусисторијским народом*, јер су деловали у историји више као појединачни извори него као државне целине.“ (Пекић 2001б: 191)

Атлантис, као такав, јесте још једна реторичка странпутица приче. Један од највећих утопистичких митова Пекић нуди као својеврсно реверзибилно огледало утопистичке идеализације савремене цивилизације. Ремистификовани мит у форми фантастичног трилера представља још једну заводљиву реторичку маску која ће бити „говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла, значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи.“ (Милић 1997:60) У том случају, целокупна Пекићева Прича не представља пуку деконструкцију или ремитологизацију митске грађе, већ минуциозно разрађену логичко-реторичку маску. Целокупна детективска прича, као прича о трагању за неидеализованом људскошћу где је паранормално (као људска способност) постало пара-нормалним у контексту појмовне логике андроидске (пост-људске) цивилизације, јесте тенденциозно ослобађање још једног мита као мита идеализованог и мистификованог до крајњих граница разумске концептуализације савременог човека који живи у илузији да је све подложно рационалном објашњењу.¹⁸¹ Парадоксално, онолико колико ће се човек савремене цивилизације уздати у моћ свог рација, толико ће конструисати метафизику Беле митологије.

¹⁸¹ У *Рађању Атлантиде* Пекић се позива на Колина Вилсона и његово дело *The Occult*. „Он сматра да је неприлика наша у ускоћи наше свести. У ствари да се наша свест, будна свест, налази у неком перманентном стању анестезије, тако да највећи део свести никада није искоришћен (...) наша нормална будна свест тек је један специјалан вид свести, док око ње, раздвојене од ње једном преградом, леже потенцијалне форме свесности које су потпуно различите од тога. У тим областима наше свести налази се, вероватно, оно што назива 'faculty X' или оно што други називају шестим чулом.“ (Пекић 1996а: 118) Као пример којим ће илустовати необјашњиву улогу инстинкта (тзв. „homing instinct“) узима из књиге Роберта Орлија, *Territorial Imperative*. Извесни научник Јоханес Смит дошао је до фасцинантног открића о јегуљама. „Наиме, све јегуље, из западног света, рођене су у тзв. Саргашком мору (између западне Индије и Азора). На јесен, јегуље Европе и источне Америке иду низ реке и завршавају свој пут у Саргашком мору (...) Идућег пролећа њихов пород (...) враћа се у свеже воде, у реке, иако се поставља сада питање на основу чега те бебе јегуље знају свој пут до река натраг када те реке никада нису виделе.“ (Пекић 1996а: 125-126) Стога андроидска немогућност уласка „у тај други непознати, тајни свет, невидљиви свет, у ствари окултни свет, јесте она битна разлика која живот (...) разликује од машине.“ (Пекић 1996а: 122-123) За Пекићеву структуру романа, прича о инстинкту примитивног човека који је имао изоштрен осећај за опасност, у противном не би преживео, играће кључну улогу за отварање могућности да се „невидљиве човекове снаге“ поново пробуде у „својој првобитној снази.“ (Пекић 1996а: 126) Пекић наводи и пример из митологије. „Трострука мајка (у *Атлантиди* је у лудници мајка три сина за које мисли да су мртви: прим. аутора рада), богиња, била је универзални симбол прехришћанске поезије, митологије код Грка, Феничана, Келта, Романа, Скандинаваца, Индуса, чак и Америчана. Роберт Грејвс у *Белој богињи* каже да је најважнији појединачни факт ране историје западне религије и социологије несумњиво било постепено замењивање месечеве богиње, богиње мајке, и њеног култа, рационалним култом сунчаног бога Аполона, који је одбацио орфички „three alphabet“ у корист комерцијалног феничанског алфабета, познатог – А, Бе, Це, и тако иницирао европску културу и науку.“ (Пекић 1996а: 132-133)

Да ли Пекић говори, као што и сâм сугерише насловом свог есеја, о *Атлантиди наших нада*, односно о истини која „има највише изгледа да буде негде где се наша машта и туђа реалност укрштају,“ (Пекић 2006а: 9) док све остало опстаје као фикција у утопијском амалгаму космолошке схеме *homo sapiens*-а, утопије-импулса и жеље, односно покушаја реализације утопије-пројекта са потенцијалним катастрофалним последицама када се утопијски пројекат савремене метафизике преведе у реалност?

„Зато је у овој књизи жудња за Атлантидом стварна. Можда је стварна и Атлантида. Њена обнова би можда такође могла бити стварна, премда су за сада изгледи ништавни. Све остало је – фикција. Али фикција која се, где год може, ослања на реалност докумената.“ (Пекић 2006а: 10)

„Каже се да је данашња фикција – сутрашња реалност, али исто тако је тачно да је јучерашња реалност – данашња фикција. На тој идеји људи изграђују своју идеју о Атлантису.“ (Пекић 1996а: 43)

Ипак, „можда је уметност дубљи депо меморије од људског памћења, а имагинација у трагању за истином кориснија од научне уздржаности? Али имагинација није потребна само писцу ове књиге који вас чека иза бусије наслова. Потребна је – *и вама*. Ако је немате, маните књигу.“ (Пекић 2006а: 13)

Онолико колико је Дерида свестан неизводљивости урушавања Беле митологије, толико је књига препуштена само имагинацији Пекићевих андроида савремене цивилизације. Могућ је само још један „индуковани табу“.

Или је код Пекића увек све, као прича, мисао – постојање, свакако унутар једног истог круга.

„Када сам, године 1953, пуштен из затвора знао сам да не одлазим никуд напоље, већ да из једног 'унутра' прелазим у друго (...) Прошло је више од десет година, а ја сам тамо где сам био, још увек 'унутра', повремено дубље него што сам био.“ (Пекић 1996а: 12)

Уколико је људско „увек све“ унутар једног истог круга, враћамо се на почетне тезе претходног поглавља – мит јесте увек-већ утопија, утопија јесте увек-већ мит. Мит, утопија и историја јесу увек-већ „у исто време, на истом месту“. Мењају се само (Пекићеве) координате. Ипак, „треба творити ново.“ (Пекић 1996а:13) Антрополошки гледано, Пекићев првобитни саврешени Црни коњ Арион морао је белегу добити, јер се и човек у греху зачео. Друго је питање, или пак исто, зашто је зачеће нужно морало да буде грешно. Подсетићемо се тезе која покреће парадоксалност тврдње да је, антрополошки гледано, антрополошка грешка могућа као таква.

„Већ годину дана траје моје размишљање о Атлантиди и прикупљање грађе за књигу која је под тим насловом требало најпре да, мешавином легуре хаксли-орвеловске визије будућности са мојим истраживањима у VII књизи *Златног руна* пружи уистину сасвим ново, премда поетско, тумачење корена, тока и краја наше цивилизације, а ево сада престаје да буде обична књига, једна међу многима што их чове, из овог или оног разлога, напише, и лагано постаје поглед на свет, *могућност* самог живота.“ (Пекић 1996а:10)

Јасмина Лукић наводи да *Атлантиду* можемо посматрати и као „роман о роману“ имајућу у виду чињеницу да је и сâм Пекић истицао кључну везу између *Атлантиде* и *Златног руна*, односно VII књиге који ће одредити даљи ток његовог литерарног кретања:

„*Атлантида*, у оквиру целине (Пекићевог дела), имала је посебно место као један од кључних сегмената. Отуда и коментари везани за рад на овом роману имају велику важност не само за његово разумевање, већ и за будућа тумачења Пекићевих дела у целини.“ (Јасмина Лукић у: Пекић 1996а:324)

Као што смо већ истакли, од кључне важности за тумачење Пекићевих дела јесу и Пекићеви многобројни коментари и записи који настају паралелно са његовим литерарним стваралштвом. Пекићева философско-антрополошка мисао изнета је у

записима и коментарима, потом је преточена у романескну форму за коју и Пекић процењује да је читаоцу свакако ближа од форме философског дискурса.

У том смислу, и Пекић истиче да

„Атлантис треба схватити као глобалну метафору о историји врсте. То је философски роман изграђен као хибрид између научне фантастике и трилера. При чему трилер служи само да увлачи читаоца у једну мисаону игру и да га припреми на закључке које он, ако би били саопштени у другом облику, вероватно не би био кадар да прими, односно да схвати.“ (Пекић 1996а:311)

Година 1984. кроз коју смо већ прошли и *Красни нови свет* у коме већ живимо постаје она *могућност* живота човека савремене цивилизације, те је одређена наративна, жанровска маска неопходна да би се порука саопштила и реципијенту омогућила реконфигурацију приче у оквирима стварности савременог човека. Исто тако, иронија, гротеска и пародија јесу својеврсне реторичке маске у *Аргонаутици* коју, подсетимо се, Пекић пише након антрополошке трилогије, те овим реторичким модусима настоји да је приближи свести дате читалачке публике, односно једној могућности живота који је већ „заживео“ и митолошки „замро“.

Пекићев антрополошки епос почиње цитатима преузетим из Платоновог *Тимеја*, односно *Критије* који упућују на цикличну концепцију времена, те и циклична уништења и рађања човечанства. Платонова праведна раса Атлантиђана, међутим, води рат са Атињанима који Пекић доводи у везу са историјским ратовима, како наводи, доказаног света. Заводљиви почетак платоничарске митоморфне утопистичне приче уводи нас, наиме, у Пекићеву Атлантиду-утопију која не представља само утопију заједницу, односно антиутопијску причу о борби између људске и роботске врсте, већ утопију-епос, као што је наведено у Предговору *Атлантиде*. Епос упућује на антрополошки аспект утопијског херменеутичког хоризонта утопијских фигура и жеље-импулса утканих у унутрашњи живот *homo sapiens*. Атлантида представља један од најфасцинантнијих митова о изгубљеним световима. Докази о њеном постојању не постоје, спрам, како Пекић наводи, историјских ратова доказаног света. Попут мита о библијском Едену, Атлантида представља митску причу о људском сну о Изгубљеном рају. Као

што смо истакли, прича о Атлантиди се не завршава. Остаје отворена мистерија њеног краја као краја приче, легенде, мита, утопије, уколико опет прича као таква, онолико колико јесте имала свој почетак не може имати свој крај. У складу са митском имагинацијом, коју ће Пекић даље преобликовати у литерарну, мистериозна „земља“ Атлантида нестаје у једном дану и једној ноћи, уз спектакуларне потресе легендарних димензија, без предказања, објашњења и доказа. Платонова прича прекида се на пола реченице, а мит о сукобу добрих и рђавих демона Пекић претвара у глобалну алегорију, структурирајући своју утопију-текст поменутиим алегоријским процесима који су инхерентни утопији управо у њеним антрополошким и друштвено-идеолошким импликацијама. Платонова прича се прекида да бисмо управо причом, ослобађањем нових митова пребродили реку Лету, реку заборава.

Исписујући стари епос у новом формалном „руху“ у коме је *човек* димензиониран као творитељ нове митологије и нових утопијских визија, Пекић у *Атлантиди* Платонову причу-мит смешта у метанаративне равни митоморфног и утопистичког дискурса које се преплићу, било циклично, било у линеарно-повратној нарацији, око језгра утопистичног мита о изгубљеној земљи. Пекићев модерни еп, као спој негативне утопије, класичног епа и истребљивачке драме (Пекић 1996а) управо сугерише својеврсно археолошко истраживање потребе људске врсте за причом, утопијом, митом – неизвесношћу и тајном. Пекићева археологија јесте антрополошка археологија будућности, али оне која је већ прошла, док ће прошлост тек доћи. *Човек златних очију усамљености* и *човек очију присутних гвозденом рђом* представљају једно исто *биће* које се отргло од космолошке схеме, окренуло наопако од осе природне унутрашње принуде постојања¹⁸² и запловило од Истока ка Западу, у пловодби дугој и тешкој, пловећи океаном који се зове Атлантски на чијем тлу „је трунула легендарна Атлантида, злосрећна мајка људске цивилизације. (Пекић 2006а: 19) И од мита, као приче-

¹⁸² „Ми смо давно прошли *противу* човекове природе (...) Створен је антрополошки инвалид. (...) Непосредна сазнања су нам закржљала, ослонили смо се потпуно на посредна. Изизевши се из природе пореметили смо баланс, и њен и властити. Корени нашег 'беснила' ту леже. И сада, не можете ви једно биће формирано у генетском, културносоциолошком, цивилизационом смислу, у једној духовној матрици, једноставно вратити натраг да бисте почели испочетка и покушали с неком новом историјом, неком бољом алтернативом. Морате поћи управо од овога што имате *сада*. А управо вас то онемогућује.“ (Пекић 1993: 153)

тајне, утопије-жеље, односно утопије-импулса од кога смо заједно са Пекићем кренули пут Запада, привиди мешања светова, историја, импулса, система и појединца, односно појединца спрам појединца, постају све интензивнији, те је и „простор илузија. Време је илузија.“ (Пекић 2006а: 230) И док нас кроз причу патолошке аутаркичности упорно прате повремени цитати, између осталог, из: *Египатске књиге мртвих*, *Прве књиге Мојсијевог*, *Откривења Јовановог*, *Јеванђеља по Марку*, *Медеје*, *Анана*, писара фараона Летија II, 1320. пре Христа, *Књиге пророка Јеремије*, *Јеванђеља по Јовану*, *Платонове Критије*, *Краља подземног света Агарта на Тибету* и *Јеванђеља по Матеју*, истовремено се одвија истребљивачки рат између људи и робота, Атлантиде и Атине, неумерености људске душе Старог света и рационалне „мудрости“ Новог света, људске и роботске цивилизације, док обе за циљ имајући извршење програма – уништити ону другу индивидуацијом, односно материјализацијом света. Од утопије-мита до утопије уништења, преко рађања: материје и енергије – робота, материје и енергије у људском облику – андроида¹⁸³ и онога што *човек* јесте лишен *душе* – хуманоида, *човек очију посутих гвозденом рђом* препознаје сопствени плагијат у *човеку златних очију усамљености*. Антропологија Johna Carvera, односно (Howlanda) бави се митовима који су за познавање *човека* неопходни. У овој причи, андроиди представљају финални производ људске цивилизације:

„*Андроидима* називам све оне хуманоиде који су свесни свог андроидског порекла и своје – андроидске нељудске суштине. Под *хуманоидима* ћу подразумевати све оне андроиде (...) који не знају да су људи. *Људи*, појам људи биће везан искључиво за оне људе који су активни у роману, или у његовој садашњости или у прошлости у халуцинацијама. А све људе који представљају порекло данашњих људских колонија зваћу *Атлантићанима*. Под људима, дакле, подразумевам све оне који нису андроиди.“ (Пекић 1996а: 48)

Потом ће уследити другачија математичка разрада плана романа, према коме су Атлантићани заправо постојали пре људи. Људи који су дошли након Атлантићана ипак су задржали неке особине пост-атлантских људи. У

¹⁸³ „Андроиди су потпуно безосећајни, а хуманоиди имитирају људске емоције.“ (Пекић 1996а: 83)

структурирању својих прича Пекић ће се суочавати са низом контрадикција унутар прича. Намеће се да Пекићева математички рационална митомахија повремено нужно противуречи себи сâмој због настојања да се савршена мисаона активност примени на преобимном материјал, било онај изворни којим ће се користити, било литерарни који се на митолошким предлошцима темељи.

У контексту пекићевског роботско-андرويدско-хуманоидног света Johna Carvera (Howlanda), односно људског мита о изгубљеној земљи као утопистичкој пројекцији човекове потраге за Златним руном, промиче и реченица Аристотела – порицатеља Платонове утопије: „Онај који је Атлантис измислио, тај га је и уништио.“ (Пекић 2006а: 276) У „Нађеној Атлантиди“ (Глава двадесет и четврта), у „првој правој ноћи после столећа лажне светлости“, (Пекић 2006а: 483) када је John Carver (Howland) постао *човек*, у неизвесности која је судбина човекова, још 1932. „оспособили смо машине“ Хакслијевог *Красног новог света*. Намеће се да смо, као у 1984. која је давно већ прошла, одавно крочили и у Красни нови свет, јер архетипски модус Пекићевог мита нас је, као такав, предестинирао. Пекићев утопијски импулс на крају 1999, *Атлантиде* и Панове фруле у постапокалиптичној визији Новог Јерусалима, такође је предестиниран као дистопијски.

Шта је Атлантида?

„Атлантис није био, као што је Платон претпостављао, један континент између Америке и Европе. Атлантис је био, у ствари, наша планета,¹⁸⁴ која је имала исту ову историју коју и ми имамо. Развијала се на потпуно исти начин, са својим Атлантисом у предвремену, па историјском времену, дакле када се поново та легенда остварила.“ (Пекић 1996а: 53)

Паранормалне особине људи биле су телепатија, трансфигурација и телекинеза, као потпуно овладавање материјом и психолошко дејство сугестије, односно хипноза.

¹⁸⁴ А за Атлантидом сви су трагали. „И трагало се узалудно. Јер нико није слушао мудре египатске свештенике, који, читајући стубове храма богиње Нат, рекоше да је 'некада *земљу* настањивала најплеменитија раса људи која је икада живела'. Рекоше *земљу* не овај или онај њен део, овај или онај континент, ово или оно острво. Атлантида, дакле, беше – цео свет.“ (Пекић 2006а: 329)

„Међу великанима роботске историје најмање људи беше међу државницима и владарима (...) а највише међу уметницима и пророцима, више међу философима него научницима (...) Сви творци великих религија, осим Мухамеда, су били људи (...) Највише их је било међу маговима и чаробњацима који су савременицима уливали страх и грозу.“ (Пекић 2006а: 342-343)

Историја Атлантиде одвија се попут историје савремене цивилизације са исходом „крајње дегенерације хомо сапиенса.“ (Пекић 1996: 54)¹⁸⁵ У контексту ових контрадикција, поново се намеће питање – у чему се онда, по Пекићу, мит разликује од историје и обратно, и шта чини трокут? Јесте ли једино хомо сапиенс могућ као такав? Уколико је то случај, онда можемо да дођемо до закључка да Пекић који ствара митоманичну библиотеку подједнако доприноси хипостази језика путем ког је настојао да се нагоди са мноштвом својих стварности, које су се са сваком следећом причом мултипликовале, онолико колико је то видео као последицу и крајњи исход цивилизацијског хода идеализације у постапокалиптичној причи „Луче Новог Јерусалима 2999“. У крајњој линији, ако не и у оној почетној уколико ћемо следити и тезу о предетерминисаности као таквој, може се стећи утисак да Пекић постаје „заточеник“ круга своје приче. Уколико је „андرويدски свет свет нужности, зато што је он понављање људског“, сада по Пекићу ипак атлантићанског света, и „механички поновљена слобода постаје нужност.“ (Пекић 1996а: 71) Уколико мит свакако инсистира на нама, враћамо се на почетну тезу да и Пекићеве приче представљају математички покушај реконституисања исте, цикличне Приче која непрестано кружи ка Пекићевом „унутра“ из кога прича не излази. Подсетићемо се Пекићевих речи: „не одлазим никуд напоље, већ из једног 'унутра' прелазим у друго (...) још увек сам 'унутра', повремено дубље него што сам био.“ (Пекић 1996а: 12) Уосталом, Арно је, као и сваки други Арно Пекићеве Приче, на крају пута, након победе, схватио потпуну бесмисленост свега, потпуно безнадежну судбину човечанства, упркос свим понављањима и свим пробама.“ (Пекић 1996а: 67) Поновићемо (реторичко) питање

¹⁸⁵ Подсетићемо се да је *Аргонаутика* објављена 1989, годину дана након објављивања *Атлантиде*, те Пекић поново прави повратну спрегу у вечном враћању своје приче причом о најстаријем хеленском миту.

– чему прича уколико и „митологија, као одсечена Орфејева глава, наставља да пева и када је мртва и када је далеко,“ (Јунг, Керењи 2007: 15) уколико ћемо поново зачути звуке Панове фруле, у свакако безнадежној судбини вечног понављања исте судбине човечанства? Један од могућих одговора јесте (Пекићев) круг који својом структуром подразумева понављање – истог, те и (исте) приче: хомо сапиенса, човека, хуманоида, андроида и робота, након чега следи нови и увек исти цивилизацијски круг јер намеће се да не инсистирамо толико ми на миту, колико *mythos* инсистира на нама.

Математичку прецизност композиције Пекић настоји да изгради и ослобађањем овог мита-приче. Као и за *1999*, пролог којим се отвара и затвара роман као основни елемент мора имати мистериозност, (Пекић 1996: 14), док се жанровска одредница детективског моменат заправо читава у детектовању хуманитета, како и сâм наводи у *Рађању Атлантиде*. У белешкама које прате већину његових дела највише ће се позивати на „разрешавање основних мисаоних (логичких) чворова,“ (Пекић 1996а: 85) онолико ћемо у *Аргонаутици* прочитати да Ноемисова „логика беше јача од свега, јача од стварности и јаве. Логика је била сама та стварност.“ (Пекић 1989: 318)

Долази се до сазнања да се паранормално и witchcraft (вештичарење)¹⁸⁶ односе на „скривену људску заједницу, а не на неке натрпиродне силе“, те и Џон Холанд постаје свестан да је заправо „ушао у траг људској заједници.“ (Пекић 1996а: 30) Истраживањем портрета свог претка и историје своје породице, Карвер открива везу своје породице са Салемском афером.¹⁸⁷ Приврженост портрету, каквим га је он видео, такође је остала непоколебана, „као да је између дечака и тајанственог, невидљивог старца успостављени мистично разумевање, страно прагматичној, рационалној породици у којој је растао.“ (Пекић 2006а: 60-61) Салемска афера из 17. века нам се представља као „невидљива“, анонимна историја човечанства. „Она ће бацити неортодоксно (...) светло на суђење у Салему, што их је наука већ одавно сврстала међу трагичне заблуде верског фанатизма.“ (Пекић 2006а: 43) Пекић је експлицитно заступао Елијадеову тезу о невидљивој историји

¹⁸⁶ О вештичарењу и вештицама детаљније ће бити речи у потпоглављу „Археологија приче: апокалипса“.

¹⁸⁷ Прича о Салемској афери наставља се у *Новом Јерусалиму*.

човечанства као јединој правој историји. У прилог томе, између осталог, може посведочити и његова теза о историји Етрурске цивилизације из записа *Тамо где лозе плачу*. (Пекић 2014)

„У (...) археолошко-антрополошком примеру, у протоисторији и историји (...) погледајмо ретке ископине етрурске цивилизације, покрај минојске, најтајанственије на тлу Европе. Из њих можемо сазнати како су изгледали, како су се облачили, па помало и како су живели Етруршчани. Можемо, руку на срце, сазнати чак и какви су им били нужници. Признајем да то није безначајно. Начин на који човек врши нужду говори о његовом хигијенском стандарду, овај о врсти цивилизације, а она кореспондира с духовним стањем доба.

Али, из свега тога, укључујући и нужнике, осим преко аналогича, у којима преовладава наше мишљење и осећање, ништа не можемо сазнати о томе како су Етруршчани осећали, шта су Етруршчани мислили. А ту лежи она права историја која тако често измиче уметности.¹⁸⁸ Суштинска историја, бар уколико се тиче књижевности, креће се невидљивим каналима мишљења и осећања, нипошто канализацијом коју видимо и којом тече углавном измет.

Историја је оно што се, упркос наше писмености, не може забележити, или материјализовати, упркос наше градитељске, рукотворачке и проналазачке вештине. Она, дакле, није само оно што је записано или у материју претопљено, а често то уопште није. (У историју, ону битну и одређујући, улазе – али само кроз врата Уметности – и алтернативе које се нису реализовале, потенцијална стања, одлучујућа за разумевање епохе, па и све оно што се није збило, и што је, управо зато што се није збило, као историјски важније од онога што јесте).“ (Пекић 2014: 51)

Колико год читалац био заведен Пекићевом тенденциозном мистериозношћу приче, Пекић ипак доследно прати Елијадеову теорију мита, те и поделу на свето и профано. Исто тако, Пекићева прича увек је у лимбу

¹⁸⁸ Фукоова прича о маргинализованим јединкама представља причу која „измиче“ другим философско-теоријским дискурсима. Такође, као што ћемо видети, Барнсова прича разрађује исти концепт „невидљиве историје“.

алхемичарског котла његове математичке логике, мисаоне савршености и животног/уметничког надахнућа од кога је страховао.¹⁸⁹ Пекићева мистерија, Тајна јесте заводљива реторика његове приче која, како де Ман истиче, нужно себе деконструише зато што разграђује сопствени реторички идентитет. Онолико колико заводи нас, све време заводи и себе сâму. Пекићева мистерија, односно њена намера¹⁹⁰ јесте да укаже на цивилизацијску свест која се управо као таква развијала – кроз палимпсесте тајни, у ходу ка Обећаној земљи, јер разумом није могла да објасни оно што разум искључујем јер, иронично савременом човеку „ништа што је очевидно није истина.“ (Пекић 2006а: 215) Једини космос и једина тајна јесте тајна живота.

„Цео се јébени¹⁹¹ космос у моме стомаку, у мојим цревима завршавао. Упркос наводним безмерностима, све је ту. У трбушну дупљу стао. Између јетре и жучи, у суседству измета, одвијала се божанска тајна живота. И другог космоса нема.“ (Пекић 2004: 139)

„Ако ишта друго, антропологија га (Нострадамуса) је научила да се одвијају две историје, паралелне и антигоне, иако га још није оспособила да спозна која је од њих изворно људска. Кроз прву, видљиву историју, препуну догађаја и процеса, људи су, најчешће несвесно, проживљавали и другу, невидљиву историју без догађаја и мана. Као да воде двоструки живот. Један који се познаје, признаје, уписује у меморију врсте и њене хронике,¹⁹² мери и важе вештачким тековима текуће цивилизације; други, на наличју првог, у његовом мрачном подземљу, под затамњујућом сенком емпирије и гвозденим кључем чулног искуства, који се не познаје нити признаје, не може се вагати и мерити¹⁹³ – јер тегова за њега нема –

¹⁸⁹ Погледати: „Разговор са Бориславом Пекићем“: (<http://youtu.be/h3vWz8dmQac>).

¹⁹⁰ Друго је питање у којој мери и како се намера и реализује.

¹⁹¹ Аутор овога рада сматра да су научна ригидност, академска учтивост и све израженији академски пуританизам секундарни у односу на уметничко дело. Стога, за разлику од већине студија о Пекићу које одређене делове његове приче цензуришу стављањем заграда, све цитате наводимо у изворном облику, онако како стоје у самом делу.

¹⁹² Тако ће настати и Пекићева хроника која је у меморију човечанства уписана као готска.

¹⁹³ Питање „мерљивости“ и „немерљивости“ вере, љубави и чулног искуства разрађује се и у Барнсовој причи *Није то ништа страшно*. У истом контексту, *Историја света у 10 ½ поглавља* покреће питање човековог трагања за материјалним доказима вере.

премда се понекад нејасан траг *антиисторије*¹⁹⁴ може пратити и кроз ону видљиву. Трагови наличја историје на њеном лицу личили су, на жалост, на људске стопе отиснуте у живом песку. Необјашњивост видљиве историје, загонетност општег тока или неких од мутнијих датума примала се једино у време осеке разума, кад су се на историјским путевима виделе јасне стопе оне *друге*, повести људског наличја. Кад би с разумом, с плимом посвећености, вратио тајанствене стопе антиисторије брисане су и заборављене. Разум је обасјавао свет лажним, вештачким снопом. Видљива историја¹⁹⁵ опет је постајала разумљива, опет нешто што се може конструлисати и чиме се може управљати, али се невидљива историја људи одвијала и даље испод приче која је припадала нечем другом, јер ништа људско није изражавала.“ (Пекић 2006а: 42-43)¹⁹⁶

Подсетићемо се да ће Дерида рећи да су

„исконски смисао и аутентична фигура, увек чулна и материјална (...) све речи људског језика у почетку су биле сковане према неком материјалном обличју ... и све су представљене својом новином неку чулну слику (...) фатални материјализам речника, (...) строго узевши није метафора. То је нека врста прозирне фигуре која је по вредности једнака дословном смислу. Метафором постаје онда када је философски дискурс стави у оптицај. Тад се у исти првобитни смисао заборавља и прво премештање. Метафора се више не опажа, него се узима као власитити смисао.“ (Дерида 1990: 10)

Пекић такође упућује на аутентику чулности. Међутим, остаје отворено питање у којој мери је могуће да је реторика Пекићеве тенденциозне метафизике толико минуциозно разрађена и доведена до мисаоног савршенства управо кроз

¹⁹⁴ Елијаде користи исти термин.

¹⁹⁵ Видљиву историју Пекић приписује фактима. „Факта по себи не откривају живот и дух времена. Она га само упућеном и опрезном оку наговештавају. Она могу да послуже као убедљив декор за причу која извире с друге стране додира с том стварношћу. Та страна је магијска, у оном смислу у којем је то епифанија, откровење. Откровење се не објашњава, оно се догађа или не догађа.“ (Пекић 1993: 229)

¹⁹⁶ У даљем тексту рада, Пекићеву поделу на тзв. видљиву и невидљиву историју свакако узимамо као термилошке одреднице којима се служимо, као што ће се нпр. Фуко истом терминологијом послужити у сврхе доказивања својих теоријских поставки о видљивим и невидљивим релационим односима моћи.

говор обиља симболике и метафора, с намером да се прича заправо потпуно обрнуто чита? Уколико јесте, онда Пекић постаје робот *par excellence*, јер човек „као такав“ није могућ. У кораку даље, намеће се закључак да је „човек“ савремене цивилизације једино као такав постао „могућ“. У стилу, опет, пекићевске парадоксалности коју доводи до апсурда приче као такве, његове приче упућују и на Кеређинове митологеме и прамитологеме.

„Оне митологеме које се највише приближавају (...) голим сусретима с боговима сматрамо прамитологемама. Историјски гледано, постоје само варијације прамитологема, не постоји њихов ванвременски садржај, митолошке идеје. Идеје у својој чистоти – на пример чиста идеја мандале, 'архетип' мандале – јесу премонадске. Оно што историјски није само монадско, то јест локално и временски припадајуће једној култури, већ има и својство дела, то јест говори на типичан начин за одређени народ. (...) Када се чврсто конституисане монаде распадају, као на крају антике, или је њихов распад већ узео маха, као данас, онда су нам разне врсте мистике ближе него митологија (...) Увек морамо имати у виду две ствари: историјско мноштво и елемент који је најближи извору – *arche*.“ (Јунг, Кеређи 2007: 37-40)

Кеређинова констатација да су нам разне врсте мистике ближе него мит читава се у реторици Пекићеве приче. Као и Кеређи, и Пекић иде корак даље, односно корак уназад и говори о прамитологеми. Подсетимо се Пекићеве тврдње да је и најстарији грчки мит већ показатељ човекове потребе да речима објасни ствари, појаве и ситуације које га окружују. Уосталом, коментари, како у *У трагању за Златним руном*, тако и у *Рађању Атлантиде* јасно илуструју у којој мери је Пекић заговарао наведене ставове Елијадеа, Кеређина и Јунга.

Отуд се и наставља прича на релацији: прачовек-човек-андرويد-хуманоид-робот, односно: проточовек, проточовечанство, протоцивилизација, протохуманоиди, протоандроиди, итд. (Пекић 1996а: 75) Арно¹⁹⁷ јесте потомак

¹⁹⁷ Првобитно име за John Carver (Howland)-а у *Атлантиди*, којег Пекић смешта у 1999 као Холандовог потомка.

Холанда који има визије прошлости, али везу може да успостави само крвном линијом, преко својих умрлих предака.

„Телесно наслеђе предаје се унапред. Син личи на оца, отац на деду. Код Carverовић, међутим, генетички ред је био наopak. Преци су понављали особине потомака. Наopakост је имала и добре стране. Доказивала је надмоћ воље над случајем и циља над природом.“ (Пекић 2006а: 59)

Као у *Аргонаутици*, кроз ову врсту континуитета, Пекић настоји да реконституише хоризонтално време. Преокретањем временског тока уназад, ка прошлости и стварањем великог круга призора прошлости преко предака, „нестаје прошлост (...) и све то постаје једна велика садашњост, онако отрпилике како су они замишљали да се у Атлантису живело.“ (Пекић 1996: 37) „Пекић је у више наврата критички говорио о историји, наглашавајући да она потпуно изоставља управо оно што је за сазнавање прошлости најважније, а то су искуства некадашњих људи, њихово доживљавање света у којем су живели.“ (Јасмина Лукић у: Пекић 1996: 322-323)¹⁹⁸ У андроидској историји крије се траг Атлантиса. Међутим, пошто немају начина да успоставе везу са доказима прошлости, нити су у стању исту да доживе,, „могли би допрети до Халдеје, до старог Египта, до Грчке, па и до неких предхалдејских периода који су настали непосредно после пропасти Атлантиса, али даље од тога они нису кадри да иду.“ (Пекић 1996а: 37) У контексту паранормалних снага и догађаја, и Христ је био андроид „због тога што је то било само понављање људске историје“, а „целокупну историју човечанства, каква је нама позната, (треба) посматрати и интерпретирати као борбу људске расе са освајачким андроидима.“ (Пекић 1996: 34) Међутим, Пекић ће и људима одрећи могућност слободе.

„Касније се утврђује да је поступак људи такође роботски, односно имитација већ учињеног поступка у људској историји и да је то само понављање. Андроиде је

¹⁹⁸ Уколико би било могуће забележити Елијадеову и Пекићеву „праву историју“ и она би била свакако дискурзивно детерминисана. Као што Барт под митом подразумева сваку врсту говора, а то може бити и покрет тела или слика, тако и реч дискурс подразумева било коју форму манифестације, односно обликовања људског искуства.

створила цивилизација Атлантиса, као 'неку врсту помоћне цивилизације (...) јер људима толико моћним као што су били Атлантиђани, толико ван материјалног живота и потпуно у спиритуалном, људима који су својим паранормалним способностима могли и да владају материјом у ствари није била никако потребна, никако нису били потребни работи'.“ (Пекић 1996: 38-39)

Пекић наводи да је *Златно руно* са акцентом на VII књизи, она средишна, централна тачка његовог литерарног стваралаштва.

„*Атлантис* (је) крај овог литерарног стваралаштва. Онда би и митомахија (...) постала једна заокружена целина и обухватила би све главне митове до којих ми је стало, све централне митове наше историјске странпутице.“ (Пекић 1996а: 204) Уколико је историја још један вид човекове иницијације и уколико смо митолошки, консеквентно и историјски предетерминисани антрополошком једначином као даташћу, поново се намеће (реторичко) питање – како је могућа и антрополошка грешка историје? Да ли говоримо о „судбинској слободи избора“?

„Два пола апсурда су: судбина и слобода (Јудин мит је једини мит људске егзистенције).¹⁹⁹ Судбина је оно што јесте, али мора да јесте. Слобода кад је актуелизирана била би оно што јесте, а не мора бити (...) Слобода је према томе судбинска. Ја сам осуђен на слободу, то значи да ја морам да бирам, да је моја слобода принудна, судбинска, неизбежна и конституционална (...) Изгледа да је оваква судбина смешан предмет слободе, а слобода *contradictio in adiecto* (...)

¹⁹⁹ „Апсурд људске егзистенције је *Јудин апсурд*; Јудино очајање које се библијски завршило самоубиством, *праслика* је свих наших очајања. Јуда зна за реч пророка, он зна да *неко* мора издати Месију да би свет био спасен; чин издаје виђен је још издалека, не може се избећи нити изиграти; пророци су видели како се Месија издаје, али нису у магли, што је покривала ову сцену будућности, могли да препознају ниједно лице, осим лице Богочовека (који је уосталом за мит безначајно). Јуда није био одређен да изда Христоса. То је био неко у визији пророка. Матеј, Марко, Лука и Јован свесни су трагичне нужности: „да се збуди писмо“ ове ужасне истине наших живота. Издајница је могао да буде ма ко од Исусових ученика. Петар (коме је *издаја* у природи и који издаје и када није на то приморан); Неверни Тома (чија је сумња плодно земљиште за разочарење); Матеј (са духом бирократе који зна моћ власти и више него ико уме да оцени опасност којој се као *изабраник* излаже); сви су они били материјал из кога је судбина могла да бира своја оруђа, сви хероји из којих је могла да буде састављена величанствена сцена *апсурда* у Гензаманском врту. Па ипак био је то само ЈУДА ИСКАРИОТСКИ. Он је изабрао *судбину*; могао је да је одбаци, могао је да *не изда*. Али би Месија ипак био издат, јер је тако потребно да би се збило писмо. Шта онда остаје од Јудине слободе? У чему је онда његов грех?“ (Пекић 2001а: 152)

Требало би да не могу да *не бирам* судбину, па да моја слобода постане као појам пуноважна (...) Али у том случају шта је преостало од судбине: судбина која се може измећи није судбина (...) ОНО ШТО ЈЕ СУДБИНСКО ИЗНАД ЈЕ СВАКЕ ЉУДСКЕ ОЦЕНЕ: ОНО ЈЕ ИРАЦИОНАЛНО.“ (Пекић 2001а: 149, 152)

Црном коњу Ариону

„најтеже је падало сазнање да је рођен као савршено биће²⁰⁰ (...) али, авај, и као биће коме није допуштено да у тој повластици ужива, јер савршенство не беше ни потпуно ни коначно. На домаку савршенства, заувек беше насукан на бродоломничку хрид, с које се спасоносна обала тог савршенства види, али се досегнути не може.“ (Пекић 1898: 13)

„У Златно доба – тако је учио Водолија – постојале су само вера и љубав. Касније, у Доба мрака, у гвоздено доба разума, њима је придодата нада, која Златном добу није била позната. Придодата је нада да ће се Златно доба вратити.“ (Пекић 2006а: 261)

Међутим, у *Рађању Атлантиде* Пекић износи и следећу тезу:

„Слобода је ишчезла. Све радимо као андроиди и то је у ствари права тема *Атлантиса*. Ако ова метафора буде доспела до читаоца у својој пуној једрини, у свом пуном значењу и кроз обе књиге *Атлантиса*, ја сам постигао сврху (...) *Атлантис* треба схватити као глобалну метафору о историји врсте.“ (Пекић 1996а: 89-90)

Слобода је судбинска. Време кентаура јесте време када је већ програмиран крај цивилизације, те је постојала працивилизација пре њих.

„Људи нису градили једну већ многе цивилизације које се смењују. И док се свака цивилизација развија за себе, следећи линеарни ток, њихова смена прати цикличну путању у оквиру које свака цивилизација наслеђује основне обрасце оне старе.

²⁰⁰ *Аргонаутика* почиње када се: „Арион у греху роди.“ (Пекић 1989:11)

Тако се реинкарнира читаво човечанство, које непрестано понавља исти пут развоја.“ (Пекић 1996а: 316)

Узимајући у обзир наведене тезе, намеће се да Пекићева прича о *Атлантису* конституише још једну логичку контрадикцију. Уколико то јесте случај, да ли говоримо о труглу мит-историја-мит, те и о утопијском импулсу који упућује на поновно рађање цивилизације? У трокуту, мит јесте историја, историја јесте мит. Пекићеве хипотезе потврђују и нашу тезу о томе у којој мери реторичка форма Пекићеве приче преноси Пекићеве намере које су увек, колико антрополошке, толико и онтолошке и философске природе. Као што смо истакли, писањем трилогије коју ће конструисати у форми трилера, детективске приче, фантастике и научне фантастике, Пекић је свестан управо онога о чему пише – стања свести човека савремене цивилизације коме вешто „подмеће“ свој философски систем јер га у другој форми човек савремене цивилизације не би читао, нити би био кадар да га разуме, како и сâм истиче. Пекић се, такође, у свим својим причама вешто користи појмом Тајне јер разуме човекову потребу да ангажује свој интелект на коме је савремену цивилизацију као такву и изградио. Као што је и Платон разумео човекову потребу за причом која неће имати крај. У другој књизи *Атлантиса* рат је опет само форма која „има своју философску постулацију“ и „не постоји тајна, а она тајна која још увек постоји када се буде открила биће истовремено и завршни акорд философске песме.“ (Пекић 1996а: 203) Тајна је човеку царство среће. „*Неизвесност* је његова судбина човекова. Оно га чини – човеком.“ (Пекић 2006а: 495) Ипак, „цивилизација у петој причи 1999 је цивилизација судбине, цивилизација извесности, где су работи потпуно свесни своје програмираности.“ (Пекић 1996а:289) Подсетићемо се и да Црни коњ Арион „на домаку савршенства, заувек беше насукан на бродоломничку хрид, с које се спасоносна обала тог савршенства види, али се досегнути не може.“ (Пекић 1898: 13) А од истине „се увек очекује нешто што нам измиче.“ (Пекић 2006а: 441) Из приче у причу, „убијаће нас“ и „оживљавати“ Пекићева (не)извесност. Из приче у причу, (де)конструисаћемо митове. Из приче у причу, градићемо нове утопије на рушевинама претходних. Из приче у причу, ствараћемо нову-стару историју. Ако

би људско време, у мисаоној савршености Пекићеве космогоније, као такво, било укинато долазимо и у 1999 „роботске цивилизације у којој се уништава људско схватање времена у коме последица следи узрок. Овде последица долази пре узрока.“ (Пекић 1996: 290)

Дакле, затворени круг у коме се креће цивилизација описан је у 1999:

„У 1999 успостављена је опрека на којој се темељи читава *Атлантида*, између та два модела људске цивилизације, који су именовани као људска и машинска, односно роботска цивилизација (...) Роботска цивилизација представља само копију људске (...) Творац тог програма је слободна људска свест (...) Роботи су (...) преузели програм и наставили да га понављају, следећи пут цикличне смене цивилизација. Оне ће се увек понављати, увек иницијално деструктивне.“ (Пекић 1996а: 319)

Враћамо се на исто питање, уколико је наша датост иницијална деструктивност – чему *mythos*? Уколико је судбинска слобода избора која је човеку иницијално дата, да ли је и прича слободни избор и да ли је предестинирана на аутодеструктивност? Пекићева јединствена Прича може се посматрати у троуглу мит-историја-мит као својеврсна странпутица приче која нас може забавити, поучити или којом ћемо наслутити, како митолошке, тако и историјске моделе наше заједничке несреће. (Пекић 1989: 490) Уколико је цивилизација увек-већ (иницијално) деструктивна, намеће се да уистину читамо увек исту Пекићеву причу. Јесте ли Пекићева Прича о спиритуалности, на којој толико инсистира спрам материјалне димензије за коју се човек слободно вољом опредељује још откада је у греху зачет још једна његова, наша неостварива утопија? И читаоцу је, као што и у Поговору *Аргонаутике* видимо, тенденциозно остављена слобода избора. Онолико колико је судбинско увек оно ирационално, онда мит, антички, Пекићев или било који други, свакако не може представљати мисаону савршеност.

У контексту Пекићеве тезе о предестинираности, намеће се да је и могући свет читаоцеве приче увек-већ „заслепљеност“ сопственог „увида“. И у

Аргонаутици су роботи. Како Пекић истиче, кентаури јесу роботи.²⁰¹ Ноемис је прототип потоњих робота, као и свако друго митско биће. Уколико човек као такав није могућ и уколико причу као такву никада пред собом не можемо имати – шта јесте могуће? Мегалос Масторас или Човек који је јео смрт?

„Оне (цивилизације) ће се увек понављати (...) све док се чином слободне воље не измени основни људски избор и тиме не отвори могућност другачијег цивилизацијског развоја. Отуда и *Атлантида* и *1999* завршавају преокретом који би могао да отвори такву могућност.“ (Пекић 1996а: 319)

Уколико је сада судбинска (слободна) воља могућност, као утопија, следећи Пекићеву тезу о слободној вољи која је условила априорну цивилизацијску деструктивност, и ова утопијска могућност ће нужно увек-већ бити дистопија. Пекић такође наводи да је у *Атлантиди* људски свет спашен, тиме што му је понуђена могућност. Међутим, „и *1999* и *Атлантида* потврђују крајње скептично Пекићево уверење да аутентично људска цивилизација није ни постојала, и да је то само заправо једна верзија утопије, мит који су људи створили да би могли лакше судити о себи сâмима.“ (Јасмина Лукић у: Пекић 1996а: 320) Пекић разара мит и у њега верује. Пекић разара причу и причу ствара. Пекић деконструише мит-утопију и отвара могућност утопијског импулса. Пекић се руководи математичком логичко-рационалном структуром и исту види као разлог цивилизацијског, односно човековог пада. У том контексту, покреће се и следеће питање – како онда можемо говорити о једнодимензионалној²⁰² предестинираности цивилизацијске и људске антрополошке једначине? Јесте ли нам једина опција бесконачна игра увек истих

²⁰¹ Апропо претварања Симеона у Ноемиса, а на питање да ли је чин претварања човека у животињу неки вид спасења, Пекић даје следећи одговор: „Претварање човека у 'животињу', међутим (животиње су природне, па – су ван суда), последица је једног дијаметрално супротног хтења, потребе за *обоготворењем*. Икар се такмичи са Хелијем, Рутковски са натчовеком, др Либерман с Природом, Симеони са Судбином. Сви они настоје да постизањем нарочите моћи прекораче људска ограничења, не препознајући њихову сврху и не прихватајући њихове последице. (Тим фаустовским комплексом бавили су се и Достојевски и Ман, Хомер и Гете). 'Звер' је нуспроизвод промашеног божанства. Ствар, међутим, није у томе да постанемо нешто друго, него да откријемо – шта смо.“ (Пекић 1993: 109)

²⁰² Као увек истој.

варијабли кроз кретање форме – у кругу? Намеће се да је и координантни систем увек исти, као кретање у кругу, као заблуда приповедања, као и заблуда читања:

„Његово (Пекићево) бекство од коначног уобличења (...) беспрекорни суноврат *мегалогике* (...) све су то знаци бекства од облика у којем је уобличење само нужни међукорак на путу ка одсуству сваког облика (...) Поетички именоватељ и унутрашњи разлог пролиферације облика јесте управо то што је за Пекића једно исто увек друго и другачије (...) Пекићу ништа није било довољно, увек је могло више.“ (Јерков 2009: 78)

Све што је очевидно, не може бити истина; све што је ирационално, подводи се под лудило; све што је паранормално, у савременој цивилизацији није нормално. Попут односа светог и профаног, доказане и невидљиве историје, Пекић прави паралелу и између рационалне утемељености човека савремене цивилизације и лудака. И још Пекићеве мистерије која ће усрећити савременог човека чија свест и даље мисли да ће се Нови Јерусалим материјализовати, који и даље тражи сведочанство о постојању Христа, и даље трага за Атлантидом, уследиће описом Џона Алдена и лудака који су хоспитализовани и из рационалног друштва уклоњени. Неверујући човек савремене цивилизације, човек доказа и сведочанстава,²⁰³ онај коме у потрази промичу најједноставније очигледности, свакако наставља свој ход ка Обећаној земљи. Поређењем описа андроидског света и света лудака, илустроваћемо фантазмагорију Пекићевог круга приче.

Џон Алден „није био сујевеан. Није ни могао. Цео му је живот, откад га памти, заснован на материјалним чињеницама, на очима и очигледностима. Функционисао је с познатим претпоставкама међу познатим стварима. Простора за необјашњиве претпоставке није било.“ (Пекић 2006а: 195)

Ветар који шаље рука Терафима да би га спречила да у Мелбурн стигне на време, објашњава логичним метеоролошким условима на Флориди. Ипак,

²⁰³ Прича о човеку који трага за материјалним доказима и сведочанствима вере (љубави) представља једну од централних тема Барнсове *Историје света у 10 ½ поглавља* и есејистичког остварења *Није то ништа страшно*.

„ветар је остао необјашњив. Сетио се слике у књизи *Маги и магија*, коју је из службених разлога проучавао. Представљала је чаробњака Мерлина из легендарних времена краља Артура (...) 'Чаробњак Мерлин изазива буру' писало је под сликом. Али и Мерлин је човек (...) У мрачно доба иза сваког чуда стајао је човек. Али таквих људи одавно је са земље нестало.“ (Пекић 2006а: 195)

У „Земљи чаробњака из Оза“, „азила“ за лудаке, „призор је био утопијски асептичан. Све је изгледало пробрано, углађено, промишљено, на месту. Као за изложбу доброг живота, а плаката на коме се рекламира Еден, рај на Земљи – Нова Атлантида.“ (Пекић 2006а: 196) Међу лудацима савремене цивилизације Џон Холанд доживљава оно исто „осећање *међусобне припадности*, непознато у додиру са већином људи, а „*осећај* му је саопштио“ (Пекић 2006а: 197-198) да је човек на клупи његов брат Џејмс, који је „боловао“ од кататоније као „стања 'привидне смрти“ са којима се Холанд сретао у „књигама демонским о опседнутости, или у пракси индијанских култних обреда.“ (Пекић 2006 а: 199) У сусрету Џона Холанда са Џејмсом дешава се „крвно препознавање“. Џон Карвер, сада и (Холанд) чује болесне речи које му Џејмс упућује:

„Он, James, наине није луд. Њега овде држе заробљеног да свету не објави истину. А она је у томе да свет више није прави, није *њихов*, да је у рукама непријатељске људске врсте, *туђина* (...) Туђини су и њега, Johna, отели од родитеља, Howlanda из Салема, и дали Clivlendima и Carverima, да из њих нехуманим одгојем (...) одстране све што је људско (...) Његово је лудило индуковано савременом цивилизацијом, као што је лудило салемиких вештица провоцирани њиховом (...) James види свет као пакао (...) Лудило је било искрено, природно, па можда и *неизбежно*. А изнад свега стварно.“ (Пекић 2006а: 204-205)

Џон ће се запитати: „Ако је Jamesovo лудило стварно, а он је, John, здрав, зашто и он свет као туђ осећа? Као неку врсту несвета, па и противсвета?“ (Пекић 2006а: 205) Џејмс ће испричати своју причу:

„Лудило је (...) ексклузивно обољење. Људи су лудели сепаратно, сваки на свој начин, сваки на своју тему. Те су се теме, па и њихови светови, ретко подударали. У својим световима, лудаци су били сами. Догађало се, наравно, да се извесна лудила у понечему сретну, па и сасвим подударе – на свету је било прилично Наполеона – али је то било сразмерно ретко да поремети статистичку надмоћ принципа лудачке неизвесности. Патолошка аутаркија остала је главно опште својство поремећених стања људских свести (...) Лудаци су од памтивека уживали нарочит статус. У тзв. примитивним заједницама, парадоксално, неупоредиво виши него у цивилизацији која је себе сматрала просвећеном (...) Нико се није лечио од *изузетости*, егзорцирао из њих *изузетност* (...) Лудацима је разумевање ускраћено тек од доба које је тврдило да је разумно, да је на свако разумевање спремно. Тек у њему, под окриљем разума, они који га нису имали почели су да уливају неповерење, страх, па и грозоту (...) Ствар није једноставна. Докази су најчешће посредни. Непосредних има мало, иначе би свима било јасно да не живе међу људима. Хоћу да кажем да је маскарада савршена. Она постаје провидна тек кад занемариш емпиријске очигледности, ослободиш се магије њихове успешне симулације човечности, заобиђеш реалност и погледаш мало иза ње (...) Зар ти је приказ који управо гледаш – људски?²⁰⁴ – Морао је²⁰⁵ признати да му се људским не чини. Морао је такође признати да његов особни закључак у погледу историје такозваних људи и њихове цивилизације није далеко од Jamesovog (...) Требало је само замислити да о историји ништа не зна (...) па да онда састави нову, а да одговара идејама које постоје о човеку и његовој земаљској мисији. Видео би сасвим другу историју од реализоване.“ (Пекић 2006а: 206, 210-211)²⁰⁶

У контексту Пекићевих теза о апсурду, судбини и слободи избора, као и цикличном кретању историје и историје приче, друга/другачија историја није могућа. Међутим, Пекићева дистопија увек је и утопија. Његова утопија увек

²⁰⁴ Речи које Џејмс упућује Цону.

²⁰⁵ Цон.

²⁰⁶ Исту тезу заступао је К. Г. Јунг. Студија Мишела Фукоа *Историја лудила у доба класицизма* први пут је објављена 1961. године. Бодријарова студија *Симболичка размена и смрт* која разрађује исте теме објављена је 1976. године. Поред утицајних теоретичара митологије о којима смо говорили, Пекић је био упознат и са развојем постструктуралистичке мисли која своју експанзију уживљава у време објављивања антрополошке трилогије, VI и VII књиге *Златног руна*, односно *Новог Јерусалима* и *Аргонаутике*. О постмодернизму и постструктурализму Пекић говори и у својим *Филозофским свескама*.

постаје утопистичка визија. Пекићев мит предестинира своју наративну деконструкцију која ће се реконституисати следећим кругом његовог *mythos*-а који читава, како судбину људске цивилизације, тако и судбину његове приче која се затвара у тенденциозном кругу мистификовања приче и отвара ка утопијско-дистопијском кругу Пекићевог математичког мистицизма. Уследиће још једна, иста прича, попут ритуално магијско-митолошког понављања судбине људске цивилизације која се, као константа, јавља у кругу варијабли симбола, метафора и детективске мистике попут бесконачног низа математичких пермутација и варијација. У Пекићевој Причи-мантри јасно се читавају његове философске тезе о енергијализму и енергетичкој космогонији, коју такође преузима од Елијадеа и даље разрађује у *Философским свескама*. (Пекић 2001а:15-55)

„Равнотежа духовног и материјалног, душе и тела, давно је поремећена. Погрешни начин живота нарушио је јединство човекове примарне природе, разбио хармонију бића, насилно раздвојио његову садржину од форме, оно што су Хелени назвали *духом* и *телом*, за чије су се јединство својом мишљу залагали а животом уништавали. Из тог живота истекао је дух као што је текла вода из крчага што га је на ватру изливао индијански водолија њихових утвара. Материја је окружила људско тело, налик на празну љуштuru, на властите облике, на имитацију своје мртве природе. Рукотворине су понављале празнину људског бића.²⁰⁷ Иако, у начелу, стваран јер је био видљив, опипљив, свет је, баш због тога што је остао празан, постао привид, нешто што ништа не садржи, није ништа. Заостатак побеђеног духа нашао се у туђем свету. Његово самоосећање је слабило, својства му се изменила, његова историја је заборавила саму себе и своју сврху. Зачарани дух пошао је за материјом и њеним заблудама. Будућност се није препознавала у прошлости, већ се морала читати из материје у којој је била депонована, доведена у нарочито стање. Та материја, тај закључани депо времена, беху људске лобање. *Terafim* није био тек могућ. Био је неизбежан.“ (Пекић 2006а: 255)

²⁰⁷ „Биће је чиста неизвесност, дакле и свеизвесност небића (...) о бићу као *отуђењу* можемо говорити само у смислу догађања неизвесности небића.“ (Пекић 2001а:31)

Шта је Атлантида – мит, историја и/или утопија? Пекићева прича ће нас све време упућивати на погрешне представе о њој, које је наша појмовна и експликаторна²⁰⁸ свест временом изградила, како тумачењем овог мита, тако тумачењем и било ког другог:

„Амбиције су се односиле на уметничку анализу наше *индомашинске цивилизације*, која ми се у многим аспектима, не тек историјски већ и актуелно, није чинила људском. Довољно је било интензиван осећај алијенације уздићи до алегоријске хипотезе и темељ романа је постављен.“ (Пекић 2006а: 10)

Интересантно је да за анализу индомашинске цивилизације као предложак узима мит о Атлантиди.

„Замишљена идеја Атлантиса је дубоко спиритуална (...) али стварно атлантићанска историја је била материјалистичка (...) Да је атлантићанска историја била духовна историја и да су људи у праву у погледу њене суштине, онда би сасвим логично било да они своје потомке на овај начин, духовним путем, упућивали у истину о себи. Али ако је то била материјалистичка цивилизација, која је потпуно супротна свим духовним и спиритуалним, нарочито паранормалним оријентацијама, онда је овакво упућивање прилично нелогично.“ (Пекић 1996а: 98)

Уколико су Елевсинске мистерије биле индуковани табу, Кентаури прототип прошло-садашње-будуће цивилизације, атлантићанска историја материјалистичка, а Јуда Искаротски судбински морао да изабере да ће издати Месију, намеће се питање – шта јесте спиритуално, која прича би илустровала како изгледа спиритуално биће „као такво“? У *Философским свескама* Пекић нуди појмовно објашњење енергетског и спиритуалног. Може се стећи утисак да тамо где Пекићева (и наша) прича почиње, да се ту се и завршава. Међутим, оно што ће отворити следећу причу јесте историја као Алтисерова нужност, те и датост која је једино кроз приповедање доступна. Следећу причу отварају утопијски импулс

²⁰⁸ Као гносеолошка и инструментална.

потребе за приповедањем и укрштању неподношљиве квадратуре круга и Платонове река заборав.

„Укрштање се тиче истине. Истина је за Грке, знамо то, такође догађај, кретња или гест, чин откривања. Слично апокалипси, грчка *aletheia* такође је вођена синтаксом речи и породицом израза у којој ово денегирајуће, пре експлетивно него привативно а стоји у супротности с *lethe* или *lathe*, са скривањем као заборавом. Богиња Лета је његова персонификација, такође име реке у Хаду, подземном свету, боравишту мртвих. Према миту (износи га Вергилије у *Eneidi*), кад неко умре, душа мора најпре да се напије воде из ове реке, како би заборавила претходни, земаљски живот, како би се лишила патње сећања и тако могла изнова да осети жељу за чистим, наземаљским, небеским. То је био предуслов за обнову – очишћење жеље од мртве прошлости, будући да је душа, *psyche*, заправо чиста жеља за животом у друштву са живима. Река Лета је граница између два света, две врсте знања, две врсте жеље, између почетка и краја. Ово гранично искуство пратили су разнолики обреди, па се тако најпре пило с извора Заборав (вода Лете) како би се заборавило знање, прошлост, историја, а онда се пило с извора Сећања (вода Mnemosine) да би се трајно упамтило оно што се видело или искусило између та два напитка, у светилишту као месту једне тајне. Памћење тајне, у мистеријским свечаностима, било је кључно за сећање на истину, али истину која се више није откривала, већ је остајала под печатом изворног искуства.“ (Милић 2003: 17-18)

Пекићева прича илуструје себе сâму, као такву – као причу. Као што Платонова прича илуструје легенду коју ће човек идеализовати јер је једина врста чију егзистенцију суштински одређује њен крај, врста која је антрополошки детерминисана потребом да трага за материјалним сведочанствима постојања – Атлантиде, Христа или Новог Јерусалима. Пекић душу не детерминише јер душа није детерминанта.²⁰⁹ Ипак, човека одређује као мисаону једначину јер је то кроз историју постао. Постоје једначине које немају логичко утемељење ни логичку одредницу. Мит упућује на „онтологију енергије која поставља сâмо њено биће и принципе његовог саморазвијања.“ (Пекић 2001а :24)

²⁰⁹ Као скуп бројева који су поређани по одређеном правилу да би се решила једначина.

Пекићеви описи Града мртвих и Атлантиде, Аркадије у *Аргонаутици* и Новог Јерусалима у причи „Луче Новог Јерусалима 2999.“ представљају утопијско-дистопијске призоре. Џон Карвер тоне у дубине Атлантика, у

„град мртвих. Бесконачну насеобину смрти сферичних кристалних облика, између чијих је проводних зидова струјала црна вода. Град је имао кружне облике који су се понављали један у другоме (...) Једини град у круговима био је Атлантис.“ (Пекић 2006а: 243)

„Град је био сазидан од сферичних појаса кристалних грађевина које су мењале боју.“ (Пекић 2006а: 267)

Пекић даљи опис развија читавим астролошким спектром боја које су се постепено расветљавале и откривале унутрашњу конструкцију, која нема оштрих геометријских облика, већ разних кружних, полукружних и елипсоидних површина које се непрестано смењују у смирујућем покрету, стално трагајући за новом хармонијом. У овом опису Атлантиде-града осликава се митолошко-утопијски образац Хакслијеве Атлантиде *Красног новог света*. Начела зеједништва, истоветности и стабилности, као и успостављања колективног идентитета који нужно имплицира културолошко-идеолошке оквире, указују на антиутопијску димензију (тоталитарног) утопијског хоризонта, али и на утопијско-тоталитарне маркере мита-утопије који увек изнова трага за смирујућом хармонијом чије се импликације нужно модификују осциловањем историјског импулса. Несамерљива Аркадија, безвремена земља, земља питомина, топла, тамна и жива, кроз коју само на тренутак протече неизмерљиво време, напуштамо као утопијско место-уточиште, оно у којој влада дионизијска појама, у потрази за другим местом који нуди мир Другог света, мир мртвих. У 1999 „цела планета је једно велико ђубриште са малим оазама Аркадије.“ (Пекић 1996а: 282) Истовремено,

„Што је за мене Аркадија у *Руну* VII? Као и Еден, то је у првом реду природа, али не као средина, као вештачки врт, којим се фингира неки лирски пантеизам, већ као део нас, нас који смо неразлучни део те природе. То није романтичарски повратак

природи, тиролска колиба Марије Антоанете у Тилеријама, већ само сазнање енозиса. (Аркадија је дакле пиктографски симбол.)

Аркадија је, потом, апстрактни простор коначне форме једног бића²¹⁰ – крај њеног очајничког кружења кроз олуке живота. Источњачка – нирвана, безобличност и нематеријалност који је у литерарној симболици представљена црним коњем, једном савршеном, коначном формом (најсавршенија је форма, она која не постоји).

Ово стање непостојања симболише разликом између првобитне Аркадије (код мене на почетку циклуса, а у Аргу композиционо) која је виђена, опипљива, земаљска, стварна и коначна Аркадије (у епилогу) која се не види, коју, као ни Црног коња, нико не види, јер је у другој димензији.

Пошто је спајање са природом могуће само кроз телесну смрт, а постизање савршене коначне форме могуће једино у НЕПОСТОЈАЊУ, Аркадија у којој нестаје Симеон Његован алиас Ноемис је СМРТ која не постоји.“ (Пекић, *Одломак из дневника III део*)²¹¹

Куда нас прича даље води, шта нам реч даље говори, у коју форму се смешта и који смисао сугерише ако смо на почетку краја већ прешли у Лаконију, земљу хладну, белу и мртву? Ипак, прича отвара нови хоризонт „слободе избора“, креира нову форму јер Ноемис „у ватру одлази да судбину своју изабере.“ (Пекић 1898: 31) Прича, која прати Ноемиса на путу његовог Посвећења, као могућности судбинског избора нуди нам улазак у историју у којој не видимо никакву разлику између ње и пакла. Истовремено, лик из заграда упућује нас у још једну Тајну - „лепоту божанске наде уништавају људске истине.“ (Пекић 1898:121) Опис Новог Јерусалима подсећа на говор лика из заграда – странпутице приче који иронијско-утопистичким реторичким оквиром, истовремено ствара још један привид и разара га тако што ова прича управо упућује на себе сâму. Аутореференцијалност приче

²¹⁰ Запазићемо да Пекић користи термине попут апстрактан и форма за Аркадију у коју сада не смешта антрополошки детерминисаног човека већ *биће*.

²¹¹ [http://www.borislavpekic.com/2015/05/dnevnik-borislava-pekica-januar-1970_6.html]

као такве јесте, и према Фрају и према Пекићу, једина „реалност“ читања, те и уметности. На аутореференцијалност упућивала је већина теоретичара мита чије смо тезе истакли у поглављу „Фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса“.

„Нови Јерусалим се својим рудиментарним насеобинама, на минимум сведеном материјалношћу, која је демонстрирала духовност као покретачко начело Ледене епохе, са чудесним саобраћајницама без почетка и краја, па изгледа и сврхе, отвореним црквеним торњевима што су указивали на екуменску и безграничну толеранцију владајуће вере (...) све је то необорив доказ да наш свет болесног индивидуализма²¹² и материјализма није најбољи (...) да у погледу вредновања идеалног опстанка од леденог проточовечанства може још много учити.“ (Пекић 2004: 157)

У истој „реалности“ читања приче као такве, можемо учитати и следећу причу:

„Андро свет је имитација историје човечанства, односно једна од варијанти те историје. Али андро свет као имитација није потпуна. Постоје извесне разлике које настају услед теренске модификације. Можемо замислити читав низ таквих понављања од којих нису све машинске имитације, већ сâмо човечанство понавља властиту историју. Када андро свет буде уништен, човечанство изнова почиње проналаском вештачке ватре. Можемо наслутити, наравно, да ће и иза тога доћи праисторијски, а затим историјски период, онакав какав ми познајемо. Тиме се, у ствари, даје глобална метафора на тему реинкарнације. Не реинкарнира се појединац, реинкарнира се читаво човечанство, и оно себе стално изнова понавља, други пут, духовни пут, уместо материјалног, док значи не искористити своје ларвиране духовне могућности, да створи један духовни свет. Тада ће понављања престати и може се казати, да направимо паралелу, да ће тада човечанство ући у своју нирвану. Када буде нестало више се неће обновити, чиме ће се испунити његова функција у оном апсолутном и непоновљеном смислу. Оно ће постати део космоса. Оно ће ући у ништавило. Оно ће заслужити своју смрт. Оно ће се спајањем са Богом обоготворити.“ (Пекић 1996а: 105)

²¹² Који је сведен на „искључење случаја и спонтаности. Дегенерација. Ентропија. Стазис. Смрт.“ (Пекић 2006а:428)

Следећи ову Пекићеву философију, коју је детаљније разрадио у *Философским свескама*, можемо закључити да Пекићева смрт није крај онако како га човек појми. Према Пекићу, смрт човечанства јесте управо његово космичко рађање, те и космички живот. „Свет (мора бити) схваћен као саморазвитак чисте енергије (...) Ништа нема почетка. Него је сâмо ништа почетак себе у себи.“ (Пекић 2001а: 23, 35) Такође можемо закључити да ова философија одговара на питање понављања исте Пекићеве приче, те уистину све време читамо јединствену Пекићеву космогонијску-митолошку²¹³ Књигу, онолико колико све време понављамо исту историју. Може се рећи и да читамо Пекићеву Причу-утопију као утопију *par excellence*. Но, типично за Пекића, он ће направити својеврсну, како и сâм каже, аутоиронију на рачун сопственог оптимизма. „Аутоиронија – следећу пут ћемо бити боље среће, можда.“ (Пекић 1996:а 160) „Можда“ произилази из Пекићеве сумње у човекову способност и вољу да се, у слободи избора као оној коју заправо нема, одрекне материјалистичког ума.

„У другом делу Атлантиса комбинују се три основне драматуршке линије. Једна је Арнова са људима, дакле генерално узевши људска, а њу води Арно. Друга је андроидска коју, као главна личност, води Мек Алден. Трећа линија, линија је историјских догађаја који се неминовно, а према налазу Арна у Гизи, ближе свом програмираном крају, својој програмираној катастрофи.“ (Пекић 1996а:114)

Програмирана катастрофа изазвана је рационалним инжињерингом компјутера. Међутим, „компјутер, чак и онај савршени, не може да предвиди онај невероватан, практично неизрачунљив, број комбинација одређених ситуација,“ (Пекић 1996а: 115) попут: ирационалности сâмог живота, људске интуиције, космичке енергије и унутрашњег живота човековог. Да ли је и тај непредвидиви ирационални моменат човековог унутрашњег живота део Пекићеве „судбинске слободе избора“ или је то управо онај моменат када се и логичко-математичка структура наратије, попут компјутера, нужно урушава, јер мисаона савршеност не постоји? Да ли је непредвидиви ирационални моменат живота управо оно што покреће сваку следећу (Пекићеву) причу као утопијски импулс који се опире

²¹³ Философију космогоније детаљно разрађује Мирча Елијаде.

подједнако компјутерски програмираној предестинираности људске једначине као модела наше заједничке несреће? Међутим, судећи по Пекићевој причи, човекова свест је „развијала другу врсту снаге, која је била везана за интелект и резултат је био Западна цивилизација, тако да су његове подсвесне снаге, не атрофирале, али су отишле у дубину, у 'underground'.“ (Пекић 1996а: 124) Зато је Атлантида, као цивилизација чија је главна одлика била „господарење над природом“ где се „човек искључује, јер човек господари,“ (Пекић 1996а: 123) још један цивилизацијска заблуда. Отуд, „онај који је Атлантис измислио, тај га је и уништио.“ (Пекић 2006а: 276)

Међутим, онолико колико ће Пекић настојати да „усмрти“ савремену цивилизацију у нади да ће се једино тако покренути нови, спиритуални цивилизацијски круг оне невидљиве историје човечанства, толико је свестан опасности невидљивих снага човекових у контексту свести савременог човека. „Опстанак савременог човека (...) и зависи од потискивања те своје ниже подсвесне свести (...) јер тако висок развој инстинктивног нивоа потпуно је инкомаптибилан са оном врстом концентрације на детаљ која је потребна цивилизованом човеку.“ (Пекић 1996а: 127) Такав човек нужно завршава у „Земљи Чаробњака из Оза“, бива ограђен бодљикавом жицом у резервату *Красног новог света* или ће извршити самоубиство попут Хакслијевог Цона Дивљака. Интересанто је, међутим, колико у једном покушају да се конструише савршена симболичка и реторичка структура на основама математички рационалне логике изградње форме, невидљиви свет: ирационалног, инстинктивног, подсвесног и окултног игра кључну улогу у читању те структуре. У том смислу, можемо рећи је то управо онај начин на који (Пекићев) мит инсистира на нама, онолико колико ће човек инсистирати на понављању једне исте митолошке матрице.

Уколико се опредељујемо за реторику која скида маску: ироније, метафоре, алегорије, гротеске, пародије, фантастике, трилера, детективске приче, итд, антрополошка датост Пекићеве рефрен-приче могла би се прочитати и у следећој тези:

„Андроидски свет у моме *Атлантису* успешно симулира живот. Али колико у нашим животима има успешне симулације? Колико је оно што радимо израз нашег бића, а колико имитација под утицајем околности, једно празно кретање, једна празна функција, која никуда не води и ниоткуда не долази. Шта је онда што нас наводи на то бесмислено кретање, све те бесмислене активности које ништа не значе осим што троше наше дано и ограничено време? Да ли је та испразна мобилност, то симулирање правог живота израз наше наде да се негде у неком сегменту његовом, негде у пољу тих сулудих активности налази случај који ће нас упутити у тајне знања, у неке дубље истине, у нешто што је изван ових реалности? Да ли је то кретање вољно или принудно, да ли се кроз њега очекује нека истина? Да ли је нешто у нама што иситну наслућује? Зашто ми све то радимо? Признати сувереност рација, доминацију интелигенције, једино свет тродимензионалног Еуклидовога ума значи, заправо, заувек признати своје заробљеништво у једноме затвору чији зидови, уколико у њему дуже остајемо, постају све дебљи и одакле је излазак све мање могућ. Из столећа у столеће интелигенција је све више доказивала своју корисност и када је требало преживети као јединка или као врста или када је требало свој живот учинити лакшим. Наше заробљеништво тако од принудног постало је добровољно. Па и када нам се сада гасећи се, током историје врсте, интуиција јави и обасја нас неким неочекиваним сазнањем до кога интелигенција није могла допрети, упозна са неком дубљом истином иза привида реалности, ми је се плашимо, ми у њу сумњамо, ми је проглашавамо анималном и демонском. Непосредно сазнање, односно знање нечега увек је истинитије од ма каквог закључивања, јер логички закључивање је један процес, као и у сваком другом процесу може се догодити, а најчешће се и догађа – грешка, без обзира да ли се ради о једном механичком процесу у савршеном компјутеру или о таквом истом процесу у једном узвишеном мозгу. Пошто непосредно знање не захтева процес него је питање садржано у истом времену, у истом простору, у истој равни, са тачним одговором нема никаквих могућности за грешку. Ми се не налазимо у непосредном додиру са најдубљим истинама.“ (Пекић 1996а: 184-185)

4. Археологија приче: Апокалипса

„О овој написаној књизи, сјећате се:
'изнутра' и 'споља', све је речено на крају:
'Не запечати ријечи пророштва књиге ове...'
Не запечати, то јест не затварај али такође
Не потписуј.“
(Жак Дериде)

Атлантис треба тражити тамо где богови живе.

„Можда не где стварно живе, јер би та места уистину била недоступна, него где их људи смештају. Они су их по разним местима смештали. Зависно од времена и расе. Онда треба испитати легенде тих времена и раса. У њима је кључ.“ (Пекић 2006а: 434)

„Између главе искусног старца и новорођенчета није у погледу поузданости било никакве разлике, чиме је две хиљаде година раније (Терафим) антиципирао Платонов концепт сазнања, убеђење да је сазнање сећање.“ (Пекић 2006а: 167)

„Поузданији докази су у исти мах и варљивији.“ (Фрај 1985: 74)

Уколико је језик репрезентација сваколике стварности, видљиве или невидљиве, митолошке или историјске, онда сваку цивилизацију нужно

„одликује нарочита логика која је одваја од сваке друге. (...) Та логика за ново поље стварности што га образује мора пронаћи и нови језик којим ће га изразити (...) Будућност једног света зависи од његове способности да буде схваћен. Нови Јерусалим није схваћен.²¹⁴ Зато је и пропао.“ (Пекић 2004: 192)²¹⁵

²¹⁴ „Где се стиже одређено је оним одакле се полази. Крај је у почетку. Почетак у себи има и крај (...) Све су доктрине, од религиозних до политичких и философских, економске и физичке револуције промашиле у ономе што је, с гледишта хуманитета, битно: ниједна није људско биће, у целини, учинила бољим и достојнијим дара живота, ниједна нас није увела у Нови Јерусалим.“ (Пекић 1993: 231)

²¹⁵ Сужавање светог простора људске духовности кроз историју на коју Пекић упућује, Нортроп Фрај описује следећим тумачењем сужавања светог простора који је наговештен у Библији: „Са одмицањем Библије област светог простора сужава. Ако се едемски врт простирао од Египта до

Уколико је *Аргонаутика* самостална прича пре које ништа не постији, а после ње све је понављање,²¹⁶ уколико је људски дух детерминисан иницијалном, архетипском матрицом, Нови Јерусалим је увек-већ погрешно схваћен. Ипак, прича о њему опстаје. Како је *Аргонаутика* предодредила настајање футуристичке²¹⁷ антрополошке повести, тако се Ноемис-Кентаур може узети као логичка матрица по којој је конструисан сваки потоњи Арно. Ако је душа „емулзија противуречности која је јасна и видљива тек у контрасту с роботским особинама,“ (Пекић 2006а: 473) мит је морао да добије историју, Ноемис је морао да има белег, службеник Попје је морао да једе смртне пресуде. Пут од бића Ватре, преко бића Земље, Воде и Ваздуха, неминовно је морао да доведе до бића Метала. Пекићев опис бића Метала рефлектује логичку матрицу мита као первертовану и прилагођену логици новог поља стварности. Стопе бића Метала

Индије, у њему је било поприлично места за лутање двоје људи; наине био је целовит свет, свет без гужве, и самоће без усамљености. Аврамова обећана земља била је много мања, али ипак довољна за пастирску привреду; обећана земља Исуса Навина била је још мања (...) Подела царства и потоња освајања света свела су свети простор прво на Јудум, затим на Јерусалим, онда на Храм, и коначно на светињу над светињама у њему. А Антиховим обесвећењем, које је у намери поновио Калигула, нестаје и последњи траг светог простора.“ (Фрај 1985: 199) Пометња језика је према Фрају такође наговештена у Библији. „Јерусалим се налази на врху брда и симболички је, стога, највиша тачка на свету. Он је 'Јерусалим, онамо иду племена', (Псалам 122: 4) и зато његов храм дотиче небеса, што је демонска пародија овог, вавилонска кула, такође имала за циљ (Постање 11: 4). Зидане куле завршава се пометњом језика, за разлику од 'чистих усана' које су у Софронији 3:9 обећане васпостављањем Израилу. Модел за вавилонску кулу био је храм зигурат у месопотамским градовима, који је такође сматран споном између небеса и земље (...) Пажње највреднији пример у Библији су 'лестве' из Јаковљеве визије у Постању 28:12, које су, пошто су се по њима анђели пели и силазили, биле пре степениште но лестве. Тако смештен град или грађевина такође би били и нека врста заглавног каменог света, па би његово уклањање ослободило силе хаоса.“ (Фрај 1985: 198-199) „У њој је индекс тумачења свега што чини првих шест књига *Златног руна*. Ту је енциклопедија значења Руна. Његов – кључ. А он је, опет, у миту, кад прича, у времену свијеном у круг, дотакне своје порекло, а историјско се време врати свом безвременом (свевременом) митском, архетипском нацрту (...) Изабрао сам Аргонаутику не само због њене метафоричности већ што у њој имамо први забележен спој протоисторије и мита. Историја је већ присутна, али време још није постало ограничавајући фактор који међу догађајима успоставља привидну хронологију.“ (Пекић 1993: 97)

²¹⁷ Одредница „футуристичка“ користи се као жанровска одредница. Као што смо видели у претходном потпоглављу, Пекић је разматра, како у кључу рефрен-приче митолошке матрице, тако и у контексту његове филозофије вечног враћања историјско-антрополошке матрице коју човек увек изнова понавља. Неведену тезу о „привидној хронологији“ потврђује и цитат у претходној фусноти.

„нису у живот утиснуте, оне су извајане као што се вајају кипови. Не можемо мислити да су могле бити друкчије, другог облика, нити у другом правцу водити. И облик и смер одређен је њиховом *идејом*.“ (Пекић 2004: 156)²¹⁸

„Назовимо то даром (*doron*) мајке Муза, Мнемосином (сећањем), и кажимо да свагда кад хоћемо да запамтимо нешто што видимо или чујемо или замислимо у духу тај восак држимо под утисцима или увидима (*идејама*), утискујемо их у њега онако како бисмо отиснули печатни прстен. Штогод је тако отиснуто памтимо и знамо све док преостаје слика (*eidolon*); све што се избрише (иструне) или није успело да остави отисак заборавили смо и не знамо.“ (Милић 2003: 21)

У *Новом Јерусалиму* Пекић поново формом историје доказаног света упућује на невидљиву историју људске цивилизације. „Између онога што се види, дубоко испод обрису и белега видљиве повести, тећи ће невидљива историја изумрлих раса и несталих племена која не зна за крај.“ (Пекић 2004: 8) И овог пута, разумеће актуелну свест публике, те ће понудити форму тзв. кратке приче коју ће постмодернизам промовисати у име фрагментарне природе људског сазнања. Приче се бележе као испричане, те и непоуздане, јер постмодернистички човек оспорава сваку могућност чврсто утемељеног сазнања и конституисања Истине Велике приче. Пекић ће, међутим, наставити да пише своју јединствену Књигу у којој ће применити све поменуте елементе мистериозне фантастике. Постмодерном читаоцу ће понудити привид временског дисконтинуитета. Уколико и ову причу читамо као самосталну, попут *Аргонаутике* или неке друге, говоримо о још једној (ауто)референцијалној причи-матрици којом је Нови Јерусалим предестиниран као такав, те и наше дис-(у)топије о њему.

„Пекић је сматрао себе 'писцем идеја: *идеје о стварности, не писцем стварности*' (...) у духу Кантове философије, стварност изједначава са 'својим односом према нечему што ја замишљам да је стварност (док је) 'уметничка форма у себе затворен свет, паралелан постојећем (...) у уметности форма је све'.“ (Радуловић 2002: 4)

²¹⁸ Реч је у италику због упућивања на појам идеје из цитата Новице Милића.

У том смислу, *Нови Јерусалим* управо представља историјски континуитет у контексту Пекићеве рефрен-приче антропоса.

„Између ватре и куге, *лимоса*, по народски *панукле*, постојала је апокалиптична крвна веза, чији су корени у Откровењу Јовановом. У породици људских напасти, Рат је доносио Ватру, која је свет бацала у хаос. Из њега се рађала Глад, па Куга. Најзад је долазила Смрт да их уједини. Али, као и у свакој породици, и овде у дејству беху необјашњиве противности које заједничка крв није мирила. Иако им је циљ исти, а разлика је једино у томе што Куга напада људе, а Ватра и људе и мртве ствари, мрзели су се међу собом. Од те омразе човек није смео много очекивати, али то је било све што се, поред наде у бога, могло предузети.“ (Пекић 2004: 23-24)

Прича „Мегалос Масторас и његово дело“ постављена је и у контекст периода велике епидемије куге која је трајала четири века, од 1347. до 1720. године, које Делимо назива „раздобљем колективне панике.“ (Делимо 2003: 145) Многобројни извештаји о овој епидемији указују на то да је „куга 'Божја покора' слична казнама које су сустизале Египат (...) Она је такође описивана као Јахач Апокалипсе, као нови 'потоп', као 'страшни душманин'.“ (Делимо 2003: 152) Зараза се такође упоређивала са ватром, односно пожаром. „Куга је као велики пожар који (...) ако избије у густо насељеном граду, буквално га опустоши.“ (Делимо 2003: 153) Црквена култура преузела је слику куге као кише стрела које се по вољи срдитог Бога одапињу на човека. Иконографија тог доба популарисала је слику Исуса Христа који на грешне људе баца читав пљусак стрела.

„Рођено у машти црквених кругова, читалаца *Апокалипсе*, склоних да у зарази виде казну Божју, поређење између напада куге и стрела које изненада погађају жртве довело је до наглог пораста угледа светог Себастијана у народној побожности.“ (Делимо 2003: 158)

Услед великог броја жртава и куге која се шири брзином пожара, смрт је деперсонализована и постаје колективни феномен.

„Када је смрт до те мере разоткривена, 'непристојна', десакрализована, колективна, анонимна и одурна, тада целокупном становништву прети опасност од очајања и лудила, губећи наједном мноштво вековних обреда који су му дотле у свим искушењима обезбеђивали достојанство, заштиту и идентитет (...) Престанак породичног живота, тишина над градом, усамљеност у болести, анонимност у смрти, нестајање колективних обреда радости и туге (...) радикална немогућност предузимања било каквих планова за будућност (...) Нељудски је живети без идеје о будућности. А епидемија је принуђавала човека да сваки минут посматра као привремено одлагање казне, док му се на хоризонту није указивало ништа друго до блиска смрт.“ (Делимо 2003: 169-170)

Градови су опустошени и под опсадом. Због присуства болести, рађа се несигурност. Поред насилног држања у притвору, односно изолацији, јавља се и добровољна изолација, што повећава празнину и пустош у граду. „Време куге је време принудне самоће.“ (Делимо 2003: 167)²¹⁹

Поред историјског контекста, у који су све приче смештене, причу о Мегалос Масторасу можемо тумачити и у кључу Пекићевог „резбарења“ приче, управо кроз однос између занатског и уметничког, о чему најбоље сведочи Пекићев приступ израдни аргонаутске приче из коментара у *У трагању за Златним руном*. Иако онај који легенду преноси каже да се археолошким ископавањима нећемо

²¹⁹ „У друштву као што је наше, поступци *искључивања* су добро познати. Најочигледнији и најпознатији је *забрана*.“ (Фуко 2007: 8) Фуко издваја три типа забране: табу као предмет говора, ритуал околности говора и привилеговано или искључиво право субјекта који говори. Подела и одбацивање своје корене имају још у 17. веку. Са појавом губе, потом куге успоставља се строга контрола простора. Губа је условила *изопштавање*, а куга *дисциплинске обрасце*. Затвара се град, као и његова појединачна подручја. Град и субјекти се надзиру. „Свако је везан за своје место. Ако се мрдне, ставља на коцку свој живот: следи зараза или смртна казна.“ (Фуко 1997: 222) Аналитичка моћ одређује и ограничава простор јединке, као и њен идентитет и све што се око ње догађа. С краја Средњег века, из западног света нестаје куга. „Куга се повлачи, остављајући напуштена скрајнута места и ритуале који су је окруживали, не да би је сузбили, већ да би је држали на безбедној удаљености, фиксирани је као усхићеност“ (Фуко 2005: 7) оних који њоме нису били захваћени. Иако се повукла, за собом је оставила празни домове губавих, празне болнице. Оно што као наслеђе за њом остаје и опстаје јесу обрасци вредносних судова и представа које су се за губаве везивали. „Ако је губавац уклоњен са лица земље, као и из видног поља Цркве, његово постојање је ипак представљало константну манифестацију Бога, пошто је губа била знак како Његовог гнева, тако и Његове милости.“ (Фуко 2005: 7) Нестао је губавац, али не и структуре, односно инситуције. Губавца ће, током предстојећих векова, на истим местима, заменити сиромашне луталице, криминалци, лудаци. *Изопштавање*, као *искључивање* из система, и *жигосање* индивидуа и после три века опстаје. У „другачијим“ културама, „различитим“ епохама, мењају се само облици репресије, али не и обрасци вредносних судова.

бавити, Пекићева прича управо то чини.²²⁰ Иако ће се кроз причу водити „борба“ између уметника (*калитехнис*) и занатлије (*техните*),²²¹ Пекићева Прича јесте комбинација занатске вештине минуциозно пажљивог резбарења прича у настојању да створи своју *аристурге*му, ремек-дело.²²² Међутим, када говоримо о уметничком стваралаштву, занатско везујемо за појам технике у контексту у коме га Хајдегер разматра. „*Τεχνη* не означава само рад занатлије и његову вештину, већ и високу уметност и лепе уметности. *Τεχνη* припада про-из-вођењу, *ποίησις*-у; оно што је поетичко (...) Техника је начин разоткривања.“ (Хајдегер 1999: 15) Према Хајдегеру, на разоткривању почива могућност стваралачког рада. У том смислу, техника није само пуко средство већ начин разоткривања²²³ у контексту про-из-вођења које нешто из скривености преноси у нескривеност. У контексту Хајдегерове тезе да „судбина разоткривања увек прожима човека,“ (Хајдегер 1999: 24) Хајдегер ће питање технике поставити у контекст њеног суштински онтолошког одређења у који га и Пекић поставља технички обликујући своје рефрен-приче. Поново ћемо скренути пажњу на Пекићеву философију коју преноси на своје књижевно стваралаштво, у којој настоји да укаже на потребу укидања антрополошких датости у којима види корене исте матрице у којој се цивилизација креће у неумитној цикличности своје антрополошки детерминисане историје.

У том смислу, уметност о којој Пекић говори у причи о Мегалос Масторасу надилази све што је овоземаљско, укључујући историјске околности, смрт понајпре.²²⁴

²²⁰ Дело Мегалос Мастораса „случајна је, узредна ископина истраживања чињених пре и током писања *Златног Руна*.“ (Пекић 2004: 9) Подсетићемо се да митолошка наративна матрица почиње епитафом грчког анонима из *Аргонаутике*: „Још један живот Музе су нам дале, само се чувајмо да је их преславимо, од једног привида два да начинимо.“ (Пекић 2004: 7) Легенда каже да је Думетријус Кир Ангелос, *калитехнис*, мајстор резбар, потицао из аркадијске Тегеје, родног града аргонаутичке хероине. „Легенда о њему жива је где живе Грци.“ (Пекић 2004: 7) За израду свог ремек-дела Кир Ангелос бира најтврђе Зевсово дрво, храстов пањ из Додоне, од којег је исклесана крма Арга.

²²¹ в. Владушић 2008.

²²² На почетку приче представља нам се Думетријус Кир Ангелос, *калитехнис*, *уметнички резбар* из Алеје, древне аркадијске Тегеје. (Пекић 2004: 7)

²²³ Од грчке речи *αληθεια*, односно римске *e veritas*.

²²⁴ Битно је истаћи да Пекић уметност везује за живот. „Уметност може имати смисао само ако га има живот, којим се она посредно надахњује.“ (Пекић 1993: 172) Мегалос Масторас ће рећи да „столица није сликарско платно, чија лепота не зависи од употребе. Лепота столице је добрим делом у њеној служби. У мери у којој ту службу ваљани обавља. Најлепша столица, у којој се не може седети, тек је скулптура. Није – столица.“ (Пекић 2004: 34)

„Кад се мајстор у *ергастерион* повлачио, није се смео узнемиравати земаљским догађањима. Ни да ко у кући мре. Јер, и смрт је земаљски догађај. Она више од осталих. Све, осим ње, не мора се догодити. Смрт је увек за очекивање. Једино је уметност тог једначења у неважности поштеђена. А она се збивала у закључаном ателијеру мајстора Кир-Ангелоса.“ (Пекић 2004: 11-12)

Страх од смрти јесте кључно егзистенцијално питање човека којима се баве дела која су предмет наше анализе. У том смислу, причу о Мегалос Масторасу можда понајпре треба сагледати у контексту Пекићеве философије која овоземаљско поставља у оквиру антрополошких датости које се једино преко уметности укидају и прелазе у „онтологију енергије.“ (Пекић 2001а: 24) Пекићево небиће „као апсолутно непостојање, која је чиста могућност постојања“ (Пекић 2011а: 31) могуће је само као Ништа. Причу о Мегалос Масторасу треба посматрати и у контексту последње приче која представља њену антрополошку антитезу. Такође, ову причу свакако треба разматрати и у кључу антропологије приче, чиме Пекић проблематизује тезу о могућности укидања антрополошких датости, јер „Матеј, Марко, Лука и Јован свесни су трагичне нужности: 'да се збуде писмо' ове ужасне истине наших живота.“ (Пекић 2001а: 152) Отуд, „целокупно разоткривање припада кријењу, сакривању. Али оно што нешто ослобађа, тајна, јесте сакривено и увек себе сакрива.“ (Хајдегер 1999: 24) Подсетићемо се да је антропологија приче „Аргонаутика и потрага за Златним Руном (као) симболична потрага за тајнама живота и смрти.“ (Пекић 1997: 39) У оној мери у којој Пекић у преосталим причама исписује још један антрополошки епос, првом исписује аргонаутичку онтологију. Прича о Мегалос Масторасу прича је о онтолошко-поетичкој димензији у којој се успоставља биће света. Дрво од кога мајстор прави своје ремек дело храстовина је са прамца Арга на којој је Орфеј. Ремек дело које Кир Ангелос прави јесте столица за седење, као она столица која представља човеково место у свету које се поетички²²⁵ конституише, како кроз Пекићеву космогонију и однос пет елемената, тако и у његовом уметничком стваралаштву. У очекивању ремек-дела које нико на свету нема, на питање Црног господина каква је

²²⁵ Поетички као старогрчко ποιησις, које упућује на вештину обликовања творачког живота, не на инструментално деловање. (Платон 1985)

то столица, Кир Англос даје неочекивано једноставан одговор - да је то столица за седење. *Аристурге* је есте хростовина која, „када се до тог стања доведе, кад доспе до последње границе преобликовања, иза које и најмања промена уништава лепоту, остаје – заувек.“ (Пекић 2004: 19) Онтолошки гледано, према Пекићу, човек је есте „себи једнак, собом уобличен. *Аристурге*. Ремек-дело.“ (Пекић 2004: 22) А „да ли је столица добра, не види се оком. То се осећа телом.“ (Пекић 2004: 30) „Првобитна наша природа била је таква и што смо били цели (узрок) жудњи за целином и лову на њу име је љубав (...) А смртна природа тежи да буде, колико је то могућно, вечна и бесмртна.“ (Платон 1985: 56, 79) „Седео је у мраку, ништа не осећајући. Није то било обично, људско ништа. Било је то ништа - блаженства. Потпуно стапање са делом. Дело је за то прављено. То је била последња, права мера савршенства.“ (Пекић 2004: 42)

Отуда, ни ову Пекићеву пловидбу не треба буквално схватити. Она је есте у истом времену, на истом месту, као што је сваки почетак у крају, а крај у почетку. Узимајући у обзир Пекићеве коментаре за *Аргонаутику*, као и Пекићеву космогонију, не можемо говорити о футуристичкој димензији Пекићеве трилогије, као ни о футуристичкој димензији последење приче *Новог Јерусалима*. У том смислу, свака следећа прича *Новог Јерусалима* још једном исписује човекову антрополошку димензију која ствара историју. Одредница готска хроника је есте антрополошка одредница у којој су смрт и историја главни „протагонисти“.

У другој причи „Отисак срца на зиду“, стопе Бића Земље јесу она која су „у песку трајања отиснуте, не воде у истом смеру у коме су водили животи њихови.“ (Пекић 2004: 44) Прича Цона Блексмита представља још једну архетипску параболу лова на вештице која се у својој архетипској цикличности из *Атлантиде* преноси у *Нови Јерусалим*, односно историју. У „исповедном палимпсесту“ (Пекић 2004: 46) за који доказа ни сведочанстава осим „поузданог и документованог записа“ Цона Блексмита немамо, кроз мотиве вретена и фруле понавља се архетипска, апокалиптична²²⁶ прича историјског човека.²²⁷ Али Блексмит је посебан дар имао. „Препознавао сам зло.“ (Пекић 2004: 69)

²²⁶ Појам апокалипсе детаљније ћемо разрадити у даљем тексту овог потпоглавља. За сада апокалипсу користимо у дистопијском контексту.

„Дом Ребеке Винслоу био је згариште (...) Само један предмет остао је, изгледа, недирнут ватром. Било је то њено вретено (...) Веровало се, а ја из заната потврђујем, да је вретено једно од најгрознијих демонских алатки. На његовом се точку расплетени божји конци наше судбине поново уплићу вољом вештица које га окрећу. Моћ, разуме се, нема свако вретено. Има га само оно у власништву *Конвента*, и наука је, код мене даром околишана, у томе да се, јер по изгледу близине, невино од кривог разлучи.“ (Пекић 2004: 55)

Вештица је спаљена. Вретено је остало. И судбина Џона Блексмита предодређена је његовим рађањем у поноћ, на Задушнице пошто је спроведено једно од последњих спаљивања вештица након што је куга однела многобројне животе. Срце једне од вештица одскаче и оставља отисак на зиду Блексмитове куће. Од зида се одбија и откотрљава у реку. Символи ватре и воде у причи Бића Земље упућују на ковање, „blacksmithing“, те и на неумитност Џоновог потоњег, може нам се учинити, преображаја у моменту када настоји да спречи спаљивање вештица. Међутим,

²²⁷ Цикличност апокалиптичног тона најављена је у првој причи. „Два човека на челу поворке носе пурпурне заставе са златотканим кићанкама. Напред су мушкарци, за њима жене. На сурим искушеничким ризама имају беле крстове. На грудима, леђима, капуљачи. На тргу збацују хаље, остају у крвавим, ланеним кошуљама, круг праве, на земљу се бацају, као да их ко на крст распиње, па скачи и, појући, стају сами себе бичевати кожним језицима који се завршаваху гвозденим шиљцима. У круг се уносе људи на носилима, полагају преко хаљина. Мајка доноси мртво дете. Хаљине су, изгледа, лековите. Не сазнају јесу ли. Види у гомили познато лице. Или му се чини? Не стиже да се до њега пробије. Појање умињује. Престаје и бичевање. Сви гледају у прозор куће на коме стоји девојка. Девојка и црна мачка. Сви крећу према кући. Он с њима. Неће, а иде. Мачка се костреша. Девојка се са прозора повлачи. *Не затвара га*. Унаоколо се пале буктиње.“ (Пекић 2004: 38) У „Отиску срца на зиду“, „појавише се два искушеника с пурпурним заставама, оперваженим златним кићанкама. Иза њих ступаху Браћа, двоје по двоје, чутке, погурена тела у сурим мантијама од кудеље, оборене главе под кудељним капуљачама. На хаљама имајаху кречом намалане крстове. (...) Браћа се свукоше и мантије бацише у блато на средини пијаце. (...) Окужене донеше и на ту простирку положише. Бесомучне, везане на носилима оставише, а друге, у бољем стању, на свете мантије превалише. Искушеници су остали у поцепаним ланеним кошуљама. (...) Тек тада видесмо да међу њима има и жена. Сви у руци држаху штапове с неколико каиша који су завршавали гвозденим чавлима величине палца. У круг се, око болника, поставише и потрбушке на земљу бацише, раширивши руке као да их на крст прибијају. Па скочише, запојаше, и стадоше се без милосрђа по леђима и грудима бичевати. Крв им из коже лину. (...) Преко пута ковачнице становала је Гудвајф Ребека Винслоу, (...) Прозор на њеној кући био је отворен, и ја сам, кад ми је покајање дојадило, лутајући погледом унаоколо, видео на потпрозорнику црну мачку, а иза ње девојку зчатне косе. (...) Речено ми је, јер ни то не памтим, да сам крикнуо, руком показујући према прозору. (...) свет се око нас, галамећи, на ноге подиже. Искушеници се престаше тући. Песма умуче. Крете се према дому Ребеке Винслоу.“ (Пекић 2004: 51-55)

„опет сам имао мору. Овога пута све су вештице и вешци били на окупу. Ноћас су Задушнице, Велики Сабат²²⁸ (...) Сатана је за ову свечану прилику имао људско обличје. Врло познато, иако ни сад не знам чије. Све беше како се замишља једна демонска светковина (...) Од сна сам сазнао како и где да нађем грантчестерског младића, свирача из Златних времена и унапредим своје свирање.“ (Пекић 2004: 82)

Лов на вештице није везан за одређени историјски тренутак. Он није везан за један тренутак у историји. Лов на вештице јесте историја:

„На срећу или жалост, зависно с које стране нечију искреност узимате, свака исповест, свако признање (...) открива мање или више од онога што се исповедити (признати) хтело (...) Када причате – а исповест је и прича – (...) асикронитет, неуверљиви синоним за избегавану стварност, који ће је (...) вратити у њен рођени простор, или време, кад је оно *тајна*.“ (Пекић 2004: 44-45)

Другу причу такође можемо довести у везу са Делимовим тезама о чаробњаштву и прогону вештица.²²⁹ „Пошто је страх од жене – рушилачке половине човечанства – код теолога и судија на Западу достигао врхунац почетком модерног доба, није чудно што је у то време лов на вештице узео запрепашћујућу жестину.“ (Делимо 2003: 482) Прогони и суђења одвијају се кроз спрегу међусобног подржавања грађанских и црквених власти.

„Грађанска власт је више но помагала Цркву у борби против сотонске секте. Демонска опседнутост, у свим облицима, омогућила је учвршћивање апсолутизма. И обрнуто, учвршћење државе у доба ренесансе дало је нови полет лову на чаробњаке и вештице. Владе су све више настојале да присвоје или бар надзиру верска суђења и да кажњавају верске прекршаје.“ (Делимо 2003: 493)

Делимо такође указује на хронолошку корелацију између раздобља верских ратова у Европи (1560-1648) и периода великих прогона чаробњака и вештица.

²²⁸ „У суђењима која су против тулуских вештица заподенута током година 1330-1340, први пут се јавила реч 'sabbat'.“ (Делимо 2003: 485)

²²⁹ Тема коју Пекић разрађује и у *Атлантиди* и у *Рађању Атлантиде*.

„Поистовећени су са чаробњаштвом и означени као смртни греси чак и упутства за лечење и гатања, праћена декламовањем псалама или призивањем Бога, другим речима, свака радња која тежи да изазове изванредне резултате без одобрења Цркве и званичне медицине.“ (Делимо 2003: 520)

Чаробњаштво се конституише као анти-институција:

„Оптужбе за чаробњаштво неоспорно помажу растерећењу од одвећ дуго сузбијене агресивности, одвећ дуго суздржаване напетости; нема никакве сумње у катаркичку улогу чаробњаштва (...) Још једном се срећемо са *организованим насиљем*: чаробњак постаје (у изокренутом смислу) обредна жртва, будући да је на њега пренесено зло које је тиштило тужиоца.“ (Делимо 2003: 522)

Судија је потребан као онај који ће се поставити наспрам силе смрти, гатаре и вештице и откривати њене чини, злодела и утицаје Нечастивог.

„Моћ једнога да зачара и другога да скине чини 'даје егзистенцијалној драми мађијског универзума' карактер борбе у којој побеђује јачи. Тако је (...) читава заједница увучена у ту борбу, осећајући да је у њу гура нека нужност којој се не може одупрети.“ (Делимо 2003: 522)

Делимо истиче да корене те егзистенцијалне кризе можемо пронаћи у верској несигурности тог периода. Такође наводи да корене чаробњаштва не треба тражити само у Цркви. Они се читавају и у понашању сељака. „Они су били огрезли у мађијској цивилизацији.“ (Делимо 2003: 526) Колика год да је Црква била одговорна за прогон вештица и појаву чаробњаштва, прогони на замаху не би добили да није било и саучесништва самог народа. А суђења чаробњаштву „била су извесна самоодбрана владајуће етике од колективне праксе која је ову етику осуђивала и била њен жртвени јарац.“ (Делимо 2003: 537) Према Делиму, за систематизовани прогон подједнако су криви и црквени људи и световне судије. И једни и други су били стуб хришћанства. „У заједничкој борби против

чаробњаштва, црквени људи давали су допринос идеологији, световна власт у оружју.“ (Делимо 2003: 537)

У „Човеку који је јео смрт“ трагови Бића Воде су невидљиви, нечујни, нестварни, без отисака у пешчаној пустињи човечности.“ (Пекић 2004: 83) Жан-Луј Попје нам је представљен као „неодређен“ лик јер сви описи „који кроз легенду круже“ (Пекић 2004: 86) непоузани су и контрадикторни.

„Краснописац из провинције, се обрео на магијској раскрсници између идеје и стварности, Философије и Историје, Нацрта и Дела (...) између Револуције и Контрареволуције, на развоју које се у то време налазило у светлим каменим ходовима Револуционарног суда.“ (Пекић 2004: 88)

Историја и записи о Попјеу су апокрифни. Њега нема у приручницима и енциклопедијама о Француској револуцији, нема га у записима званичне историје. Он историју никада није доживео. „Историја је добијала људски глас“, „историју је *слушао*“ те се и „јавља као човек ван историје.“ (Пекић 2004: 91, 93) Попје је прислушкивао разговор из суседне просторије између једног члана Одбора јавног спаса, законодавца Жоржа Кутона и државног тужиоца Фукје-Тенвила, који је „огрнут црном пелерином, под црним шеширом.“ (Пекић 2004: 95) Након што државни тужилац објашњава колико је минута тачно потребно за „рад осуђеника око губилишта“, напушта собу „у којој више није било историје. Остали су само њени записничари, загњурени у дебеле протоколе.“ (Пекић 2004: 96) Прва смртна пресуда коју је Попје у страху, због своје непажње, одлучио да поједе, била је на име преље, која је осуђена на гиљотину због погрешне интерпретације хомофоније речи „краљ“ и „вретено“. Попјеу се у сну јавља гиљотина. „Како је никад није видео, имађаше облик големог гвозденог вретена.“ (Пекић 2004: 98) Вретено је поново покренуло „точак терора (Француске револуције) који се вртоглаво заошиљао.“ (Пекић 2004: 102) У првом сну, Попје ће, уместо целата, крвника, уснити Жермен Шитје, „прељу која је краља претпостављала вретену (Она) пружи руке према њему мршаве, краве, од предива избраздане руке.“ (Пекић 2004: 98) Пружање руку упућује на мотив позивања, попут преље која пружа метлу Цону

Блексмиту - попут апокалиптичног „дођи“. Иако избор пресуде коју ће прогутати није увек био једноставан, прогутао је прељину пресуду. Појео је смрт. Следећи сан ће иницирати његов унутрашњи преображај, који ће се одразити и на његов физички изглед, иако у почетку приче сазнајемо да нико о његовом изгледу и појави није могао поуздано да посведочи. „Док је пре преображаја закопчан био као неко ко осим немоћи нема шта да крије, сада је то као неко ко моћ неће да показује.“ (Пекић 2004: 110) Но, „стварност ће увек служити ономе ко је описује и увек бити друкчија.“ (Пекић 2004: 108) Попје схвата да избор смрти коју ће појести не сме бити насумичан. „Очигледно је да се помоћу непоузданих и променљивих чињеница праведна одлука не може донети. Она је могла лежати само у њему, у његовој инспирацији, његовом инстинкту.“ (Пекић 2004: 108)

А „сан је посведочио да је неспокојство основано. Богаљ је у сну стајао испод гилотине која је опет имала изглед металног вретена, преко главе је ноцио капуљачу целата и кад се до њега успео, крлавим је патрљцима помогао да на трибину ступи. А фрула невидљивог свирача и сада се чула.“ (Пекић 2004: 104)

Попје постаје свестан моћи коју има. „Сада, када је моћ поседовао, кад јој сврху нађе, кад мисију имађаше, људи су му недостајали још мање.“ (Пекић 2004: 111) Попјеова моћ нараста до фантазмагоричне физичке сличности са вођом Револуције. Али наратор непоздане приче ће нам рећи да се

„не упуштамо у бесплодне претпоставке које причу о Жан-Лују Попјеу заводе на странпутицу мимезиса (...) Јамачно би нам се учинило да највећу драмску вируленцију има сусрет оригинала и копије, Максимилијана Робеспјера и Ж.-Л. Попјеа (...) Да ли се Вођа ужасава гротескне верзије за столом, на коме се води највернији записник његове утопије?“ (Пекић 2004: 111)

Опет, наратор ће нам рећи да реалности живота не постоје, да је „моћ увек сама.“ (Пекић 2004: 112) Попје је био сâм. „И тек кад схвати да се мора отрести предрасуда разума (...) и препусти се надахнућу (...) деловаће божанска правда. Јер надахнуће никад није гршило.“ (Пекић 2004: 112-113) Осмог јуна 1794, на

светковину Највишег бића, Попје одлази да „види машину смрти којој је месецима отимао храну (...) У сновима је имала облик вретена преље Жермен Шитје. Знао је да тако не изгледа, али како уистину изгледа (...) чуо је у Канцеларији суда.“ (Пекић 2004: 113) Смрт на крају долази у виду гротескно-пародијске епизоде у којој је Попје разоткривен због осуђеника који је желео да умре. У последњим тренуцима око Попјеа су сви онирички елементи: преља која, ослобођена, из окупљене гомиле баца на њега камен, затим замена идентитета Робеспјеровим, звуци свирале и откровење гиљотине која потврђује своју сличност са вретеном. „Жан-Луј Попје ништа није запажао (...) Ослушкивао је свирку далеке фруле и посматрао како му (...) се приближава гиљотина. Био је у праву. Личила је на вретено.“ (Пекић 2004:119)

Четврта прича „Свирач из Златних времена“ говори о Бићима Ваздуха

„чији живот у мочвари трајања личи на трагове црвенокожаца кад неће да буду уочени. Индијански ратник се тада враћа, полагајући пете у стопе старог трага. Одскаче на камен који отиске не прима и заувек нестаје. Око примећује варку ако уме да разликује дубину трагова остављених једним ходом од оних отиснутих у два наврата.“ (Пекић 2004: 120)

Иако прича илуструје многобројне интертекстуалне везе са другим Пекићевим причама попут нпр. *Писма из туђине* и *Године које су појели скакавци*, припрему која је претходила трећој причи, упућивање на лик Исидора Његована, ова прича упућује на причу која „ако у себи имало живота има, (...) и мени и вама ће открити зашто се приповеда.“ (Пекић 2004: 121) Овој причи, наратор је и сведок и саучесник. Наратор (Пекић) по повратку у отаџбину после дугог низа година среће пријатеља из детињства са којим у разговору призива успомене из 1946, „доба Обнове и Изградње“ иако је „сигуран да су победници и побеђени, хтели или не, сахрањени на истом гробу случајности коју еуфемистички зовемо повесном нуждом.“ (Пекић 2004: 122) Обојица су припадали имућним породицама. Обојица су након 1944. живели у

„грађанском гету што га је око нас подигла револуција. Револуција (...) обојицу је из безбедне изолације, налик обележеном херметичном гробу, протерала жудња за животом (...) обојица смо веровали да излазак у туђ свет неће подразумевати издају сопственог (...) иако од свију туђина на које је човек осуђен, најсношљивија је ипак сопствена.“ (Пекић 2004: 122, 125)

Међутим, корење туђине представља ништа друго до „псеудокорене алибија (...) Губитком првобитног корења губимо и сваку реалну шансу за повратак.“ (Пекић 2014: 125) У Златном гету њихове младости „заштићено“ време је готово стало. Догађаји који су обележили време изван зидова Гета, „заштићеном“ времену „давали су невероватно убрзање“ а људи из Гета „мировали су као да су у златни камен длетом уклесани.“ (Пекић 2004: 123)²³⁰ Тело „заустављене“ младости „ме није у томе следило. И многе невоље, од којих неке у причу улазе, потичу од несагласности два живота, што у мени, подсмевајући се, теку напоредно.“ (Пекић 2004:123) У лето 1947, у очевој библиотеци са „потамнелим месингом окованог вретена, што је као фолкорна сабласт никло из заборавља,“ (Пекић 2004: 128), у сећању, испред њега поново седи осамнаестогодишњак и чита своју нову песму: „Вратићу се као рефрен што се враћа, У машту твоју довршену бедом, У снове твоје облик, биће редом, Моја сена као Пан с фрулом да корача.“ (Пекић 2004: 128) У Гету младости живот не тражи алиби речи иза којих ће се крити. У њему се дела и емоције не објашњавају речима. У заустављеном времену Златног доба реч није потребна. Ван овог митолошко-утопијског простора све је приповедање, јер једина тајна која постоји јесте тајна живота.

²³⁰ „Ударац је био страховит. Уместо слободе добили смо *другу окупацију*. И то неупоредиво тежу. Најпре што није била, као немачка, *привремена* (...) Били смо двоструко изоловани. Од осталог света који је уистину био ослобођен, или је бар тако мислио, или се најзад правио да се ослобођеним осећа, и од дела властитога народа који, чак и ако се нарочито ослобођеним није осећао, у револуцији ни ропство није видео (...) На крају тог загушљивог, мрачног *лагума*, стално је горела једна бледа светлост обећавајући излаз. Али када смо најзад, после пола века живота у подземљу хуманости, до ње, до те светлости доспели, с разочарањем смо установили да она потиче од ватре која нам затвара излаз. И наша ситуација данас је унезвереност људи који су до излаза из лагума стигли, али напоље не могу. Наш је излаз у пламену, и ми који смо се у лагуму одржали, изгорећемо на његовом излазу.“ (Пекић 1993: 18)

„Цео се јебени космос у моме стомаку, у мојим цревима завршавао. Упркос наводним безмерностима, све је ту. У трбушну дупљу стао. Између јетре и жучи, у суседству измета, одвијала се божанска тајна живота. И другог космоса нема.“ (Пекић 2004: 139)

Када напустимо тај космос, тражећи псеудокорене нашег алибија у речима које су ван нас, од једног привида увек ћемо направити макар два. Наратор каже да ова прича открива зашто приповеда. Одговор је дат у последњој причи, те ћемо се подсетити да је „говор одувек средство за постизање компромиса у погледу стварности. Уколико се више разликују, захтевају и више речи да се међусобно објасне и нагоде.“ (Пекић 2004: 177) Подсетићемо се и Пекићевог става да и кроз уметност, она битна и одређујућа историја мишљења и осећања која нису забележена, улази само као алтернатива, као потенцијално стање које је битно за разумевање дате епохе. Отуд произилази логичан наративни оквир непозданих извора и предања у који су постављене све приче *Новог Јерусалима*. Може се, међутим, учинити да је једини „поздани“ приповедач онај који приповеда у причи „Свирач из Златних времена“, у оној мери у којој се у причу као сведочанство невидљиве историје живота можемо поуздати.

Такође, и остали реторички модуси Пекићевих прича представљају неку од алтернатива тумачења оне записане историје, као што је то случај са митовима који чине основни предложак његових дела. Историја Пекићеве приче конституише историју-запис о стању свести човека (савремене епохе), коју ће најексплицитније илустровати својом антрополошком трилогијом.²³¹

Већина студија ће фрулу и вретено тумачити у контексту мита или цикличности страхаота људске историје, као усуда његове слободе избора. Међутим, мотиви вретена и фруле такође указују на Пекићеву философију коју смо разматрали у овом поглављу, која је испод апокалиптичног „вела“ еукалиптичне реторичке мистификације приповедања присутна, као у његовим делима, тако у коментарима и записима. Мотиве вретена и фруле можемо тумачити у

²³¹ Експлицитно упућује и на Пекићеву процену да ће овај жанровски модус бити најприступачнији за читање човеку савремене епохе, што не имплицира да Пекић то не чини и у осталим својим делима користећи се другачијом наративном формом. Међутим, као што смо истакли, трилогија јесте залог и будућим генерацијама.

дистопијском контексту људске историје, управо као историје приче којом човек настоји да постигне компромисе са стварностима које га окружују, као што Пекић наводи да и сâм то својом причом чини. Међутим, у контексту херменеутике идентитета и разлике, дијалектике утопијског и дистопијског импулса једног ширег утопијског хоризонта, наведени мотиви упућују и на ритуални²³² карактер Пекићеве рефрен-приче која, из приче у причу, упућује и на космос у човеку коме речи нису потребне. Вретено и фрула јесу историја као историја приче, онолико колико својим понављањем представљају ритуални рефрен Пекићеве приче. Као што смо већ истакли, оног тренутка када је човек кроз *mythos* покушао да објасни појаве око себе, да би објаснио необјашњиве страхове у себи, Арго је на почетку пловидбе упловио у хронику, историју, причу као *historia*. Онолико колико Аргонаутика инсистира на нама, толико ми инсистирамо на њој. Онолико колико Пекић инсистира на миту и утопији, толико мит и утопија инсистирају на нама. Када говоримо о Пекићевој причи, не говоримо само о приповедању које представља пуку деконструкцију мита и неверовање у поузданост сведочанства приче. Пекић јој најмање верује. Један од разлога може бити аутоиронична природа саме приче: онолико колико у поузданост приче не верује, толико ће исписати читаву библиотеку митоморфних прича. Други разлог може бити тај да рефрен-приче имају улогу ритуала, понављања које ће читаоца навраћати на митске моделе наше заједничке несреће. Пекић константно упућује на „гротескни људски ум“ (Пекић 1996а: 280) који ће за Гулаг поверовати да је рај, јер његов разум упорно трага за потврдом онога што није материјализована димензија људског постојања. Из Пекићеве философије произилази закључак да се љубав, вера, енергија и духовност не сведе на речи. Оне јесу стварност са којом се, према Пекићу, не можемо нагађати. Ипак, нагађамо се. Човеков ум ће упорно тражити потврду себе ван себе. Стога, Нови Јерусалим јесте увек-већ погрешно схваћен, Рај мора бити увек-већ изгубљен. Пекићева прича јесте апокалиптична. Међутим, онолико колико говоримо о Пекићевој апокалиптичној реторици као подизању вела, толико његова рефрен-прича говори о апокалипси коју ће људски ум у Белој митологији

²³² Ритуално користимо у контексту о коме смо о њему говорили у поглављу „Фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса“, као понављање, као мантра која има магијско дејство.

приповедног палимпсеста ставити у контекст страшног суда као страшног краја. Попут Аркадије, Атлантиде и Новог Јерусалима, човеков Страшни суд је суд који постоји ван њега. Пекићева прича, и кроз вретено и фрулу, такође говори о томе да најстрашнији суд о нама јесте у нама. Наратор четврте приче ће се запитати шта је његов друг песник у Орвеловој песми из 1984²³³ највише мрзео.

„Крај који није био леп? *Осећај да располаже благом чију вредност није спознао*²³⁴ пре него што је благо постало камен, о који ће, привезан, потонути? Страх да прошлост није готова, да је њен прави крај увек сутра? Да ће нас све што смо иза себе оставили поново сачекати.“ (Пекић 2004: 133-134)

„Будућност не постоји. Ми смо мртви (...) Не зато што нам је други живот дарован, већ што ни први нисмо искористили.“ (Пекић 2004: 151)

Међутим, философија Пекићеве космогоније не даје простора коначности. „Свет (мора бити) схваћен као саморазвитак чисте енергије (...) Ништа нема почетка. Него је сâмо ништа почетак себе у себи.“ (Пекић 2001а: 23, 35) И сâм Пекић ће перманентно причом упућивати на несагласје два живота која напореду теку, како у његовој причи, тако и у њему.

Цитат с почетка овог потпоглавља сада ћемо сместити у овај контекст. Дакле, Атлантис треба тражити тамо где богови живе. „Можда не где стварно живе, јер би та места уистину била недоступна, него где их људи смештају. Они су их по разним местима смештали. Зависно од времена и расе. Онда треба испитати легенде тих времена и раса. У њима је кључ.“ (Пекић 2006а: 434)

Такође ћемо се подсетити тезе Новице Милића да је „иронија говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла, значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи.“ (Милић 1997:60) Онолико колико говоримо о аутореференцијалности „Свирача из Златних времена“, толико ова студија упућује на ироничну аутореференцијалност Пекићеве јединствене Књиге.

²³³ „Под кестеном сенке дуге, Издали смо једни друге, Издали смо без капаре, Једни друге за две паре.“ (Пекић 2004: 133)

²³⁴ Курзив аутора рада.

Као што смо већ истакли, Пекићева (ауто)иронична митоморфна утопија тенденциозно нуди још једну утопију – утопију њеног „тачног“ читања.

Међутим, ни ову пловидбу не треба схватити буквално. Па тако, и Пекићев јединствена Прича може се читати и као Ода логичкој грешки човека као врсте, те и Пекићевој причи: ни једног тренутка се не нуди излаз из логичке квадратуре круга јер је свака прича у исто време, у истом кругу и на истом месту. Уколико излаза из квадратуре круга нема, читање фантазмагорије онтолошко-митолошке матрице може бити подједнако предодређено на исту логичко-антрополошку грешку. Као што ћемо касније илустровати, у оној мери у којој Пекић иронизује дискурс о новојерусалимском концепту живота и читаоца наводи на критички однос према материјалистичком устројству савремене цивилизације, толико ће се „отиснути један траг“ Пекићеве философије из *Философских свезака* и *Атлантиде*. У том реторичком трагу открива се Пекићева визија Новог Јерусалима, те и утопијски импулс његове приче. У *Аргонаутици* Пекићева утопијска митологија разоткрива се кроз лик из заграда. Мистификовану митоморфну реторику *Атлантиде* демистификују коментари из *Рађања Атлантиде* који доследно следе Пекићеву философију која је изложена у *Философским и политичким свескама*. Међутим, једна од највећих иронија ове приче читава се у самом наслову који нас враћа на причу-матрицу. Време не постоји. Све се дешава у исто време и на истом месту. Коју будућност нам археологија будућности нуди у истом времену, на истом простору?

Студије које су написане о овој Пекићевој причи исту разматрају у контексту: поетичке/наративне аутореференцијалности, готске хронике, хибридног жанра, метатекстуалности, историографске метафикционалности, есхатолошке визије, негативне утопије, духа хилијазма, постапокалиптичне визије, итд.²³⁵ Међутим, Пекић све време инсистира на истој антрополошкој матрици, онолико колико она инсистира на нама. Пекићева и наша готска хроника јесте апокалиптика антропоса као еукалиптична апокалиптика скривања, о чему нам говори, колико идејним и симболичким садржајем својих прича, толико и њиховом реторичким тоном и формом. „Свет неминовно иде према катастрофи. Катастрофа је у његовој

²³⁵ Извори и студије на које упућујемо наведени су у секундарној литератури.

природи јер је у његовом почетку. 'Наш пут је јасан. Он је увек био јасан. Ако је крај у почетку, треба се само за ток бринути, а крај ће доћи сâм по себи'.“ (Пекић 2006а: 428)

Пета прича „Луче Новог Јерусалима 2999“ представља причу-матрицу ове пара-историје.²³⁶ Својим тоном ова прича наративно и реторички детерминише наративни оквир осталих прича, онолико колико Обећана земља јесте можда и једина утопија Врсте која не може да прихвати историју краја, али се и одриче могућности Деридине апокалипсе *без* апокалипсе. „Луче Новог Јерусалима 2999“ јесте крај наговештен почетком *Аргонаутике*, који је свој ход идеализације наставио кроз антрополошку трилогију и есхатолошки врхунац своје апокалиптике Беле митологије достигао у саструганом палимсесту очекиване будућности Обећане земље. „Луче Новог Јерусалима 2999“, међутим, није само крајње исходиште преосталих прича у овој готској хроници. Као што „иревирзибилни процес кретања у прошлост, још у зори хуманитета, има своју симболичну књижевно-кодирану слику и у VII књизи *Златног руна* и у *Атлантису*,“ (Пекић 1996а: 240) исти ириверзибилни процес повезује последњу причу *Новог Јерусалима* са онима које јој претходе. У њој се реверзибилно огледају све остале приче које су у духу ишчекивања Новог Јерусалима и настајале. Уколико применимо поступак археолошког ископавања и реверзибилног апокалиптичног откривања слојева палимпсеста човекове историје свакако ћемо се вратити на моделе наше заједничке несреће. Такође сматрамо да осврт на досадашње студије о *Новом Јерусалиму* које, у разноликим реторичким модусима, упућују на одреднице које смо навели на почетку овог одељка, неће умногоме допринети новој перспективи из које можемо говорити о Пекићевој готској хроници. Циљ наше анализе јесу два пекићевска питања. Прво се тиче апокалиптичне есхатологије и тона, односно апокалиптичног дискурса на коме инсистирамо онолико колико он инсистира на нама. Апокалиптични дискурс и есхатолошки тон о коме Дерида говори представљају централно питање којима се баве Пекићева и Барнсва дела која су предмет наше анализе. Пекићева реторика наглашено је есхатолошка, Барнсва пак преиспитује и

²³⁶ Концепт пара-историје, који је изложен у претходном потпоглављу, упућује на Пекићеве философске хипотезе о космогонији, енергијализму и монистичкој метафизици. (Пекић 2011а)

доводи у питање, како апокалиптичну, тако и есхатолошку реторику савремених митова и историје. Међутим, Пекићева реторика управо настоји да апокалиптично разоткрије корене есхатолошке реторике. Такође, једна од централних хипотеза овога рада јесте апокалиптично-еукалиптични, те обрнути, ток приче:

„Интерес (...) најтананије разноликости апокалиптичних лукавстава или рачун може бити притајен под жељом за свјетлошћу, добро прикривен (*eukalyptus*, како се каже за дрво чији цвијетни лист остаје затворен после цветања), добро сакривен испод тобожње жеље за откривањем. А једна прикривеност може да скрива другу (...) И онда томе нема краја.“ (Дерида 1995: 54)

Друго питање којима се оба аутора баве тиче се историје и (не)могућности њеног исписивања. У Пекићевом и Барнсовом троуглу мит-историја-мит, онолико колико мит инсистира на нама, толико то чини и историја. Такође, истаћи ћемо да у анализи дела своју примену има Фрајева теза о аутореференцијалности дела. Међутим, дело постављамо и у контекст Џејмсонове тезе да је свако приповедно кретање свакако условљено историјским, културолошким и идеолошким условима у којима настаје. У том смислу, може се учинити контрадикторном теза Милана Радуловића да „је Пекић себе сматрао *'писцем идеје о стварности, не писцем стварности'*“, да „стварност изједначава са 'својим односом према нечему што замишља да је стварност'“, односно да је „уметничка форма садржана у сопственој форми, да је уметничка форма у себе затворен свет, паралелан постојећем.“ (Радуловић 2002: 4-5) Уколико је Пекић био само писац идеје о стварности, онда потврђује могућност сопствене реторике - да од једног привида увек можемо да направимо барем два. Како и сâм наводи, *представе* о стварности јесу узрок 2999. Међутим, истаћи ћемо да се Пекићева изјава односи на ограђивање од пуког подражавања стварности, али да је његово стваралаштво у перманентном дијалогу, како са сопственом причом и другим причама, тако и са човеком савремене цивилизације, те нужно и са историјско-културолошким условима који моделују и Пекићеву реторику и свест реципијента.

Нови Јерусалим, односно Пекићеву јединствену Причу, можда понајпре треба читати у контексту Деридине студије *О апокалиптичном тону усвојеном*

недавно у философији (Дерида 1995) и студије Новице Милића „Истина апокалипсе: књижевност и философија на 'последњем суду'.“ (Милић 2003) Дерида своју расправу започиње питњем превода и значења грчке речи *apokaluptô* као превода хебрејског глагола *gala*:

„*Apokaluptô*, откривам, раскривам, одајем ствар која може бити део тијела, глава или очи, неки тајни дио, полни орган или било шта скривено, тајну, ствар за скривање, ствар која се не показује и не казује, можда изражава али не може и не мора да буде одмах изнијета на видело. *Apokekalyptmenoi logoi*, то су непристојне ријечи. Ту има дакле од тајног и од *prudenda*.“ (Дерида 1995: 7)

Као што то чини и у *Белој митологији*, Дерида упућује на појмовну структуру речи која се користи у значењу страшне катастрофе. Отуд, апокалипса јесте заправо контемплација хебрејског *gala* које упућује на „кретњу разголићења или показивања, апокалиптични покрет.“ (Дерида 1995: 11)

Новица Милић ће нас упутити у историју апокалипсе која је утрла пут њеним потоњим употребама.

„Апокалиптички дискурс има дугу историју, као и сама реч апокалипса. Ни те се повести не поклапају. Најпре, уз хебрејско *gala*, постоји грчка *apokalypsis* – разоткривање, откривање или откриће, сложеница из читаве породице израза који ову синтаксу једне речи граде на филијацији између *apo* - (од-, раз-, на-траг, супротно) и *kaluptô, kalupteira* (покрити, закрити, прекрити, сакрити). Историје речи кажу да је апокалипса била уобичајен израз за догађај, кретњу или гест, чин откривања; *apokalyphos aigialos* је синтагма Херодота и Плутарха кад описују земљу око Нила где се вода повукла и открила да је тле обрадиво – нека врста преосталог, 'скорашњег' или 'најмлађег' тла. Ништа мање, *logoi apokekalyptmenoi* биле су голе, огољене речи, безобразни говори, говори који не узимају у обзир конвенцију или институцију одређеног прикривања из моралних разлога, који се тичу стида, тела или сексуалности. То није исто као кад Ниче каже да ће о истини и лажи писати из ванморалног угла, а у име теорије сазнања, једног сазнања знања које зна више и у исти мах мање него знање, мада ће се код Грка већ обавити померање апокалипсе према питању истине, теорији сазнања. Учиниће то

филозофи. Код Платона у Протагори (352a) налазимо апокалипсу као замену за откривање, за раскривање, и стога за мисао („*tode thes dianoiias*”), а слично томе у Горгији (455d), као откривање беседничке снаге („*retorikes dynamin*”). Тиме је припремљен пут за потоњу употребу апокалипсе као откривења или објаве, за наратију која је у исти мах и пут трансценденције; ово укрштање наратије и трансценденције – као и укрштање поменутих видова илузије, краја и почетка, откривења, као и открића, искуства, доживљаја, сведочења, извесности, провере, па и вере, односно 'чињења истине' – представља један сплет који управља смислом истине у свим њеним повестима.“ (Милић 2003: 17)

Индикативно је да већина студија о овој Пекићевој причи, првенствено оне студије које се баве анализом последње приче *Новог Јерусалима*, о истој говоре у контексту њене апокалиптичне и постапокалиптичне реторике, тако усвајајући и примењујући апокалиптични тон и дискурс Беле митологије. Прича о апокалиптичном или постапокалиптичном *Новом Јерусалиму* не може се узети као предмет анализе без појашњавања *појма* апокалипсе и Пекићевог односа према писању историје. Такође, Пекићева јединствена Прича, као и његова философија управо у појмовној конструкцији света, у идеализацијском ходу људске цивилизације види узрок њене есхатолошке природе. Пекићева реторика, како и сâм истиче, тенденциозно је мистификована и, као својеврсна странпутица приче, настоји да разоткрије, те и подигне вео испод кога се назире она права, невидљива историја човечанства о којој говори.²³⁷ У „Свирачу из златних времена“, у дистопијском контексту послератне садашњости 1944, однос невидљиве и видљиве историје Београда ће описати на следећи начин:

„Све су старе куће у Београду пуне тајног, невидљивог, постхумног живота. Свим старим улицама лутају утваре мртвих, само их не видимо. И видети их нећемо све док опет не чујемо фрулу Свирача из Златних времена (...) А полиција никада није идентификовала младића. Изгледало је да не постоји, да никад ни постојао није.“ (Пекић 2004: 154)

²³⁷ Међутим, „једно питање остаје и понавља се: какве могу бити границе једне демистификације?“ (Дерида 1995: 67)

Према Лаву Шестову, Мартину Хајдегеру и Жаку Дериди

појам истине као језичко-мисаоне кореспонденције стварима, замисао која је владала – и наставила да влада – наукама наше модерности, не покреће, већ блокира историју, дословну и преносну, људску и духовну, земаљску и небеску.“ (Милић 2003: 6)

Кључна реч наслова последње приче *Новог Јерусалима* јесте „Луче“ у комбинацији са годином 2999. Луче јесте човек Сада. Година 2999. је Сада. Говоримо о апокалипси *без* апокалипсе. У том случају, „шта да ради онај који вам каже: ја вам то кажем, нема, никад је није ни било, неће ни бити апокалипсе, 'апокалипса разочарава'? Постоји апокалипса *без* апокалипсе.“ (Дерида 1995: 80) Пекићев Луче, као „потписник“ ове приче настоји да илуструје актуелне последице, како „криптолитике“ и „криптопоетике као (...) извртања философије,“ (Дерида 1995: 34) тако и односа према природи и животу. Међутим, истином невидљиве историје човечанства Пекић истовремено конституише своју метафизику коју, попут мита, историје²³⁸ или утопије, настоји да деконструише.

„Апокалипса може бити илузија краја зато што је истина неког почетка, нове епохе или времена, тако да она, апокалипса, више није никаква илузија.

Ово последње је једно од важних традиционалних значења те речи којом се именује последња, коначна књига канонског издања Библије, завршница Новог завета, где је описан крај света, свршетак или есхатон, његов смак по истеку вре-мена 'пошљетка', али где је такође назначен почетак новог времена, поновног успостављања света као 'царства Божијег'. Катастрофу једног смењује, као секвенца и као консеквенца, инвенција другог света. У наставку смака, наслоњено на крај је венире, инвенире. Последње речи књиге нису само 'сврши' или 'окончај' (овај свет), већ и 'дођи' (ерхоу, вени) и 'нађи' (нови, други, друкчији свет). Апокалипса се одвија између катастрофе и инвенције, преко прве ка другој. А то важи, само на различит начин, и за истину.

²³⁸ Као наративне структуре.

Потоње значење новог доласка управља кретањем оног првог, катастрофичног, обезбеђујући му смисао једног циља, сврхе или вредности, уз ретроспекцију основе или разлога за катастрофалан крај. Утолико је књига о крају овога света названа Апокалипса или Откривење, јер открива зашто овај свет мора пропасти како би се прешло у други, сврховитији, вреднији, чак истинитији од претходног. Књигу о крају и почетку, о илузији краја и истини новог почетка, пише на егејском острву Патмос Јован пре неких хиљаду и девет стотина година (по археолозима између 95. и 97. првог столећа), па је близу два миленијума очекивања краја и почетка надодредило значење апокалипсе за нас, пре свега као катастрофе људског у име Божијег, слома-преокрета зајемченог и обезбеђеног од стране трансценденције. Катастрофа и инвенција су одредиле наше схватање истине. И не само наше: апокалипса је откривање, откриће, што је и име за истину, за грчку алетеју (алетхеиа).“ (Милић 2003: 12-13)

Дерида ће покренути и питање разлике између апокалиптичног тона и апокалиптичног дискурса, као и питање аутентике „првог гласа“.²³⁹ У том смислу, Пекић *Нови Јерусалим* поставља у оквире метаприче, те и поузданости

²³⁹Јовану с Патмоса глас диктира. „Напиши и пошаљи, диктира глас иза, у леђа Јованова (...) Међутим, управо иза те наротивне сцене која цитира диктат или дословно садашње надахнуће има једна преамбула без наротивног гласа, нека врста наслова или украса непознатог поријекла, која повезује апокалиптично откривење са послањем. Ти редови су управо откривење, слање откривења, откривење које се шаље: 'Откривење Исуса Христа' (*Apokalypsis Jesou Khristou*) које њему даде Бог, да покаже слугама својим, шта се има збити ускоро и објави га преко анђела својега (*esematen aposteilas dia tou angeloutautou, significavit, mittensm per Angelum sum*) служи својему Јовану. Јован је дакле онај који већ прима поруку, посредством још једног носиоца који је анђео, обична гласник. И Јован преноси већ пренесену поруку, свједочи једно свједочанство које ће бити свједочанство неког другог свједочанства, оног Исусовог; толико упутница, толико гласова чини превише људи на линији.“ (Дерида 1995: 61-62) Новица Милић наводи да су „већ у Јовановом спису дате двосмислене назнаке које једино на веру можемо примити као једнозначне, то јест несумњиво истините. (Овај смисао истине као једнозначног такође морамо подврћи провери; у замисли истине као Једног великим делом лежи наш основни проблем). Апокалипса не ставља на страну само искуство као проверу истинитости; она на страну ставља све облике присуства. Кад Јован на Патмосу („Патаму“) бележи оно што му 'анђео' неки диктира у перо, он каже да бележи у сну или трансу блиском смрти („и кад га видех, падох к ногама његовим као мртав“, Откр. 1:17). Извесна апокалипса се већ догодила, у облику привремене смрти, како би се испричала друга, за савременике или потомке важнија апокалипса, она о крају света и новом почетку. Ниједна од две апокалипсе – под условом да су две, или можда пре једна али раздвојена у себи, подељена на своје пре и после којима се оснива и одржава – није у садашњем времену; тачније, у садашњем времену је сан или транс, једно стање 'смрти', а тиме 'илузије'.“ (Милић 2003: 14-15)

приповедања о историји, личној или колективној, видљивој или невидљивој, која није забележена, јер измиче речима оних који је другима преносе.

„Зар глас језика, питао сам, није увијек глас последњег човијека? (...) Оно што тон хоће да каже није обавезно исто оно што каже дискурс (...) Сама истина је свршетак, дестинација (...) Истина је свршетак и инстанција страшног суда. Структура истине овдје би била апокалиптична. Ето зашто нема истине о апокалипси која није истина о истини.“ (Дерида 1995: 49, 56-57)

„Више не знамо добро ко позајмљује свој глас и тон другоме Откровењу, више не знамо добро ко шта коме упућује (...) Чим не знамо ко говори или ко пише, текст постаје апокалиптички.“ (Дерида 1995: 63)

„Истина припада оном што није још ту, или оном што је било, али као нешто што никада и само није било ту, не као потпуно, до краја, као присутност, као презент. Апокалиптичка истина је истина која ће се тек открити.“ (Милић 2003: 15)

У том контексту можемо говорити о апокалиптичном тону Пекићевог *Новог Јерусалима*, па и Пекићеве Приче као о причи: мита, легенде, историје – утопије.

Онолико колико је илузија потребна за апокалипсу, толико је човеку потребна Тајна.

„Апокалипса се никада није одиграла. Кад се буде догодила, неће се догодити у садашњости (не може постојати *apocalypse now*, апокалипса сада), јер ће собом донети време које се од нашег времена (времена садашњости која јесте, која је била или која ће бити) коренито разликује. Њеним новим доласком и време почиње изнова, из почетка.“ (Милић 2003: 15)

У последњој причи *Новог Јерусалима* апокалипса се одиграла, и време човека савремене цивилизације се у њој пресликава као садашње. Подсетићемо се још једном, кроз 1984. смо одавно прошли. Хакслијев *Красни нови свет* написан је 1931, а објављен 1932. године. Он се дешавао тада, дешава се и сада. Пекићева индивидуализација, односно Бодријарова имплозија јесу *apocalypse now*, као

extended now, односно истина (апокалиптичне) истине Деридине „истине истине“ као „смрти смрти“ савремене глобалне и микрокосмичке митологије. Дерида ће рећи да истину не можемо поднети. Новица Милић међутим наводи да је:

„Апокалипса сама једно 'откриће', и то – откриће 'краја'. Она је сама сплетена с истином као истина краја, а тиме и као истина истине. Али ништа мање, апокалипса је илузија краја, па тако и илузија истине: као фикција она представља апсолутни хоризонт за сваку истину која полази од инвенције фикције, од крајње фикције која се у начелу не може проверити. Нема ничега истинитијег од апокалипсе,²⁴⁰ управо стога што је непроверљива, што се мора примити на реч. И нема, из истог разлога, ничега фиктивнијег од ње, апокалипсе: онда кад је будемо проверили изгубили смо је,²⁴¹ јер ми више не можемо бити исти. Као последња граница истине и илузије, она је име немогућег; а ипак то немогуће представља основ за инвенцију истине у својој истини,²⁴² основ који нема други темељ доли реч, а тиме и бестемељност једног бездана. Као појам, апокалипса је талог (резидијум) властите метафоре; али како метафора нема дна, како је она само име премештања и прерушавања, дислокације и симулације, тај талог појма– апокалипса у дискурсу – ослања се на један бездан, таложи као илузија. Другим речима, ако истина има дно или темељ у језику, језик је маска дна, а не његово лице.“ (Милић 2003: 37)

Препуштени Фукоовој пучини као Пекићевој судбинској слободи избора, под велом истина своје истине, одабрали смо да издамо Месију – себе.

„Ми смо заробљеници у свету (...) Потребан нам је неко споља да кључ нађе, да нас изведе из заробљеништва. Отуда велики учитељи сазнања, гуруи, тутори нове свесности, одатле најзад Христ, Спаситељ, Месија. Истина је, заправо, сасвим

²⁴⁰ Као што ће Пекићев Џон Холанд рећи да нема ничег лепшег од неизвесности и тајне.

²⁴¹ Попут Пекићевих ироничних коментара о којима смо говорили у потпоглављу о *Атлантиди*, а који се односе на парадоксалну логику савременог човека: онолико колико ће увек настојати све разумом да објасни и колико ће трагати за материјалним сведочанством сваколиког исказа, толико ће га свести о крају (смрти) предестинирати на веровање у утопију о Обећаној земљи коју човекова свест смешта *ван* унутрашњег космоса, о чему ће детаљније бити речи у Фрајевој интерпретацији библијске апокалипсе.

²⁴² У својим коментарима, записима и интервјуима Пекић је увек истицао да је његова прича само једна, лична верзија истине о човеку, свету и стварности.

другачија. Тај кључ није ван нас, тај кључ којим смо забрављени у нама је (...) Кључ је, у ствари, кључ истине, кључ сазнања, кључ нашег бића, кључ света налази се дубоко у нама. А учитељи, татори, они који нам отварају очи (...) они су ту само да нам помогну да, тражећи га у нама, до њега безболније дођемо.“ (Пекић 1996а: 223)

Међутим, „апокалипса остаје инвенција Тајне.“ (Милић 2003:19) Стога,

„када је рукопис већ био завршен, постигао сам још један успех. Није стриктно научан, овде му није место, али га помињем куриозитета ради. Очистио сам свиралу нађену крај костура човека, пацова и кртице. Измамио сам из ње и прве звуке. То још није песма, поготову магијска која се некада чула. Ипак сам поносан. С овим радом осећам се као Свирач из Златних времена који је изашао из бајке да људе у њу песмом поведе.“ (Пекић 2004: 198)

На основу изнетих хипотеза, могли бисмо рећи да је основна одредница Пекићеве јединствене Књиге апокалиптична фантазмагорија.

Након што смо размотрили апокалиптични кључ у коме се може тумачити, како *Нови Јерусалим*, тако и остала Пекићева дела, те и појмови мита и утопије, изнећемо Пекићеве тезе о томе како и зашто смо постали археолози сопствене будућности. Пета прича је на крају новојерусалимске приповести, као што је Откровење Јованово на крају *Новог Завета*. Попут *Аргонаутике* „Луче Новог Јерусалима 2999“ може се сматрати причом-матрицом у којој је најеклатантније изложено Пекићево виђење историје настанка Новог Јерусалима савремене цивилизације. Као што смо истакли, у последњој причи ирреверзибилно се огледају трагови и узроци претходне четири.

“Историја је, дубоко сам убеђен, оно што заувек умире, не остављајући иза себе веродостојне трагове којима би се наш разум безбедно могао обратити, остављајући најчешће лажне путоказе који га одводе у заблуду.

Дозволите ми да овај модел односа према историјској стварности илуструјем мојом прозном обрадом једне поруке Александра Солжењичина, исписане у предговору за "Архипелаг Гулаг":

"Деценије ће проћи, ожиљци и ране прошлости зацелити се заувек. Нека острва Архипелага распашће се и прекриће их поларно море ништавила. Али једног дана, у будућности, Архипелаг, његов ваздух, кости његових житеља, смрзнуте у кристалу леда, биће од наших потомака откривене као неки невероватни саламандри ..."

Али када декаде прођу, кад се лед истопи око историје Гулага, и археолози будућности открију кости Зека, те мистериозне подврсте хуманитета, мутанта наше чудовишне логике у укрштању с жудњом за бољим животом, ништа не гарантује да ће та историја бити исправно схваћена и да ће нада Солжењичина добити своје праведно задовољење. Под сасвим могућом претпоставком уништења свих писаних трагова, под претпоставком дуготрајне елиминације нашег века из меморије људске врсте, историјски роман исписан искључиво на основу археолошких налазишта Гулаг могао би довести до гротескне заблуде, описане у једној од мојих прича, посвећених Орвелу, које под насловом "1999" треба да се публикује крајем ове године.

Испричаћу вам укратко тај мој "Нови Јерусалим". Јунак теме, археолог далеке будућности, од кога Солжењичин толико очекује, живи у ултраиндивидуалистичкој цивилизацији, у којој апсолутно самодовољни људи, *сваки за себе*, већ вековима живе одвојено један од другог, лишени физичких и духовних додира, толико дефинитивно да се, чак и ако би контакти били могући, не би више могли споразумевати, јер је сваки човек развио самосталан језик само за своје мисли, које су, опет, друкчије од мисли свих осталих људи на свету.

То је, дакле, цивилизација декадансе коју лагано убија обожавање самоће, слободе, приватности, недодирљивости, самомоћи, обиља, нерада и здравља, једна готово тиранидна срећа. То је, очигледно, цивилизација што је једино нека револуционарна идеја може вратити с ивице биолошког амбиса. И у леду Севера, у

Новом Јерусалиму, тамо где је Солжењицин мислио да је оставио само муку, беду, патњу и смрт, археолог будућности проналази ту идеју.

Спасоносна идеја садржана је у "цивилизацији Гулага", коју он на строго научан – подвлачим, *научан начин* – објашњавајући логички ископине, претвара у нов концепт живота: обожавања реда, рада, заједништва, аскетизма, самопожртвовања, љубави према ближњем и радикално одбацивање свега што је материјално. Што је Зека убијало, треба сада тај нови умирући свет да оживи (...) Гулаг се из леда појављује као нови Еден, Изгубљени Рај врсте, оваплоћене еванђеоске истине.

Ето, даме и господо, шта ми од нашег славног Разума, у сусрету са тамом и ледом историје, смемо очекивати!“ (Пекић 2014: 51-52)

„Уколико наука за то има термине, а наш живот појмове,“ (Пекић 2004: 165) покушаћемо да опишемо силогистички ћорсокак чисто логичког, строго научног мишљења о Новојерусалимском²⁴³ *концепту* живота. Наглашавамо реч „концепт“ јер нам је намера да подвучемо важност и улогу коју појмовна структура живота има, како у животу савременог човека, тако и у научном дискурсу. У том смислу, можемо запазити још један, пекићевски, парадокс. Пекићева дела предмет су многобројних научних студија, укључујући и ову, иако се у студијама често наводи Пекићева тенденција да у питање доведе, како развој технолошких наука, тако и појмовни дискурс који се темељи на подједнако појмовним претпоставкама. Иако се нужно ослањамо на појмовну апаратуру науке, у раду настојимо да укажемо на оне тенденције код Пекића које упућују на то до којих граница појмовне структуре могу да се употребе а да се наруши легитимност уметничког дела и његовог живота. У овом поглављу такође настојимо да илуструјемо и Пекићев приступ изградњи дела који је методолошки и истраживачки минуциозно темељан, било да је у питању митолошка грађа или његов философски систем који чини идејну матрицу његовог уметничког стваралаштва. Пекићева философија настоји да промовише ону философију и науку која ће бити у служби живота човекове невидљиве историје коју је запоставио јер се окренуо појмовној непоузданости

²⁴³ Новојерусалимски је написано великим словима јер синтагму сада преузимамо из оригинала.

материјалних доказа. Због преобимне истраживачке грађе и подједнако обимног литерарног стваралаштва, укључујући и многобројне коментаре и записе, може се учинити да и Пекићев дискурс повремено „запада у ћорсокак“. Са друге стране, „логички ћорсокак“ можемо тумачити и као тенденциозно заводљиви дискурс у коме ће се преплитати утопијски и дистопијски импулс Пекићеве приче. Такође, можемо се позвати и на де Манову тезу да је сваки дискурс нужно дијалектичка игра заслепљености и увида, те је као такав увек подложен погрешном читању. Међутим, истаћи ћемо да де Маново погрешно читање не имплицира априорну узалудност тог процеса. У погрешном читању де Ман управо види оне тачке реторичког дискурса које отварају пут ка увиду у ново откриће. Према де Ману, развојне могућности, како науке, тако и ишчитавања литерарног дела састоје се управо у херменеутичком спиралном кретању и могућности отварања нових могућих светова, научних и оних који се тичу читања и доживљаја уметничког дела. Уколико бисмо се задржали у херменеутичком кругу научне и литерарне реторике, онда би то подразумевало и затварање херменеутичког хоризонта тумачења и читања. (де Ман 1975)

У опису „поларног круга успеха“ (Пекић 2004: 157) новојерусалимске цивилизације, смењују се утопијски дискурс Пекићеве философије и дистопијски импулс научне логике о „праисторији човечанства“ о којој се не може „ишта поуздано знати.“ (Пекић 2004: 156) Запазићемо да ће нам наратор пете приче рећи да разматра „топику живота цивилизације Гулага ИЛИ Новог Јерусалима.“ (Пекић 2004: 168) Нови Јерусалим ће представљати Пекићеву философију. Гулаг ће имати свој историјски пандан стаљинистичког Гулага. Нови Јерусалим представља Пекићеву невидљиву историју недоказивог²⁴⁴ света. Гулаг представља видљиву историју доказаног света. Цивилизација Новог Јерусалима „демонстрирала је духовност као покретачко начело“ у нади писца да се „у Новом Јерусалиму заледила она антрополошка оријентација хуманитета која је представљала његову једину наду.“ (Пекић 2004: 157-158) Међутим, уследиће силогистички ћорсокак научног дискурса који отвара следећа логика: „Нови Јерусалим је био *модел* савршеног друштва, круна најбољих тенденција материјалистичке цивилизације.“

²⁴⁴ Као немогућег за материјално га доказати, те и реализовати у материјалистичком смислу.

(Пекић 2004: 163) У антрополошкој оријентацији хуманитета Пекић налази разлоге немогућности опстанка човека као таквог, те и антрополошку Одисеју која је почела са Аргом и првим митоморфним утопијама. Може се рећи да је раздвајање два света и њихово појмовно несагласје почело са *Аргонаутиком*, а да се завршава са *Новим Јерусалимом*. Многобројне студије ће ову причу разматрати у њеном футуристичком кључу. Међутим, уколико се све, укључујући и Пекићеву Причу као нашу причу, у исто време на истом месту дешава, уколико смо кроз 1984. давно прошли, Археолог Будућности²⁴⁵ није из будућности, као што ни Новојерусалимски концепт живота није смештен у људски концепт темпоралитета. „Луче Новог Јерусалима 2999“ представља још једну реторичку маску у којој се смењују илизије о прошлости и будућности. Пекић поново ослобађа мит. Први мит који ослобађа јесте онај који узима за предлогак своје приче, Новозаветну причу о Новом Јерусалиму. Други мит који ослобађа јесте мит сопствене митморфне утопије која нас наводи да исту посматрамо у кључу будућности која нас као таква очекује уколико се не окренемо вредностима о којима експлицитно говори у својим *Филозофским свескама*. Попут вретена, „точак“ Пекићеве приче свакако нас навраћа на *Аргонаутику*, причу-море, у којој време не постоји, као и на Августинову тезу да „време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче.“ (Рикер 1993: 15-16) Као и у *Аргонаутици* и *Атлантиди*, односно у Пекићевој јединственој Књизи, реторичка маска: ироније, пародије, гротеске, итд. перманентно ће причу маскирати и разоткривати. Као што смо у претходним потпоглављима илустровали, Пекићева утопијска реторика експлицитно је присутна онда када на површини текста јасно видимо његове филозофске ставове. Његова дистопијска реторика је у *Аргонаутици* била присутна, како у лику Ноемиса, тако и у иронији коментара лика из заграда. У *Атлантиди* дистопијски дискурс најексплицитније се открива формом наративне структуре фантазмагорично-фантастичног детективског жанра, уз повремену уплив утопијског импулса који се читава у тексту његове философије космогоније и енергијализма. У *Новом Јерусалиму* највећа маска Пекићеве приче јесте маска

²⁴⁵ Археолог Будућности пишемо великим словима јер желимо да нагласимо иронију реторичког модуса која је најзаступљенија у овој причи, почевши од њеног наслова који нас привидно смешта у будућност 2999. и „весника“ који нам из будућности говори о прошлости.

темпоралитета, најзаводљивији моменат дискурса је поменуто 'ИЛИ'. Иако је временски размак између прича смештен у релативно широк распон, почевши од 1347, преко 1649, 1793, 1987, до „далеке“ 2999, човеку савремене цивилизације је најближа 2999. јер се она дешава Сада. Међутим, људски концепт темпоралитета нас и даље антрополошки и егзистенцијално утемељује у *Концепту*²⁴⁶ Живота јер Панова фрула призива (непостојећу) будућност Обећане *земље*.²⁴⁷ Теза да је иронија говор значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи у Пекићевој причи понајпре се односи на човека. У својој антрополошкој предестинираности, човек као биће апсурда јесте иронија *par excellence*. Како нам сведочи Археолог Будућности, у Новом Јерусалиму „човек је престајао *бити* човек, барем у оном антрополошком смислу што га ми том појму придајемо (...) највећа, заправо, једина уметност у Новом Јерусалиму била је – живети.“ (Пекић 2004: 179)²⁴⁸

Утопијски описи Аркадије, Атлантиде и Новог Јерусалима тенденциозно се из приче у причу „окрећу“ попут вретена. Иронијски реторички модус најеклатантније се читава у *Глосару Новог Јерусалима* који Археолог Будућности саставља зарад јасне научне класификације оно мало доказа до којих успева да дође.

„НОВИ ЈЕРУСАЛИМ. Непреводив појам. Не само географски простор у којем раса живи, него и начин на који живи. У примарном значењу то је колонија протољудске цивилизације на северу данашње Евроазије. У секундарном, означава веома високи ступањ реализације базичних идеала те цивилизације. Топономастички најближи му је хришћански појам НОВОГ ЈЕРУСАЛИМА, којим је јеванђелист Јован у 'Откровењу' именовао и описао Царство божје после боја код Армагедона и обарања Сатане у огњено гнездо. („Откровење“, 21).“ (Пекић 2004: 166)

²⁴⁶ Курзив аутора рада.

²⁴⁷ Реч „земља“ је у курзиву да би се нагласила иронија човекове вере да се иста односи на њену материјалну димензију, као што је након нестанка Платонове *Атлантиде* уследило истраживање локација на којима је Атлантида могла бити.

²⁴⁸ У овом опису Пекић још једном потврђује своју технику минуциозне монтаже приче, тенденциозно користећи перфекат, чиме је наглашен утопистички тон дискурса.

Такође је индикативно то што Археолог Будућности, свакако наставља да испреда причу иако материјалних доказа за њу нема. Као што смо истакли, Пекић заступа тезу да је невидљиво неприповедно, што представља још један апсурдни парадокс приче као такве. У овом случају, говоримо и о парадоксу Пекићеве митомахије.

Пекићева философија отворено је присутна и у овој причи. Цивилизацију Новог Јерусалима описује и као цивилизацију којој језик за споразумевање није био потребан, као цивилизацију у којој је највеће достигнуће сваког појединца било *паранормално*.²⁴⁹ Рад је у Новом Јерусалиму био игра. „У њој се ослобађала енергија.“ (Пекић 2004: 185)

Паранормалне способности се најбоље читавају у њиховом односу према природи. Ова цивилизација је поштовала природу, „учинивши је њеним трајним условом.“ (Пекић 2004: 169) Поплаве, суше, куге и остале пошасте које су ту цивилизацију мориле довеле су до потпуног замирања некадашње богате флоре и фауне те земље. Археолог Будућности, односно Пекић, још једном ће изложити своју философију зашто смо из перспективе „будућности“ прошлу цивилизацију Новог Јерусалима у то стање довели.

„Пошто смо је у то стање, из страха, а и одмазде, довели, није чудо да смо је најпосле презрели и понети антропоцентричним заблудама овако размишљали:

Сва је природа, и док је у изворном облику постојала, била увек самодовољна, што подразумева равнодушност, па и аверзију према свим другим, нарочито уметним облицима постојања, у којима се испољава интелигентна, људска интервенција, једина примерена његовој судбини. И најгнуснија, каква је већином, и она што се, сурогатима прилагођена човековој машти, без страха и гађења може гледати, макар се и не смела дотицати, поседује арогантну гордост самоствореног. Све што је људско добро, право, вештачко, зависи од нечег изван себе, у најмању руку од туђе идеје и страног материјала, а класификује се према спољним критеријумима који одређују вредност творевине увек у односу на драгу исте врсте, или према сврси ако узор не постоји, никад према самом себи. Аналогија је била и остаје једино

²⁴⁹ Као што смо навели у потпоглављу „Антропологија будућности“, у *Рађању Атлантиде* Пекић отворено наводи своје интересовање за паранормално и окултно на чему се заснивају неке од основних поставки његове философије енергијализма.

поуздано оруђе ума. И све што је њиме створено, све се у сваком погледу могло упоредити с нечим *другим*.

Природа се не може ни са чим поредити. Водопад се не може поредити с брдом, ни поток са шумским честаром. Од компарације мора с језером не добија се ништа до неупотребљивог академског закључка да су оба испуњена беживотним водоником и кисеоником у односу два према један. Од два камена не вреди рећи који је бољи, осим ако један од њих не носи златну жилу, а тада то није камен. Трава је, уз синтетичку исхрану стоке, излишна у сваком свом облику, али се излишности два пашњака не могу поредити ако су у питању два стада која се на њима напасају. Прашуме су евидентно бескорисне на сасвим други начин од сваког свог дрвета појединачно. Звезде се без сврхе окрећу у орбитама празних сфера, равнодушне према Земљи, која са своје стране такође ротира, не знајући за њих, док им смисао није нашла у стварању метала, материце и матрице наше механичке цивилизације. Природа је одувек зависила само од себе, не познајући за своје производе никакве стандарде, узор и правила која, на бази такмичења и успоредбе, вештачким људским творевинама обезбеђују сврсисходност, хармонију и лепоту. У њој су владали Отац Хронос (случај) и Мајка Геја (хаос), родитељи окрутне равнодушности догађања.

Та је страшна равнодушност, ако игде драгде, управо овде на севера очигледна. На археолошким теренима Новог Јерусалима сва се природа састоји од клизавог, хладног, мртвачки модрог леда. Топећи се као морбидан сан, опсена, фазма, у суру, мразну течност, отиче она у ништавило бескрајног црног океана. Једину топлину у тај уклети пејзаж, сличан мори, уносе посмртни остаци велике прошлости под тим ледом сахрањене.

И сад, како без помоћи науке одговорити на питање зашто су Новојерусалемљани баш овај и овакав крај изабрали да у њему живе? Зашто су настанили природу која више личи божјој казни него мудрому избору једне мудре расе, природу која је способна да од целокупног живота подупре једино најниже врсте лишаја, а одржи вашке и то ако су у зимском сну дубоке хибернизације? Логички је могућ само један одговор. Њихово је схватање природе и односа с њом фундаментално друкчијег кова од нашег. Оно што је за нас ружно, за њих је било лепо, што је нама

непремостива препрека, њих је потпомагало. А то, опет, значи да су природу разумели као физички издвојени део властитог хуманог бића, да између себе и ње разлику нису правили, па су зато и могли да се у њој осећају на правом месту, чак и када је она, према нашим изопаченим, морозним стандардима, изгледала за живот немогућа.

Шта је у тој природи, наводно равнодушној и према себи и према човеку, могао да открије новојерусалемски прачовек, што га је уз њу привезало, толико с њом сродило и сјединило да је брисало сваку дистинкцију између човека, лишаја и пацова - разлику која по нама чини основу његове историје - да сам ја, његов проналазач, истраживач и у неку руку први биограф, костуре те историје вадио из шупљина угљенисаног дрвећа, из подземних глечерских крипти, које су, док су функционисале, бар до колена морале леденом водом бити потопљене?“ (Пекић 2004: 169-171)

Из перспективе „будућности“ садашњост Археолога Будућности одликује „одурна приватност, опаки индивидуализам, убитачан егоцентризам, Свето тројство нашег изопаченог света нису у Новом Јерусалиму били познати.“ (Пекић 2004: 186) Међутим, у цивилизацији историјског Гулага

„програмски се живи заједно. Све се у исто време обавља. Спава се, буди, ради, одмара, укратко – живи, у друштву, са друштвом (...) Појединачне гробнице нису познате, осим за најтеже кривце међу **стражарима**²⁵⁰ (кажњеницима), изван комуналних жица. Људи се сахрањују ускључиво у масовним гробницама, где се колективизам може у недоглед продужити.“ (Пекић 2004: 186)

Сваки опис **Гулага** наглашен је маркираном црном штампом слова, попут: **прозивка, стражар, глосар, Зека, комунализам, Параш,**²⁵¹ **подрум, комуна, Архипелаг Гулаг.** Под тачком 6. Археоловог Глосарија „ВЛАСТ И ПОРЕДАК: УМЕТНОСТ У НАУКА“ у Новом Јерусалиму власти нема. У **Гулагу** постоји одређена дистрибутивна мрежа односа, прозивка „на којој је свако морао бити. Да

²⁵⁰ Болд опција је наведена у оригиналу цитата.

²⁵¹ Метални предмет шупљег, цилиндричног облика.

ли су репресивне мере предузимане против оних који грађанску дужност нису обављали, није познато.“ (Пекић 2004: 188) У Новом Јерусалиму „човечанство је испунило властиту архетипску тежњу да живот постане естетичка категорија, уметничка вештина која све остале чини излишним (...) Уместо компликованог рачунања времена (...) измишљен је ингениозни универзални календар.“ (Пекић 2004: 189)

Археолог будућности своју последњу ставку у Глосарију завршава следећом реченицом о Новом Јерусалиму и **Гулагу**:

„Кад и ако у потпуности дешифрујем језик Новог Јерусалима, можемо се надати да ћемо реконструисати философију живота и дијалектику мишљења ишчезлог **Зека** (Зека). Узор-цивилизација **Гулага** (Гулага), кад је будемо разумели, помоћи ће нам да разумемо већину невоља које нас муче (Укључујући и малтузијански проблем пренасељености планете.) Он ће човечанство поново ујединити бодљикавим жицама, симболима хармоније и хумане среће. То је битно. То је наша права задаћа. Касније бисмо могли пронаћи и неке пацове и обновити велико Тројство прошлости. У комуни бисмо примили папрат, лишај, маховину. Све што живи. Подигли бисмо Нови Јерусалим.“ (Пекић 2004: 192)

Са Свирачем из Златних времена чију је фрулу пронашао крај костура човека, пацова и кртице, „који је из бајке изашао да људе у њу песмом поведе,“ (Пекић 2004: 198) точак вретена приче наставља да се окреће, јер

„Цивилизацију, пре свега, одликује *нарочита* логика која је од сваке друге одваја. Открити њену логику значи разумети цивилизацију. Али, та логика за ново поље стварности што га образује мора пронаћи и нови језик којим ће је изразити. Отуда у Новом Јерусалиму и нов језик и ново писмо за њега. Изгледа, на жалост, да та логика беше толико фундаментално од наше различита да је и сâм језик учинила нечитљивим. А с њим логику која га је конструисала. А то је, са своје стране, ограничило комуникативност новојерусалимских идеја. Будућност једног света зависи од његове способности да буде схваћен. Нови Јерусалим није схваћен. Зато је и пропао. Циљ овога рада је да се то исправи.“ (Пекић 2004: 192)

Поново ћемо нагласити игру временских равни у које се прича о Новом Јерусалиму поставља. Откривање нове логике имплицира будућност (*мора пронаћи*). Међутим, логика *је* језик *учинила* несхватљивим. Будућност света *зависи* од његове способности да *буде схваћен*. Нови Јерусалим свакако *није схваћен*. Зато *је пропао*. Пекић-Ноемис-Џон Холанд (Карвер)-Арно-Археолог Будућности перманентно се (само)представља кроз два света, те многе наше невоље да декодирамо причу, од којих неке у сусрету доживљаја читаоца и приче улазе потичу од несагласности два живота, што у причи, подсмевајући се, теку напоредно.

Пекићева Новојерусалимска Прича састоји се од пет прича и пет елемената: Ватре, Земље, Воде, Вазуха и Метала. Број пет симбол је универзалног човека са раширеним екстремитетима: четири уда и глава, као и четири прста и палац, односно четири кардиналне тачке са центром који је у броју седам. *Hieros Gamas*²⁵² представљен је бројем пет, узимајући у обзир чињеницу да симболизује хармонију односа неба (број три) и *Magne*²⁵³ (број два). Геометријски гледано, број пет односи се на пентаграмску симетрију, која је типична одредница за органску природу, односно тзв. „златни пресека“ на који су указали Питагорејци. Број пет односи се и на пет чула која представљају репрезентацију пет форми материје. У контексту микрокосмичке слике број пет симбол је универзума. (Серлот 1971: 233) Наведено илуструје, како Пекићеве тезе о космогонији и енергијализму, тако и његову тежњу ка исписивању универзалне приче, односно јединствене Приче/Књиге која проистиче из његове антрополошке реторике и онтолошке поетике. У типично Пекићевој фантазмагорији свеколике симболичке амбивалентности, и у овој Причи фантазмагоричност његовог дискурса читава се, како на плану наративне форме, тако и у формалној разлици тематике прича и њених протагониста. У *Аргонаутици* два паралелна света читавају се у лику Ноемиса/Симеона. У *Атлантиди* то је лик Џона Холанда (Карвера). У *Новом Јерусалиму* симболичка подвојеност читава се у релацијама: Мегалос Масторас и Црни господин, Џон Блексмит и Мастер Хопкинс, Попје и Робеспјер, песник и Свирач из Златних времена, Нови Јерусалим и Гулаг.

²⁵² Или „хиерогамија“ у грчкој митологији упућује на чулно, сексуално спајање Бога и Богине и њихове представнике на земљи, симболично упућујући на плодност. Такође упућује на примордиално јединство мушког и женског принципа. (према: *New World Encyclopedia*)

²⁵³ У грчкој митологији означава Велику Мајку Богова. (према: *Encyclopaedia Britannica*)

На ширем плану Пекићевог стваралаштва, прича о Новом Јерусалиму још једна је илустрација два паралелна света која у Пекићу напоредо постоје и која се у делима доследно рефлектују. На митолошко-утопијско-историјском плану, фантазмагорично готски моменат човекове антрополошке хронике према Пекићу јесте апсурд његове слободе избора у којој ће превагнути потреба за потраге за далеким лучама нових прича које ће се окретати у истом кругу инвенције Тајне. Језиком стварности човека апокалипса као *apokalyptein* увек ће се читати језиком те стварности. Антрополошки гледано, истину Деридиног апокалиптичног хода и саструганог палимпсеста човекова таштина, као таква, не може поднети. Блексмит проказује мајку да би унизио супарника. Попје постаје свестан своје моћи да може да бира кога ће у животу оставити, песник не може да поднесе постојање двојног стихотворца. Археолог у заносу научног открића не увиђа праве разлоге заједничке гробнице. Антропологија приче каже да смо из Раја протерани јер смо пробали да кушамо плодове бесмртности. Није било довољно дрво живота. Немамо сведока ни сведочанстава, осим приче. Међутим, онолико колико смо је прихватили у слободи свог избора, толико у истој слободи избора трагамо за причама о Обећаној земљи. Пекићева прича јесте апокалиптично-утопијски покушај да нас причом у причу живота врати. Пекић такође лукаво процењује свест савременог читаоца и његову потребу за митоморфним утопијама. Научном дискурсу у залог је оставио (де)конструкцију „нових“ поља појмовних стварности са којима се и његова прича перманентно суочава у кругу сопствене тајне.

Реторика Пекићевог дискурса може се посматрати у контексту апокалиптичне трансцеденталне метафизике космогоније и енергијализма приче.

„Не знамо (јер то више не спада у категорију знања) коме припада апокалиптична порука, она прескаче са једног места одашиљања на друго (а мјесто је увек одређено *на основу* претпостављеног одашиљања), она иде од једне дестинације, једног имена, једног тона на други, увек упућује на име тон другог који је ту, али који као да је био ту, или који ће доћи, који није више или није још ту у садашњем времену приповиједања (...) Више не знамо добро ко позајмљује свој глас и тон другоме у Откровењу, више не знамо добро ко коме шта упућује (...) чим не знамо ко говори текст постаје апокалиптичко (...) зар апокалиптичко не било

трансцендентални услов сваког дискурса, чак сваког искуства или сваког знака (...) И зар онда жанр списа званих 'апокалиптички' у строгом смислу не би био један примјер, откривење за *примјер* те трансценденталне структуре? У том случају, ако апокалипса открива, она је најприје откривење апокалипсе, ауто-представљање апокалиптичке структуре језика, писања, искуства присуства било текста било ознаке текста уопште: *то јест дјеливог послања за кога нема само-представљања нити осигуране дестинације.*“ (Дерида 1995: 63-64)

Онолико колико Пекићева прича настоји да укаже на антрополошку једначину која ће човека предестинирати на „откривачки дискурс будућности или свршетка свијета,“ (Дерида 1995: 65) толико ће се приповедањем које је ритуалног карактера само-предестинирати на антрополошку једначину приповедања себе сâме. Пекићева прича покреће питање које смо већ поставили: „какве могу бити границе једне демистификације“ (Дерида 1995: 67) у дискурсу који је мистификован до крајњих граница сопствене појмовне и реторичке мистификације. У том случају, можемо се запитати до којих граница је Пекићева прича, као таква, доступна свести савременог читаоца чијем је „буђењу“ намењена? Пекићева прича упућује на Деридин апокалиптични жанр који је маскиран, шифрован, толико заобилазан „да може да превари једну другу будност, будност цензуре.“ (Дерида 1995: 67) Дерида такође указује на пролиферацију апокалиптичног дискурса у Римском царству када је цензура била изузетно јака, управо са циљем да би је преварили. Пекићева лукава криптичка апокалипса надилази пуки жанровски договор који склапа са актуелним укусом публике. Већ кодираном и мистификованом уму савремене бодријаровске холограмске јединке о којој пише нуди кодирани дискурс већ кодираних структура апокалиптичних митова. Подсетићемо се да „једна прикривеност може да скрива другу (...) И онда томе нема краја.“ (Дерида 1995: 54)

Са друге стране, као што смо у претходним потпоглављима то илустровали, у контексту научног приступа анализи Пекићеве приче не можемо говорити о пукој деконструкцији мита зарад деконструкције мита као још једног вида догме. Већина научних студија ће такође перманентно говорити опет исту Пекићеву причу којом он разара било какву могућност вере у поузданост сведочанстава које нам званична, догађајна историја нуди. На тај начин, дискурс о Пекићевој јединственој

Причи постаје јединствени Дискурс по себи. У контексту Пекићеве тезе да инсистира на миту зато што мит инсистира на нама, подсетићемо се да његова прича инсистира на нама онолико колико инсистира на себи тако што нуди своје сведочанство/визију стварности као једну од могућих. Његова прича тежи атемпоралности коју заговара својом философијом, као и укидању антрополошке димензије као оне димензије која трасира пут званичној историји доказаног света. Међутим, онолико колико инсистира на атемпоралности, толико се може стећи утисак да Панова фрула његове приче-бајка конституише антропологију сопствене предистинираности јединствене Књиге. Уосталом, „сваки говор о апокалипси је такође апокалиптичан и не може се искључити из свог објекта.“ (Дерида 1995: 70) Отуд произилази и да је сваки говор о миту такође митолошки, да је сваки говор о утопији утопијско-утопистички. Сваки говор о антропологији конституише свој антрополошки код. Попут мотива апокалиптичне речи „Дођи“,²⁵⁴ Панова фрула свакако зове у нову (Пекићеву) причу историје, мита – утопије. „'Дођи' не најављује ту и ту апокалипсу: оно већ одзвања извјесним тоном, оно је сâмо по себи апокалипса апокалипсе. *Дођи* је апокалиптично.“ (Дерида 1995: 79) Следећа је требало да буде *Сребрна рука*²⁵⁵ која се ослања на још један мит, још једну историју доказаног света. Индикативно је Пекићиво инсистирање на прошлости која инсистира на нама онолико колико он инсистира на вечном враћању

²⁵⁴ „'Дођи' не подноси ниједан металингвистички навод, док је оно сâмо већ једна прича, рецитатив или мелодија чија необичност остаје истовремено апсолутна и апсолутно недељива (...) Између свих 'дођи' разлика није граматичка, лингвистичка, семантичка, прагматичка (...) разлика је у тону (...) то је гест у ријечи.“ (Дерида 1995: 77-78)

²⁵⁵ Интересанто је истаћи да је, како наводи Владета Јанковић, и ово требало да буде роман који ће преиспитивати *сведочанство* о „утврђивању ауторства иконе Богородице Тројеручиве.“ (Јанковић 2002: 106) Како Јанковић даље наводи, у свом жанровском одређењу *Сребрна рука* је требало да буде још једна хроника, а место радње Византија или Источно римско царство. Пекићев увод у Синопис још једном илуструје тезу о дијалектици односа о којој пише у својим делима, као и његово велико интересовање за будизам и философију Истока. Одатле и тврдња да „(...) останемо ли у конфесији Запада, свако од нас, иако хришћанин, свакога дана крши бар једну од десет заповести, којима се, у међувремену, заклињемо и које сматрамо основицом наше моралне културе.“ (Пекић 2014: 57-58) Такође, Пекићева намера је поново била ремитилогизација мита као „ослобађање“ још једне приче о причи. „У току је борба на живот и смрт измеђи Истока и Запада, Цркве и Државе, Догме и Уметности, Хришћанства и Ислама, Папства и Православља, Емпирије и Имагинације, такође. А изнад свега, између Идеје и Живота (...) Намера да се Византија 8. века постави као нека врста параболе за савремену (...) осећа се кроз читав корпус Пекићевих разних бележака за *Сребрну руку* (...) те ће и сâм записати следеће: '*Искористити та поређења са нашом борбом*'.“ (Јанковић 2002: 107, 111) Онолико колико се у истраживачком послу за писање дела која су предмет наше анализе ослањао на тезе Керењина, Елијадеа, Строса, Малиновског, итд, толико је као основни истраживачки предлогак за овај роман требало да буде студија Острогорског.

(прошлости). Међутим, „вампира“ прошлости Пекићева прича не успева да „упокоји“. Попут Платонове Атлантиде којом се мит не затвара, већ управо ослобађа како наводи Фрај, сваком следећом причом Пекић причу-мит не затвара већ је све више ослобађа. Истовремено, Пекићава прича се у сопственој апокалипси *без* (могућности) апокалипсе унапред и затвара.

„Ово *без* означава једну спољашњу и унутрашњу катастрофу апокалипсе, обртање смисла које се не мијеша са најављеном или описаном катастрофом у апокалиптичним списима, а да им притом ипак није страна. Овдје би се пре можда радило о катастрофи сâме апокалипсе, њеном превоју и завршетку, једном затварању без свршетка, једном свршетку без свршетка.“ (Дерида 1995: 80)

Пекићева прича „Свирача из Златних времена“ и њему и нама открива зашто се приповеда. Подсетићемо да је у четвртој причи *Новог Јерусалима* наратор и сведок и саучесник „свирача из Златних времена који је изашао из бајке да људе у њу песмом поведе.“ (Пекић 2004: 198) Може се учинити да Пекићева прича јесте приповедна активност која својим реторичким модусима ироније, пародије и гротеске тенденциозно прикрива апокалипсу *без* апокалипсе. Међутим, када се „подигне вео“ реторике, „разоткрива се“ апокалипса која за циљ има управо инвенцију тајне:

„Ако би постојала само једна једина мисао која би обухватала у себи сву истину и све истине (односно из које би све остале истине нужно и логично произилазиле) онда би само њено спознавање било довољно. Остала би сазнања дошла по себи. Али, какав би нам живот после тога био? Шта је живот без тајне? Голо дрво. Спознање личило би на вешала. Плодови сазнања у нашем трбуху не би нас спречили да га као вешала најзад употребимо.“ (Пекић, *Одломак из дневника III део*)

Цикличност Пекићеве приче враћа нас на *Златно руно* и *Аргонаутику*, јер „Крај је увек у Почетку. Почетак у себи има свој Крај.“ (Пекић 2014: 55) Такође се навраћамо на почетну тезу да Пекић све време настоји да испише једну јединствену

Причу. Као и Пекићева јединствена рефрен-Прича, *Златно руно* није у хронолошком, већ

„у цикличном времену; уместо у дефинисаним просторима, оно је у историјским међупросторима (...) Поднаслов 'фантазмагорија' ту је да подвуче анти-историчност књиге. Мене не интересује историја по себи, већ оно иза ње, оно што је бира, покреће, упућује, командује, или инхибира (...) Мене занима њена антрополошка, а не историјска функција. И зато ја то своје *Златно руно* сматрам антрополошким, а не историјским романом.“ (Пекић 2014: 59-60)

У том смислу, Пекић метаисторијску, односно антрополошку димензију приписује свим својим делима. Права историја је метаисторија, попут Мановог романа *Јосиф и његова браћа* које Пекић сматра ремек делом метаисторијског романа.

„Библијско-повесна епизода, тачка укрштања два древна народа, господарско-египатског и сужањско-јеврејског, добила је, управо магијском веровању души и духу минулог доба, трансцеденталним тумачењем факата, универзално значење, важеће за сва времена и све нивое химанитета (...) Ман је пронашао надвремено-безвремену тачку, у којој се секу оба, у којој се укрштају осе свих светова и свих времена.“ (Пекић 2014: 58)

Пекићева метаисторија јесте трансцедентална историја универзалне Велике приче која тежи истом укрштању свих светова и свих времена. Његова прича настоји да исцрта исту мапу трансцеденталне путање кретања људског духа и свести у јединственој причи ритуалног карактера која се из приче у причу понавља, попут рефрена чија је реторика, намеће се, ипак константна. Једино што се мења у кругу коначних варијабли јесте наративна форма. Пермутовање варијабли увек је условљено митолошком грађом коју, опет увек прожима иста Прича. Идејна матрица те Приче налази се у његовој философији која своје корене има у философијама Истока. Такође се навраћамо на тврдњу да смо кроз Орвелову *1984*.

одавно прошли. Поред Ћосићевог *Времена смрти*, Орвелова *1984*. јесте следеће ремек дело метаисторијског романа. Година *1984*. јесте

„година за коју *мислимо* да пролазимо. Кажем *мислимо*, јер смо кроз њу, у њеном суштинском значењу, већ одавно прошли, а футуристичка, негативно-утопијска дела, која је обманула и критичаре и читаоце, уметничка је образина за један од најсавршенијих метаисторијских романа свих времена:“ (Пекић 2014: 57)

Најсавршенији моменат Орвелове метаисторије јесте илузија псеудо-будућности којом успева да завара свест савременог читаоца и критичара. Отуд, према Пекићу, *Аргонаутика* није почетак, него крај. *Атлантида* није негативна утопија нити антиутопија. *Беснило* и *1999* нису дистопијски романи. *Нови Јерусалим* није постапокалиптична визија далеке 2999. Судаћи по Пекићевим речима, и ове приче су само уметничка образина која је обманула и критичаре и читаоце. Пекићева митоморфна, метаисторијска, транседентална универзална прича јесте једна иста Прича, иста *Аргонатутика* кроз коју увек-већ прошли коју год од прича читали. Подсетимо се, *Аргонаутика* се чита као самостална прича. „Она то и јесте. Пре ње не беше ништа, а после ње све је понављање.“ (Пекић 1989: 484)

Пекићева прича јесте вретено. Она јесте Панова фрула и вампир прошлости који из приче у причу „васкрсава“ да би нас песмом, причом у неком другом руху у „нову“ бајку повео. Пекићева прича еклатантни је пример Бентамовог паноптикона. Не можемо а да се поново не запитамо – зашто је (било) потребно исписати алхемичарски котао, читаву библиотеку речи о нечему што смо већ прошли, а будућност је само понављање исте антрополошке једначине? Који „софтвер“ покреће толико речи минуциозно драматуршки монтажираних да би конструисале савршену логичку структуру о *истој*: *Аргонаутици*, *1999*, *1894*, *Красном новом свету*, *Атлантиди*, *Новом Јерусалиму*, итд.? Одговор може бити тај да је Пекић веровао у магију и моћ речи, онолико колико је оспоравао индуковани табу мита. Веровао је у оживљавање историје Магијом. Веровао је у прошлост у коју нас могу вратити само њени духови. Веровао је у моћ уметности да посредује између

видљиве и невидљиве историје, између стварности и привида, између доказаног света материјалне стварности и недоказивог света спиритуалне димензије:

„Оживљавање историје дело је Магије, није Науке. Факта су шминка. Шминка чини лице видљивим, али га не ствара. Ако писац не поседује лозинку васкрсења, оно 'Талита куми – Устани и ходи' произвешће анимирани, а не прави живот, лешину која се креће, а не прави живот. Личиће то на прошлост, али прошлост неће бити. Много је оних што из гробова знају ископати лешеве прошлости, али их мало уме призвати њихове духове (...) Зато ваља бити *медијум*, не творац. Хипнотички се предати сигналима 'с оне стране', прорицати унатраг, очистити се од наслага предрасуда и искуства што су нас од прошлости раздвојиле, опет – бити невин. Колико ћу у томе успети, показаће време.“ (Пекић 2014: 60-61)

Поред обимног стваралачког опуса, Пекић је оставио и обимну грађу у виду записа, белешки, коментара и дневника који нуде неки од кључева његове библиотеке којима смо се и ми у овој студији послужили. Међутим, у залог будућим истраживањима остављамо расправу о томе које време ће показати успех Пекићеве Мисије. Судаћи по Пекићевој причи, људско време свакако ће понављати унапред задату антрополошку једначину. А уколико нам је „забрањена једино будућност, осим ако се и она не схвати као прошлост која се понавља,“ (Пекић 2014: 54) немогућност реконституисања Елијадеовог и његовог космолошког времена подједнако је предестинирана. Отуд, ни ову пловидбу не треба схватити буквално, јер све се што уистину дешава јесте у исто време и на истом месту Пекићеве (исте) Приче.

5. Апокалипса утопијско-дистопијског дискурса историје

Опште место тумачење литерарног стваралаштва Џулијана Барнса јесте амбивалентна и парадоксална кованице Линде Хачн – историографска метафикција. Историографска метафикција „баца сумњу на саму могућност сваке чврсте гаранције значења, колико год она била смештена у дискурсу.“ (Хачион 1996: 101) Емпиријска и позитивистичка епистемологија су у постмодернистичкој мисли пољуљане. Проблематизује се могућност историјског сазнања и временски универзалне детерминисаности историјски дефинисаних појмова, при чему се неминовно долази до „неотклоњиве противречности“ и „дихотомије фиктивно-историјско, појединачно-опште представљање.“ (Хачион 1996: 180) Прошлост није коначни, телеолошки затворен систем који је, у односу на (неку) садашњост, апсолутан у својој аутономији. Историја је виђена као низ текстуализованих остатака који ће бити постављени у нове оквире. У историју се уписује субјективна компонента, а прошлост се исписује у новом контексту. Постмодерна фикција, односно историографска метафикција „не тежи да каже истину, колико да доведе у питање *чија* истина је казана.“ (Хачион 1996: 207) Прошлост је, као референт, „инкорпорисана и модификована, добивши нов и различит живот и значење.“ (Хачион 1996: 52) Субјект се ре-конституише унутар историјског и друштвеног контекста, док исти бива одређен историјом и у историји која је сада ре-конструисана из перспективе онога што зовемо садашњим тренутком. Субјект настоји да се конституише као јединствен и кохерентан, да би се урушио у новом контексту хетерогености, противречности, специфичности и разлика. Историографска метафикција у први план ставља употребу и злоупотребу „интертекстуалних одјека уписивањем њихових моћних алузија да би потом ту моћ срушила путем ироније.“ (Хачион 1996: 198) Наш начин сазнавања бива условљен разликом између *догађаја*, који не поседује значење, и *чињенице* којој је значење дато. Прошлост јесте постојала, али се наше (историјско) знање о њој семиточки преноси.

„Противречности замењују тоталитете; диконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуцију; партикуларно и локално добијају вредност која је некада припадала универзалном и трансценденталном.“ (Хачион 1996: 171)

Међутим, исто тако се може довести у питање и догађајна историја. Следећи поставке Хачнове, стиче се утисак да оваква теоретисање о постмодерној фикцији представља још једно универзално, то јест опште место компилације теоријских хипотеза које Хачнова не примењује на делу, осим што каталошки наводи читав низ дела које ће сврстати под појам историграфске метафикције.

Хачнова такође истиче да постмодерна фикција тежи *екс-центричном* које свакако настоји да поново успостави дискурзивни поредак. Децентрирана перспектива јесте перспектива саморефлексивног појединца који конституише своје истине тако отварајући могућност нових компромиса које прави са својом прошлом и садашњом реалношћу. Идентитет децентрираног субјекта афирмише се путем: хетерогености, специфичности, апорија, фрагментарности и пукотина у систему универзалија. Ван-центар постаје алтернатива хомогенизујућој тенденцији уређења људског искуства. Међутим, категорије мишљења оваквог субјекта неминовно се ослањају на центар који оспоравају. Децентрирана перспектива из које се успоставља нови систем различитости и индивидуалности, поприма статус центра-унутар-центра који настоји да проблематизује и уруши, јер за тачку ослонаца мора имати и централизовано и децентрализовано као узајамне референтне системе који ступају у својеврсне дијалектичке односе. Подсетићемо се тезе Фредрика Џејмсона. Да би одређени феномени задобили статус тоталитета, они морају бити праћени

„неком претходном појавом континуитета, неком идеологијом уједињења која већ постоји и према којој они имају мисију да је грде и уздрмају (...) Ми бисмо стога рекли да су то другостепене или критичке философије, које поново потврђују статус појма тоталитета самом својом реакцијом против њега.“ (Џејмсон 1984: 60-61)

У постмодерној теорији Линде Хачн, субјект је *подесни периферни тип* који представља својеврсну синтезу општег и појединачног. Јунак историографске метафикције је екс-центричан, маргинализован, периферна фигура фикционалне историје, који настоји да себе изнова позиционира у историји и времену. Своје временске и просторне позиције конституисаће кроз текстуализовани остатак који представља референтни систем унутар ког субјект као *подесни периферни тип* успоставља свој центар којим урушава универзални и хомогени статус оног архетипског. Померање перспектива реализује се у оквиру иронијског, пародијског или парадоксалног реторичког модуса.

Како се најчешће наводи, у *Историји света у 10 ½ поглавља* Џулијан Барнс нуди још једну историју света као алтернативну, потиснуту верзију догађаја који добијају статус чињеница са потенцијално другачијим значењем. Кроз различите дискурзивне жанрове, нараторе, симболику репетиције мотива и тема као инваријанти око којих се групишу варијабле и структурне паралеле међу поглављима, Барнсова *Историја света* разматра се у контексту дезинтеграције и реконституисања идентитета субјекта, односно субјеката. Лично које бива пројектовано у историјском контексту је једна у низу перспектива из које се одређује субјект унутар историјског и друштвеног чина.

„Екс-центрично, као маргинализовано тиме што своје место не налази у тотализујућој визији, редефинише субјект и концепт субјективног у контексту парадоксалне 'децентрализоване заједнице'.“ (Натоли, Хачн 1993: 198-199) Следећи постмодернистичке теоријске поставке Хачнова, у првој причи, „Слепи путник“, може се рећи да Барнс децентрализује перспективу из које се изводи још један наративни конструкт у виду пародирања, иронизирања и (анти)утопистичког виђења старозаветног мита о Потопу и Нојевој Арци.²⁵⁶ Наиме, мит представља центар који испољава тенденцију догматизовања, хомогенизовања и самоконституисања у виду великог наратива. Нојева Арка представљена је као товарни простор, пловећа тамница читавог товара разнородних животиња насумично смештених и збијених једни поред других, који су *одабрани* за брод

²⁵⁶ Енглески “Ark”. У преводу књиге: Нојева Арка. Ради доследности преводу књиге којим ћемо се у раду користити, и због фигуративне употребе термина „арка“ који има своју улогу у роману, користимо се термином који је дат у преводу.

спасења да би прехранили и у животу одржали доминантног представника – Ноја, доминантне врсте – човека. У овој субверзивној дестабилизацији великог наратива људске историје човек је представљен као центар који бива пољуљан и урушен ексцентричном верзијом подесног, маргинализованог наратора кога представља Слепи путник – дрвоморац,²⁵⁷ онај који себи „одушка даје смехом одбаченог.“ (Барнс 1994: 19) Центар, унутар ког се успоставља други центар, урушава се померањем тежишта на наратију, односно фабулацију *немог*, оног чији се идентитет не може утврдити јер није обдарен разумом и вољом. Слепи путник, који се није налазио међу одабраним паровима *чистих* и *нечистих*, већ га је, игром случаја, унео дрводеља „и не знајући шта чини,“ (Барнс 1994: 12) представља убедљиву субверзивну противтежу утопијском миту о спасењу људске врсте на лађи њене Вере и Наде. Слепи путник подрива аутентичност архетипског мита рушећи слику Ноја као побожног, послушног и заслужно доминантног представника своје врсте кога Господ изабра јер је био „човјек праведан и безазлен својега вијека“ који „по вољи Божјој свагда живљаше.“ (Лоренс 2008: 16) У ексцентричној верзији приповедања јунака ове приче Ноје беше „гадан тип“, „најбољи у врло гадном друштву.“ (Барнс 1994: 31) Ексцентрично нас мами у свој центар причом у коју се можемо поуздати јер *одбачени* представља оплемењену врсту *anobium domesticusa* која није склопила никакве споразуме са Нојем и његовим Богом, нити је прибегла миту и насиљу. Централно место ексцентричне перспективе је децентрирање митоморфне утопије и померање исте у оквире пародираних антиутопијске визије.

На овом путовању, као претечи потоњих путовања човекових кроз време и историју, успостављају се архетипски модуси људске природе који ће своје одјеке имати у разним видовима испољавања једне или алтернативних верзија историје и субјекта који настоји да себе пронађе у некој од потенцијалних фабулација. Путовање, како наводи Слепи путник, имало је своју *политичку* позадину Божјег гнева, рока за укрцавање који је морао бити испоштован, тачно одређеног места са ког ће се кренути и причу о змији као Адамову оцрњивачку пропаганду наметања кривице. Уведен је и првобитни систем организације који је, у овој пародираној и

²⁵⁷ Енглески: „woodworm“ („wood“: дрво, „worm“: црв). У преводу књиге тенденциозно се користи термин „дрвоморац“ уместо популарног назива „жижак“, у контексту Нојеве Арке сачињене од дрвета (гофера), и „црва који нагриза дрво“, као везивног ткива романа.

антиутопијског слици постанка данашњег човека, био прилично „алкав“. Из једног система изводи се следећи, а то је хијерархијски поредак, односно поредак субординације са Адмиралом на челу путовања и његовом краљевском породицом. Међутим, систем генерише завист, надметање и истребљивање оних који нису одабрани. Политика испољава један од својих најтипичнијих видова функционисања, а то је раздвајање, као продукта начела селекције на парове, попут *чисти* и *нечисти*. Применом начела селекције стварају се осећај и атмосфера неизвесности. Завладао је параноични страх од милости и немилости доминантне врсте. „Невероватно шта све страх чини.“ (Барнс 1994: 20) Отуд, осећај неизвесности бива регулисан тоталитарним системом у виду људског, неизбежно догматског размишљања. Централни део догме је првобитни грех и човекова кривица за Пад. Крива је змија, „честит гавран био је забушант и изелица, а коза је Ноја претворила у алкоса.“ (Барнс 1994: 37) Тајна дуговечности, митолошко-утопијски сан о бесмртности и природном еквилибријуму опречних људских тежњи, као и чежња за повратком у првобитно стање, своје сидро остављају у иницијалној подели и селекцији на *чисте* и *нечисте*, у првобитном расцепу унутар субјекта који доводи до његове потоње неразрешиве дихтомије постојања. Субјект се конституише кроз бинарне опозиције: супериорно – инфериорно, централно – маргинално, доминантно – периферно, чисто – нечисто, одабрани – одбачени. Мит о човековом спасењу, мит о нади, структуриран је у виду поларизованих опозиција, у оквиру којих један члан неминовно заузима место примарног члана опозиције. Са једне стране, статус доминантног (човека) своју потврду тражи у ономе што означава као *друго*, периферно и нечисто. Са друге, *одабрани* теже валидацији свог чина путем успостављања ауторитета религије, историје и мита. Консеквентно, иницијални расцеп се даље умножава и, упркос томе што настоји да себе реконституше кроз наратију, конституисање субјект резултира плуралитетима потенцијалних значења, смислова, истина и историја. Човек неминовно постаје биће дихтомија, супротстављених тежњи, биће алтернатива које за смислом трага кроз алтернативне верзије своје историје чији је архетипски модел из своје децентриране перспективе Слепи путник представио као „пловећу тамницу“ на једном „дугом и опасном путовању.“ (Барнс 1994: 11) Упркос правилима,

„кривицу, као врста, пребацујемо увек на другога, оптужујемо увек другога, изменимо правила и померимо стативе.“ (Барнс 1994: 37)

Однос централног и децентралног успоставља се на нивоу нарације и опозиција, као и на плану субверзивности утопијског сна. Наведени однос конституише се и на нивоу централизованог и децентрализованог субјекта у контексту статуса архетипског и аутентичног према коме се односи субјект у својим настојањима да реконституише свој идентитет на плану референтности који бива урушен екс-централизованим референтним системом. Барнсова „антитотализујућа врста тотализације и децентрализована врста централизовања“ (Хачион 1996: 107) задржавају своју улогу алтернативе у изграђивању још једног (екс-централног) система који ће се неминовно самоурушавати у својој парадоксалности. Пловидба туристичког брода „Света Ефимија“ завршава се масакром арапских терориста. Подела на *чисте* и *нечисте*, односно на Исток и Запад дестабилише савремени мит о слободи и једнаким правима „демократског света“. У време верских ратова води се апсурдни судски процес између становника села Мамирал и представника инсеката (дрвомораца) који су нагризли бискупски престо те Бискуп „би бачен, противно својој вољи, у слабоуље.“ (Барнс 1994: 72) Преживела у нуклераној катастрофи, која се отискује на пучину у непознатом правцу, побеђује свој ум, као субверзивни елемент, који је „постао препаметан за своје добро“ (Барнс 1994: 107) и бива испуњена љубављу, вером и надом. Катастрофа сенегалске експедиције бива претворена у уметност Жерикоове слике „Сплав Медузе“ која је ослобођена сидра историје и опстаје. Слика је композиционо уравнотежена и нуди нам *стабилно средиште*. Она је коначна, непроменљива, заувек присутна, као валидација нашег постојања. Наша два ока, неуко и обавештено, заувек ће разроко лутати, јер сидро историје, као упоришне тачке центра, поништава било коју могућност да „првобитно стање вратимо своме погледу.“ (Барнс 1994: 131) На планини Арарат верник налази утеху своје вере иако се вера поставља у пародијски реторички модус са циљем да се нагласи њен тоталитарно-догматски аспект. Пролазећи кроз наше колективно памћење, мит као текстуализовани остатак, који се доследно дестабилише иронијом, пародијом и антиутопистичким визијама, представља нам се као прошлост која нас упућује на будућност. У *заборављеном свету*, као

алтернативној верзији постојећег, са *заборављеним народом* који живи у џунгли кроз коју тече *заборављена река* враћамо се себи. У љубави, која је од суштинске важности управо из разлога што нам је, у материјалном и механичком устројству света, непотребна налазимо субјективну истину као једну од мноштва истина од којих плетемо мрежу у настојањима да проникнемо у истину Велике приче. Унутрашња и спољашња реалност представљају комплементарне категорије. Напослетку, враћамо се утопијском сну, овога пута о Рају.

„Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао. Сањао сам да сам се пробудио.“ (Барнс 1994: 297) Барнсова *Историја света* завршава се утопијском визијом јунака с краја 20. века која нам се представља као чин *буђења*. Заједно са јунаком, налазимо се у Рају који не подразумева себи супротстављену бинарну опозицију Пакла јер је он некада био само неопходна пропаганда. Концепту Новог Раја ипак је супротстављен концепт Старог Раја. За разлику од Старог Раја, Нови Рај не подразумева наше личне представе о њему. У Старом Рају људи су, углавном, били бестелесни, духовни, декорпорисани, у зависности од секте, а данас људи желе да задрже своје тело, као и своју личност. Некадашњи Рај изумире, заправо постојао је све док су његови становници то желели, а потом је затворен и архивиран. У Новом Рају *бескрајно* се напредује, у било чему. У њему постепено нестају снови. На том месту Бог се добија само ако се жели. То је „демократски рај“ који се може прихватити или одбити. У њему је решено питање слободне воље и „смрт (више) није питање случаја или неизбежности.“ (Барнс 1994: 300) Не постоји неограничен број могућности, не постоји категорија избора. Људи схвате да ту могу бити једино оно што јесу, стога убрзо *пожеле* да поново умру. Живот се у њему изнова наставља у виду исконске човекове тежње продужетка (побољшаног) живота. У њему можете пожелети да се никада не уморите од вечности. У њему можете да постанете неко други, али претходно морате да престанете да будете оно што јесте. У њему стално добијате све што пожелите, али то онда постаје исто као и да никада не добијете. У њему све зависи од вас. У Новом Рају можете остварити *популарни сан* о томе да вам се суди, да добијете свој резиме и будете *просуђени*, захтев који Новорајани често упућују представницима Новог Раја задуженим за то да све захтеве и жеље

испуне. Протагонисту последње приче одводе у собу са „правом атмосфером“ где га „пријатељским погледом“, као и остале, „обрађује“ фини, старији господин. Пресуда гласи: „Ти си ОК.“ (Барнс 1994: 298) И то је све. Нема доказа и противдоказа, нема објашњења, наравије, аргументације, ретроспекције, интроспекције. Све што добијете јесте да сте ОК.

Антиутопијска слика која децентрира утопијски мит о спасењу, у последњем поглављу књиге представљена је као својеврсна тенденциозно банализована утопијска визија која децентрира антиутопијске моменте Барнсове фикције. Барнс проблематизује питање референце, као и однос фикције према текстуализованим остацима као потенцијалним референтним системима. Међутим, истовремено кључна питања тематизује на тај начин да она представљају вечиту дијалектику утопијске и дистопијске тежње у човеку као субјекту који настоји да себе конституише у свету који је темпоралан, просторан, динамичан и историјски. Униформност и једнообразност утопијске визије директно су супротстављене унутрашњој динамици субјекта. Историја субјекта, као једна од историја коју нам Барнс представља, може се сагледати као непрекидно стремљење субјекта реализацији утопијске тежње која се парадоксално урушава већ на почетку књиге. Међутим, уколико утопију посматрамо као алтернативну верзију историје која се, у додиру са стварношћу, може претворити у својеврсну дистопију, иста бива урушена јер је директно супротстављена динамичној и променљивој категорији историје. Антиутопија, са друге стране, испољава тенденцију да проблематизује историју, у многобројним видовима наших представа које о њој имамо, и то превредновањем прошлости и преиспитивањем потреба које намеће садашњи тренутак. Међутим, у контексту преиспитивања историјског света, намеће се теза да и утопија и антиутопија представљају суберзивне факторе негације система, као тенденције које управо конструишу алтернативне светове у њиховом дијалектичком односу.

Идентитет Барнсовог историјског субјекта, који је контекстуално и дискурзивно детерминисан друштвеним, културолошким и идеолошким оквирима 20. века, (ре)конституише се у односу на референтни систем мита, на нивоу утопијске и антиутопијске визије, кроз пародијски и иронијски отклон од великих

(мета)нарација. Барнсов субјект децентрализује један систем да би генерисао свој сопствени, наизглед дискурзивно хаотичан парадигматски оквир као вид компромиса који прави са тоталитарним. Кроз Барнсов историјски субјект негира се постојање Истине, те се и аутономност мита и уметности, као (а)историјских категорија, доводи у питање узимајући у обзир њихову дискурзивну условљеност. Дисперзивни и антитотализујући аспект субјекта, међутим, парадоксално упућује на његову тенденцију да успостави систем. Центар коме је Барнсов субјект супротстављен екс-центричном перспективом неминовно условљава конституисање центра-унутар-центра који ће исти изазивати и подривати. Поглавља књиге представљају серију дигресија које својом структуром и нехронолошким низом сугеришу одступање од великих нарација о великим догађајима и кључним људима у историји човечанства. Централна дигресија јесте, заправо, дигресија у дигресији насловљена „Узгред“, која чини ону половину због које је ова историја исписана у 10 *и по* поглавља. Та половина је љубав као делотворна сила, као наша „случајна мутација“ у виду закаснелог додатка „дневном реду.“ (Барнс 1994: 232-233)

У Барнсовој историји света библијски мит о катастрофи, Божјој казни и спасењу људске врсте милошћу Божјом чини окосницу свих потоњих митова о људима, односно митова које су људи створили, а на основу којих се граде и међусобно преплићу респективне утопијске и антиутопијске, односно дистопијске визије о човеку и његовој судбини. Уметност нуди *стабилно средиште*, али опет у својој верзији само једне од прича.

„Сви смо изгубљени на пучини, бацани од наде до очајања, дозивамо нешто што нам можда никада неће притећи у помоћ. Катастрофа је постала уметност; али тај процес не умањује. Он ослобађа, проширује, објашњава. Катастрофа је постала уметност; то је, уосталом њена сврха.“ (Барнс 1994: 139)

Дрвоморац, као атемпорални, аисторијски моменат ове историјске приче, пародира, урушава, нагриза и, кроз сопствену маргинализацију, конституише се као центар-унутар-центра који се подсмева смехом одбаченог од стране Бога и од стране

званичне историје. Неми, разумом и вољом необдарени инсект ствара сопствени мит о човеку атемпоралношћу којом се урушавају односи између времена о коме се приповеда и времена приповедача. Дрвоморац нагриза дрво Нојеве Арке, бискупски престо Свете Цркве, уништава пергамент са детаљима судског процеса који се против њега води. Глумац који одлази у џунглу да снима филм о језуитима штити од инсеката бизарна писма која пише. Астронаут коме се на Месецу обраћа Божји глас и говори му да нађе Нојеву Арку на планини Арарат верује да је Арка још увек на планини и да је нису нагризли термити или неки други инсекти јер је направљена од гофер дрвета. Рам Жерикоове слике, која је катастрофу сенегалске експедиције претворила у уметност, нагризају дрвоморци. Куцкање у таваници које пуковник Фергасон, атеиста на самрти, чује јесте љубавни зов бубе која у поменутом *и по* поглављу још једне историје света сумануто удара главом на звук куцкања оловком јер мисли да је то љубавни зов. Дрвоморац постаје моћна метафора за оно што је искључено, одбачено и порицано разним монополистичким дискурсима у људској историји, а што је неминовно довело до самоурушавања субјекта и до урушавања најмонументалније историје света – библијског мита. Барнсова историја света, као историја субјекта, манифестује се као својеврсна пројекција субјективних истина које, у међусобном сплету и у датом тренутку, премреже и наизглед задовоље наше тежње да пронађемо себе у неком од потенцијалних система који нам нуде *стабилно средиште*. Шта је природно стање човеково – потреба да се некако успостави еквилибријум међусобно супротстављених тежњи, у контексту сталне потребе да се изгради систем, да би исти потом био урушен? Да ли је позитивна утопија оно чему заправо треба težити и никада не достићи, јер тајна је одвајкада била онај покретач који нас изнова доводи на почетак једног истог круга? Да ли је, како наводи Пекић, наша највећа зла коб и у исто време једини спас управо то што неизвесност имамо као могућност избора? Опште место тумачења јесте да Барнсва *Историја света* представља још једну потврду у прилог чињеници да свака историја света представља још један људски конструкт као последицу пројекције човекове (појмовне) природе као такве. Да ли и Барнс, као и Пекић, сугерише постојање паралелних историја, односно оне видљиве и оне невидљиве историје човекове која се не манифестује

кроз догађаје и датуме већ кроз само човеково *битисање*? Док наш разум и аналитичка моћ нашег ума упорно бацају онај сноп светлости под којим бележимо своју историју, Слепи путник, неми, разумом необдарени и, као такав, *затечен* у историји себи одушка даје смехом *одбаченог*.

Једно од суштинских питања које покреће Барнсва *Историја света* јесте и питање наративног идентитета. Како наводи Пол Рикер, двозначност термина идентитет, подразумева лични идентитет као наративни идентитет

„у односу према основном својству себства, наиме његовој временитости. Сâм идентитет у смислу идем развија једну хијерархију значења, (...) а чија постојаност у времену сачињава највиши степен коме се супротставља оно различито у смислу оног што се мијења, што варира.“ (Рикер 2004: 9)

Намеће се питање како у контексту Рикерове постојаности у времену, тумачити моменте перманентне темпорализације Барнсовог ексцентрираног, атемпоралног, подесног периферног дрвоморца, који, поред темпорализовања Жерикоове слике, те и стабилног средишта, темпорализује целокупни Барнсов наизглед дискурзивно хаотичан парадигматски оквир? Статус Барнсовог (пост)модернистичког уоквиравања приче-матрице, темпоралности и тезе о (де)центрираности Линде Хачн, дестабилизује се и атемпорализује. Уколико ово поглавље разматрамо у контексту поглавља „Верски ратови“ и вођења судског процеса, намеће се питање шта се дешава када имамо другог који ће причу чути, записати и архивирати? Уколико је, у том смислу, Рикерова идентичност-идем супротстављена ипсеитету у односу на идентитет-ипсе, односно уколико „Сопство као други (...) наглашава да ипсеитет сопства имплицира алтеритет до тог степена да се једно не дâ мислити без другог,“ (Рикер 2004: 10) питамо се шта је у Барнсовој *Историји света* Сопство приче? Да ли је то други као другост, или, пак, идем-други? Како, у том контексту, позиционирати Барнсове референтне системе мита, историје и уметности? У поставци дијалектичности односа идентитета-ипсе и идентитета-идем, Барнсва *Историја света* отвара херменеутичке хоризонте који не проблематизују само питања децентравања, урушавања постојећих система и инкорпорисања субјекта у системе. Барнсва фикција покреће, између осталог, и

суштинско питање конституисања наративног идентитета. Хејден Вајт ће питати како се врши одабир догађаја као феномена који добија статус чињенице у оквиру наратије, односно како одабрани феномен ступа у систем који поседује делотворну дискурзивну моћ. Међутим, без другог, прича, у шире постављеним оквирима, не постоји, односно не добија свој легитимитет, а самим тим ни валидацију сопствене конституције. „Прича конструише идентитет лика, који се може назвати његовим наративним идентитетом, тако што конструише идентитет испрчане историје. Идентитет историје је оно што твори идентитет лика.“ (Рикер 2004: 155) Ко је у овој *Историји у 10 ½ поглавља* лик: мит, историја или Прича? Уколико је лик Прича, да ли је децентрирана или се само децентрира у односу на референтне системе постојећих прича? Уколико су ликови мит, односно историја, постмодернистичко померање перспективе управо конструише идентитет написане историје и додаје још један слој на палимпсест-историју.

Уколико следимо нехронолошки низ поглавља овог (пост)модернистичког романа, заједно са „прекидом“ уметнутим у њено наративно ткиво и дискурзивне диспаратите међу њима, враћамо се на „огољавање ипсеитета кроз губљење ослоња у истости.“ (Рикер 2004: 156) Покренута питања постмодернистичких поставки: фрагментарног, маргинализованог, дискурзивно детерминисаног, дисконтинуираног, ексцентрираног, али и наративно профилисаног, Барнсову *Историју света* управо центрирају у сопственој структуралности која мисли себе сâму, те ова историја постаје управо деридијанска функција, онолико колико и Рикерово конституисања наративног идентитета. Иницијални расцеп субјекта, који једино кроз причу настоји себе да успостави у времену и самом моменту приповедања, бива разрађиван кроз поменуте варијетете дискурса. Различити дискурзивни модуси се, међутим, све време ослањају на референтни систем мита. Шта се дешава са Барнсовим митом од кога је, како се у књизи наводи, све и почело? Поред типично постмодернистичког третирања проблематике уводи се атемпорални моменат, дрвоморац, који управо везује, не разара, наративно ткиво. Индикативна је чињеница да Барнс у својој књизи „настањује нешто“ што није детерминисано временом, чији пут није трасиран разумом и „слободном вољом“, а онда атемпоралном дрвоморцу, на самом почетку, даје моћ говора и на тај начин

преноси још једну причу? Дрвоморац „нестаје“ из последње приче о утопијском сну о спасењу човекове душе, али нам се враћа утопијски сан заједно са причом о подели на Пакао и нови *концепт* Раја. Да ли Барнс сугерише поделу, раздвојеност која је унапред изградила нови простор у коме подељени субјект неминовно производи језик који је, заправо, одвојен од стварности и дела, па самим тим и субјект бива одвојен од себе сâмог? Наведено намеће заротирану Рикерову дијалектику односа идентитета-ипсе и идентитета-идем. Да ли сада старозаветни мит посматрати као мит-причу, чији ће исход бити све потоње нарације којима ће се већ раздвојен субјект увек изнова успостављати, како у односу на време, простор и језик, тако и у односу на причу као дискурзивни феномен којим се субјект конституише у простору и времену?

„Ако је јарак тако дубок, како изгледа, између фикције и живота како смо могли, у нашем властитом пролажењу кроз нивое праксиса, да смјестимо на врхунац хијерархије мноштвених практика замисао о наративном јединству живота?“ (Рикер 2004: 166) Уколико се наведене теоријске поставке посматрају у оваквим оквирима, Барнсова *Историја света у 10 ½ поглавља* јесте још један покушај да се кроз нарацију одреди субјект и његов статус у историјском и, консеквентно, темпоралном контексту. Барнс, међутим, истовремено покреће теме које су пре, како истиче Хејден Вајт, општељудске него што припадају особеностима неке одређене културе или идеолошке оријентације. Вајт брише разлику између историографских остварења и философских дела, јер се и једна и друга баве питањима историје и стварају одређене визије света који је, својим наративним карактером, неминовно историјски свет, те је и историјско дело врста литерарног артефакта. Уколико узмемо у обзир становиште Пола Рикера, који историју одваја од фикције, али и историју и фикцију смешта у поље наративног дискурса, Барнсова књига управо илуструје наративни карактер оба поља људског деловања. Барнс тенденциозно узима старозаветни мит, односно мит као феномен који улази у дискурзивни систем, и показује како се мит рефлектује у разним пољима људског деловања, истовремено указујући на његове догматске аспекте. Са друге стране, мит представља централни и центрирано-децентрирани феномен, који такође указује на оне најдубље аспекте људске природе и најдубље људске чежње

које, како нам Барнс говори, не могу добити формалне одговоре ма колико наративних модела понудили да бисмо те аспекте разумели и чежње задовољили. Барнсова *Историја света*, као једна од мноштва историја које су већ написане и архивирани, као и једна од оних неархивираних, доследно илуструје потенцијалну одвојеност Рикеровог бића од речи и језика и, консеквентно расцеп унутар субјекта који себе нужно конституише нарацијом.

Барнсова *Историја света*, такође, сугерише својеврсну парадигму константне интерпретације, уланчавања и умножавања. Барнсов одабир апокалиптичног старозаветног мита о Потопу иде у прилог тези да после још једног Потопа стварамо још једну Историју света, док је Оригинал нестао у том Потопу, а свет остао као копија, реплика потопљеног оригинала. Посебну пажњу завређује моменат Барнсовог одабира мита као тематско-симболичког и аутопоетичког везивног ткива романа, као и позиционирање мита као утопије и утопије као мита, што ће рећи – мита, историје, приче као утопијског импулса. Претпоставке историографске метафикције свакако имају своје одјеке у роману, али се роман не може дефинитивно подвести под наведени жанр, као што то чини Линда Хачн. Као што смо већ истакли, према Ролану Барту речи увек доносе нову форму, која ће тражити ново испуњење, кроз неки смисао за којим одвајкада трагамо. Форма приче га увек вешто скрива. Рикер ће такође рећи да је и ова „прошлост нарације само квазипрошлост наративног гласа.“ (Рикер 2004: 170)

Невидљиву историју Барнс настоји да испише најпре у *Флоберовој папиги*, потом у *Историји света у 10 ½ поглавља*. Иако је *Флоберовом папигом* учврстио свој статус постмодерног писца који ће у типично постмодернистичком наративном модусу преиспитивати поузданост, како писане историје, тако и могућност конституисања наративног идентитета, Барнсова невидљива историја почиње да се исписује у *Историји света*, наставља се у роману *Није то ништа страшно*,²⁵⁸ а свој врхунац достиже у *Пулсу*. У контексту наративне структуре и реторичког модуса приче, *Флоберова папига* и *Историја света у 10 ½ поглавља*

²⁵⁸ У раду наводимо наслов романа у званичном преводу на српски. Међутим, напомињемо да оригинални наслов гласи *Nothing to Be Frightened Of*. У оригиналном наслову наглашена је реч „ништа“ као реч која је, како се и у делу наводи, реч која је најбременија значењем. „Ништа“ представља централну тему романа и покреће суштинско питање људске егзистенције јер упућује на смрт.

представљају Барнсов (жанровски) уговор са савременим читаоцем. Као што Пекић истиче да је Атлантис писан као хибрид између научне фантастике и трилера, да би се читалац увукао у мисаону игру јер свест савременог читаоца није кадра да схвати метафору Атлантиса у неком другом наративном и реторичком модусу, тако и Барнсова прича представља жанровску маску. Иако задржавају типично постмодернистичку наративну структуру, у роману *Није то ништа страшно* и *Пулсу* реторика приче се мења. Пулс приче се мења. Може се рећи да *Пулсом* Барнс наставља своју причу „узгредног“ поглавља о љубави из *Историје света*. Подсетићемо се Пекићеве тезе да „форма јесте начин схватања стварности.“ (Пекић 1993: 212) Ова три Барнсва романа управо формом настоје да илуструју стање субјекта с краја 20. и почетка 21. века. Међутим, за разлику од Пекића, Барнс *Пулсом* искорачује из реторике своје јединствене Приче о Библији, Потопу и Богу и дискурс смешта у поље аисторијског живота недоказивог света којим пулсира људско тело, те и живот.

Историја света у 10 ½ поглавља, као ни роман *Није то ништа страшно*, не баве се питањима религије и вере, како се често истиче. Попут Пекићеве, и Барнсва прича бави се оном историјом коју исписује мит, у овом случају библијски. Међутим, библијски мит који Барнсва прича деконструира јесте мит који се изграђује у цивилизацијским оквирима појмовног, догматског, односно историјског света.

Како у контексту Рикеровог конституисања наративног идентитета као антрополошке детерминанте конституисања идентитета јединке, тако и у контексту теза о миту и утопији које смо изнели у поглављу „Фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса“, размотрићемо поглавља Барнсове *Историје света* која иде даље од теоријског и жанровског калупа „постмодернистичке културне иницијативе“, (Хачион 1996: 8) теоријских појмова историографске метафикције и односа подесног периферног типа који настоји да децентрира центар великих наратива људске историје. У контексту такве поетике постмодернизма, која се не бави поетиком дѐла, већ поетиком постмодернистичких теорија које се темеље на поетици, односно постструктуралистичкој философији, децентрирана перспектива

парадоксалне историографске метафикције, како унутар себе сâме, тако и у односу на центар који преиспитује, нужно се конституише као центар *per se*.

У Барнсовој *Историји света* дрвоморац који је се представља као атемпорални моменат приче, управо сваку од прича темпорализује. Дрвоморац не разара наративну целину, он јесте везивно ткиво наративне структуре. Он није маргинализован, већ представља центар ове Барнсове јединствене Приче. Дрвоморац не представља *подесни периферни тип*. Он је *најподеснији централни тип* деконструкције приче. Онолико колико савремени библијски мит трасира човекову видљиву и невидљиву историју, толико дрвоморац трасира савремену историју Џејмсонове текстуализоване јединке с краја 20. и почетка 21. века. Његов глас и његова прича, истовремено разарају и центрирају све остале приче, односно центрирају се у својој причи. Он није нем. Његов глас приповеда „најгласнију“ причу. У контексту де Манове тезе о иронији, Барнсов дрвоморац представља највећу маску и тачку отпора ове приче. Он није Слепи путник. Кроз његову визуру Барнс нуди најјаснију перспективу своје приче. Иронијски реторички модус Барнсове прве приче о Нојевој арки најеклатанији је пример де Манове реторике иронијске маске.

Досадашње студије ову Барнсову причу углавном су разматрале у контексту општих места постмодернистичког теоријског конструкта, те и теза о историографској метафикцији, преиспитивању поузданости историје и њених великих наратива, односу маргине и центра, итд. Међутим, и Пекићева и Барнсова *Историја света* јесу још једна митолошко-историјска и антрополошка прича врсте које се ослања на причу-матрицу, било да је у питању антички мит, или библијски. Двоструком фабулацијом, реинтерпретацијом мита којим се конструише још једна прича-мит постиже се тзв. неразрешива дилема/логички парадокс (енгл: *double bind*)²⁵⁹ који доводи до својеврсног наративног ћорсокака. Као и Пекићева, и Барнсова прича представља још једну фабулацију о фабулацији историјских наратива као митолошко-утопијских конструката. Наративни идентитет њихове приче гради се на наративном идентитету мита и утопије. Double-bind ефекат

²⁵⁹ Дилема у којој било које решење покреће нови проблем. Такође, аргумент са две противуречне премисе које воде до истог закључка који се према томе сâм по себи намеће. (према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition)

Барнсове *Историје света* огледа се најпре у дефиницији речи фабулација која дословно значи: причати причу, преносити причу, нарочито ону која садржи фантастичне или фикционалне елементе.²⁶⁰ Уколико је, како према Пекићу, тако и према Барнсу сваки мит и сваки историјски наратив увек-већ фабулација у том смислу, онда је парадокс управо у томе што се наратив у који не верује деконструише наративном структуром. Рикерове и Вајтове тезе које смо размотрили у поглављу „Фигуре утопијско-митолошко-историјског дискурса“ такође упућују на double-bind ефекат наративне конфигурације ове историје света. Као што смо истакли, према Барту смисао се трансформише у стално променљивом односу форме, језика-објекта и метајезика. Сходно томе, мит је увек у корелацији, како са (општом) историјом, тако и са идеологијом. Подсетићемо се да је кључно питање у интерпретацији, односно рецепцији мита— „како он (читалац) *данас* прима мит?“ (Барт 1979: 249) Језик Барнсове историје света јесте метајезик који својом фабулацијом фабулације, рекли бисмо метајезиком о метајезику представља реторичко-интерпретативни модус рецепције мита од стране његовог тумача *данас*. У том смислу, форма Барнсове метајезичке приче о метајезичкој структури илустративна је за Бодријаровог и Џејмсоновог субјекта данашњице чија је свест подигнута на оне нивое апстракције где постаје Бодријарова холограмска стварност или Џејмсонова јединка која више не производи језик и културу, већ језик и култура производе себе сâме. Отуд и уводна реченица Барнсовог романа *Није то ништа страшно* - „Не верујем у Бога, али ми недостаје.“ (Барнс 2008а: 9) Деконструишићи приче-матрице, као архетипске приче, оба писца свој наративни идентитет управо кроз њих реконституишу. Једина прича која свој идентитет црпи из себе сâме јесте *Пулс*.

У поглављу насловљеном „Фабулација, не реконструкција“ Метју Петмен (Петмен 2002: 41-53) ће управо настојати да Барнсову *Историју света у 10 ½ поглавља* преиспита и контексту исписивања још једне историје као историје фабулације. У том смислу,

²⁶⁰ Према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition.

„историја јесте фабулација,²⁶¹ а фабулација је начин на који ми дајемо смисао тренутној ситуацији тако што инвентирамо наративе о својој прошлости. Фабулација представља начин да се превазиђе хаос, она јесте неопходна активност која пружа утеху у виду приповедања које нам даје осећај реда и стабилности усред застрашујућих низања диспаратних и неповезаних чињеница.“ (Петмен 2002: 43)

Петманова тврдња заправо упућује на тезу Фредрика Џејмсона о приповедној активности која је неопходна да би се разбила неподношљива квадратура круга неприповедне Нужности историје као Алтисеровог одсутног узрока. У том смислу, ни ова (постмодернистичка) прича не пориче историјску нужност библијског мита. Петманова теза прати и Рикеров херменутички приступ конститусању наративног идентитета као јединог начина разрешења апорије бића и небића времена. Рикер истиче нужност фикционализације историје и историзовања приче, те је и реалност историографске приповести свакако релативна. Такође ћемо се подсетити Елијадеове тезе да религија представља један од видова развоја људске свести, те и људске историје. Барнсова прича свој наративни идентитет управо изграђује у контексту наведених поставки о односу историје и фикције, религије и историје, а што нас навраћа на почетне тезе ове студије. Историја јесте мит. Мит јесте историја. Мит и историја јесу утопијски конструкти. У том контексту, попут Пекићеве приче, и ова историја света представља својеврсну (литерарну) дијагнозу стања свести савременог човека, те и човека као бића апсурда.

Попут Пекићеве приче, Барнсова реторика (де)конструкције историјско-митолошког наратива има исти апокалиптични тон, како Деридине апокалипсе *без* апокалипсе, тако и апокалипсе као утопијског импулса и инвенције нове приче, новог мита. Апокалиптични тон може се прочитати у самом наслову који испред одреднице „историја“ у оригиналу има енглески неодређени члан „а“ који упућује, не само на једну од многобројних верзија историје, већ и на улогу који историјски факти имају у креирању човекове свести. Верзија коју Барнс нуди следи Пекићеву, чему сведоче и насловима поглавља: „Слепи путник“, „Верски ратови“,

²⁶¹ Фабулација као приповедање/приповедна активност.

„Преживела“, „Бродолом“, „Пројекта Арарат“ и у новојерусалимском поглављу о „Сну“ које је еденски пандан новојерусалимском „Откровењу“ Пекићеве приче. Барнсова *Историја света у 10 ½ поглавља* такође почиње причом-матрицом, наставља се истребљивачким ратовима Атлантиса и завршава се Откровењем Новог Јерусалима који никада није био схваћен.

Према Нортропу Фрају, Потоп је још једна апокалиптична, демонска прича која, попут Откровења, такође представља својеврсно „чишћење света“ и његово отварање ка новој визији будућности – новом утопији-миту који увек подразумева својеврсну типологију

„која указује на будуће догађаје за које се често сматра да превазилазе време.“ (Фрај 1985: 185) У Библији „свака апокалиптична или идеализована слика има свој демонски пандан (...) Сâм Потоп је или демонска слика, у смислу божанског гнева и освете, или пак слика спасења, зависно од тога да ли је посматрамо са становишта Ноја и његове породице или са становишта неког другог.“ (Фрај 1985: 184-185)²⁶²

Пекић ће индуковани табу античког мита мистификовати својом митоморфном утопијом. Са једне стране, Барнсов иронијски реторички модус можемо посматрати у контексту теза Пола де Мана, те дискурс Барнсове структуре нужно бива доведен до граница сопственог апсурда када се управо од себе окреће и урушава у својој деконструкцији. Са друге стране, можемо говорити и о Фрајевом иронијском модусу који, поред комедије, романсе и трагедије, свакако представља још један вид митоса који пародира романсу, (Фрај 2007: 266) у овом случају

²⁶² Према Нортропу Фрају, Потоп, Ноје и израбљивање животиња представљају доњи план Библије. Горњи план јесте Еден и живот са животињама које представљају ону сентименталну страну приче о Потопу. „Горњи план човековог односа са природом јесте онај додељен Адаму и Еви у едемском врту, где је човек једино живео од плодова дрвећа и где су све животиње биле домаћи мезимци којима је требало дати имена (Постање 2:16, 20). И свет је ишчезао, и са 'падом' Адама и Еве човек се спустио у равнодушну и страну природу коју данас видимо око себе, а ти је био приморан да ради. Али један чинилац у раду (...) представља слику света коју је човек изгубио и у који тек има да доспе (...) Питање је како изгледа Библија када покушамо да је посматрамо статички, као једну симултану скупину метафора? Можда за нас и није изненађење ако откривамо да један чинилац у њој не погодује статичкој визији. Обично, када 'замрзнемо' читаву једну митологију, она се претвара у космологију, а разуме се да су постојале хришћанска и јеврејска космологија, као што су постојале и оне небиблијске. Али Библија нам не пружа толико космологију колико визију метаморфозе усмерене навише, отуђеног односа човека према природи преображеног у спонтан и напора лишен живот – не напора лишен у смислу да је учмао или пасиван, него у смислу да је енергија без отуђености.“ (Фрај 1985: 108-109)

идеализоване слике спасења Ноја и његове врсте. Узимајућу у обзир Фрајеву тезу да су комедија, романса, трагедија и иронија митос, можемо доћи до закључка да свакако ишчитавамо двоструку причу, јер „Библија казује причу' и 'Библија је мит' – у суштини су исти исказ.“ (Фрај 1985: 58) Па тако, ни ову литерарну причу која јесте мит о миту и мит у миту, свакако не можемо подвести ни под пуку рефабулацију фабулације, као ни под жанр историографске метафикције. Барнсва прича јесте још једна прича о сведочењу и сведочанству, а једино сведочанство јесте прича. „Сведочанство подразумева ван-библијско мерило истине, које сама Библија не признаје.“ (Фрај 1985: 73) У случају Барнсове приче, сведочанство, односно мерило истине нужно бива још једна прича, још један митос. Са једне стране, можемо говорити о Фрајевој причи чија се истина увек креће „ка унутра“, са друге о Џејмсоновим идеологемама које свакако улазе у канон приповедне активности и објективног духа дате епохе.²⁶³

Такође, можемо рећи да Барнсов „Слепи путник“, дрвоморац, који нарушава опседнутост наше врсте светим бројем седам, не представља само типичан постмодернистички однос центра и маргине, већ и невидљиву историју, невидљиве врсте у Великом историјском коду. „Моја врста (...) стигла је на брод без прибегавања миту и насиљу.“ (Барнс 1994: 17) Као што смо већ истакли, „невидљиво“ упућује на оно што није архивирано, односно није ушло у канон приповедне активности, јер је *неприповедно*. Невидљиво јесте *Пулс* трећег Барнсовог романа који је предмет наше анализе, односно „Узгредно“ поглавље ове приче које своје место нема у канону приповедне активности, те отуд није прича, односно мит, историја или утопија. Попут Пекићеве приче, и Барнсва прича инсистира на миту у оној мери и на оне начине на које мит инсистира на нама.

²⁶³ Детаљна анализа овог Барнсовог романа у даљем тексту ове студије биће примењена из разлога што аутор рада сматра да су досадашње студије (в. секундарна литература) о Барнсу селективно примењивале оне делове романа које су се уклапале у дате теоријске оквире. На тај начин, урушава се наративно, тематско и реторичко јединство романа. Као резултат тога, у други план се ставља Барнсово виђење историје које захвата озбиљнију и далекосежнију проблематику утопије, мита и историје него што на то указују општа места фабулације, рефабулације, историографске метафикције и преиспитивања поузданости Великих наратива. Такође, већина студија које су биле доступне аутору овога рада превиђа основну функцију иронијског реторичког модуса Барнсове *Историје света у 10 ½ поглавља*, а која је усмерена на цинизам читања библијског мита који Барнс деконструира у контексту западњачког религијског цинизма. Наведене тврдње детаљније ћемо разградити у даљем тексту рада.

Дрвоморац, то јест лик из заграда, као странпутица приче иронијом деконструише реторику најмоћнијег мита човекове утопистичке историје – библијски. На Нојевој Арци правила су била унапред утврђена. Правила су утврђена још са Падом. „Ви²⁶⁴ сте имали Пад, а и ми смо. Само што су нас гурнули. Први пут смо то приметили у време када је обављана селекција за Двориште Одабраних.“ (Барнс 1994: 18) „Управо са 'падом' започиње законска метафора која се одражава кроз целу Библију, а по којој људски живот чекају суд и пресуда, с тужиоцима и браниоцима.“ (Фрај 1985: 144-145) Као и Пекићев епос, односно Фрајев „ритам понављања,“ (Фрај 2007: 297) коју смо ми назвали рефрен-причом, и Барнсова *Историја света* заправо покреће питање законске метафоре коју успоставља, рекли бисмо, управо она најневидљивија историја која ће, попут Новог Јерусалима, увек бити погрешно схваћена. Обе приче покрећу питање законске метафоре коју апсурд човекове слободе избора понавља попут ритуалне мантре својих антрополошких датости. Онолико колико смо различито приповедали, толико је верзија увек иста. „Свестан сам да се о овоме различито приповедало. Ваша врста има своју много пута понављану верзију.“ (Барнс 1994: 12)²⁶⁵

Питање законске метафоре такође покреће питање човекове потребе за сведочанством и доказима, које му једино прича нуди. Отуд ће дрвоморац подједнако иронично рећи да се у његову причу „можемо поуздати“, иако заправо „ништа никада није било доказано.“ (Барнс 1994: 12-13) Опет, „не морате да ми верујете, разуме се; али шта ваше архиве о томе кажу.“ (Барнс 1994: 24) „Не можете ни да замислите каквог вас је богатства живог света Ноје лишио. Пардон, можете, јер управо то и чините: замишљате.“ (Барнс 1994: 22) Ипак, ни дрвоморац о свему томе не може да суди. „Преносим оно што су нам птице говориле.“ (Барнс 1994: 27) А матори Ноје, са све „његовим Богом“ био је „дозлабога несавитљив. Све је видео само са једне стране.“ (Барнс 1994: 29) У „мирној луки чињеница,“ (Барнс 1994: 31) од свих животиња најлепши је био једнорог. Уједно, његов случај био је и најстрашнији од свих недаћа које су задесиле животињски свет који је ту био Ноју на услузи. Насупрот Ноју, „једнорог је био снажан, честит, неустрашив,

²⁶⁴ Људска врста.

²⁶⁵ Запазићемо да Барнс користи једнину – верзија.

беспрекорног понашања и сјајан морепловац (...) Нојеви су, на годишњиву укрцавања, направили од њега паприкаш.“ (Барнс 1994: 24) „На узбурканом мору гласина,“ (Барнс 1994: 31) када је Арка пристала на врх планине, кружила је прича о томе како је честит и храбри гавран посведочио о томе да ли се вода повукла. Грлица је била одвећ преплашена за тај подвиг. Но, историја је била измењена на лицу места, и грлица добија статус слике-симбола. Када су се искрцали, Бог је као награду подарио дугу. „Да сте само видели једнорога (...) Дуга уместо једнорога? Зашто Бог није оживео једног једнорога?“ (Барнс 1994: 35)

„На жалост, све се уклапа у ту слику. За човеков Пад крива је змија, честит гавран је био забушант и изелица, коза је Ноја претворила у алкоса (...) Увек оптужите другог, то вам је прва реакција, онда тврдите да проблем и није прави проблем. Измените правила, померите стативе.“ (Барнс 1994: 37)

Подсетићемо се. Када је човек почео да трага за псеудокоренима свог алибија у *речима* које су *ван* њега, тада је ова невидљива историја почела да се исписује видљивим траговима индукваног табуа видљиве рефрен-историје. Намера дрвоморчевог сведочанства била је „искрено пријатељска“.

„Ако мислите да хоћу да се препирем са вама, то је вероватно стога што је ваша врста (...) безнадежно догматска. Верујете у оно у шта хоћете да верујете, и у томе сте упорни. Додуше, сви ви носите Нојеве гене (...) Никада, на пример, нисте себи поставили следеће питање из ваше најраније прошлости: шта се догодило са гавраном?“ (Барнс 1994: 33)

Међутим, законска метафора је са Падом већ успостављена. Безнадежни догматизам, страх, параноја и закон упаривања, односно поделе на чисте и нечисте читавају се у свакој следећој причи. Како Мозлијева запажа, Барнсова прича није о религији, већ о „религиозној историји“ као о једном од аспеката историје људске врсте, (Мозли 1997: 119) са акцентом који Барнс ставља на западњачки концепт религије.

Као и у Пекићевој причи-матрици, Барнсова прича-матрица најављује модел људске историје коју Пекић описује. Џеки Бакстон (Бакстон 2000) истиче да је „за Барнса човеково путовање, путовање без кормила које иде од једне катастрофе до друге, у коме невини нестају са лица земље, а преживели су посада на броду за будале.“ (Бакстон 2000: 61) Међутим, кормило човекове историје описано је у првој причи. Како у Пекићевој, тако и у Барнсовој причи кормило јесу човекове антрополошке датости које, као такве, условљавају деструктивни курс историје. Свака следећа Барнсова прича представља, како катастрофалне последице историје, тако и књижевну „дијагнозу“ стања свести савременог човека. „Посетиоци“ друге приче јесу арапски терористи који су се укрцали на брод који плови ка Криту. Главни протагониста је Френклин Хјуз, историчар који путницима-таоцима мора да исприча уверљиву историјску причу односу Запада и Блиског истока. Вођа арапских терориста инсистира да се публици то објасни из историјске перспективе. Прича мора бити она у коју ће поверовати, која ће објаснити откуда они у *нашој* историји, прича их мора умирити и улити им наду, попут звука Панове фруле, пре него што тела, у паровима, мртвих талаца буду бачена у море.

„Ја нисам стручњак за блискоисточну политику, али покушаћу да учиним све што јаснијим могу. Можда би требало да почнемо повратком у деветнаести век, давно пре него што је успостављена држава Израел... Френклин је осетио како његова публика почиње да се опушта. Околности су биле необичне, али они су слушали причу, и нудили се приповедачу онако како су то публике чиниле кроз векове, у жељи да сазнају шта је било на крају, желећи да им неко објасни свет. Хјуз је исцртао идиличну слику деветнаестог века, све сâми номади и узгајање коза и традиционално гостопримство које вам допушта да останете у нечијем шатору три дана пре него што вас упитају какве су вам намере. Говорио је о раним ционистичким досељеницима и западњачким идејама о власништву над земљом. Булфуровој декларацији. Јеврејском досељавању из Европе. Другом светском рату. О томе како су европски осећај кривице због холокауста морали да испаштају Арапи. Како су Јевреји, из свих прогањања у време нацизма, научили да је једини начин да се опстане бити попут нациста. О њиховом милитаризму, експанзији, расизму. О томе како је њихов превентивни напад на египатско ваздухопловство,

на почетку Шестодневног рата, био потпуни морални еквивалент Перл Харбору (...) О избегличким логорима. Крађи земље. Вештачком подржавању израелске привреде доларима. О злочинима који се чине према разбаштињенима. Јеврејском лобију у Америци. О томе како Арапи од западних сила траже само исту правду на Блиском истоку која је већ омогућена Јеврејима. О жалосној потреби за насиљем, што је лекција коју су Арапи научили од Јевреја, као што су Јевреји научили од нациста.“ (Барнс 1994: 62-63)

Међутим, успавана публика, која као да је раније већ чула овакву причу, тргла се тек када је Френклин рекао „И тако смо стигли до садашњег тренутка, овде. То их је сасвим разбудило. Френклин је осетио како мехур задовољства нараста. Био је попут хипнотизера који је пуцнуо прстима.“ (Барнс 1994: 63) Наставио је своју причу о Западним силама и Блиском истоку данас. Међутим, први терористички метак усмртио је Италијана који се затекао на линији паљбе.

„Редослед погубљења утврђен је према кривици западних држава за ситуацију на Блиском истоку (...) Ционистички Американци први. Затим остали Американци. Онда Британци. Онда Французи, Италијани и Канађани“ – „Шта је Канада који курац икада урадила на Блиском истоку?!“ – повикао је мушкарац из публике.“ (Барнс 1994: 64)

На сваки сат убијен је по један пар талаца, утврђеним редоследом. Арка историје има своја строго утврђена правила. И ова прича остала је без сведочанства. „Није било сведока да потврде Френклинову причу о договору који је постигао са Арапима.“ (Барнс 1994: 65) Иронија ове приче може се „дефинисати као оно што људи не примете,“ (Барнс 1994: 61) како је то Хјuzu својевремено рекао један времешни телевизијски продуцент. Попут Пекићеве, и Барнсова *Историја света* указује на то да „*све јесте* повезано, чак и оне ствари које нам се не допадају, нарочито оне ствари које нам се не допадају.“ (Барнс 1994: 90)

„Ни истина вама људима не иде баш од руке. Стално заборављате ствари или се, бар, тако претварате (...) Разумем да у том скретању погледа може бити и нечег

позитивног: лакше је гурати даље ако не примећујете непријатне ствари. Али, ако не примећујете непријатне ствари, на крају ћете поверовати да до њих никада и не долази. Увек вас изненаде. Изненађени сте што се од пушака гине, што новац квари, што зими пада снег. Та врста наивности може бити љупка; авај, може бити и опасна.“ (Барнс 1994: 37)

Арка наше историје, „наша Арка није била национални парк; каткад је више личила на пловећу тамницу (...) Док је неко на веома високом положају био је опседнут сакупљањем информација, а извесни путници пристали су да буду цинкароши.“ (Барнс 1994: 12)

Прича „Верски ратови“ одвија се у време Инквизиције. Спор се води против дрвомораца који су оштетили дрвену конструкцију цркве и бискупски престо.

„Случај који следи, досад необјављен, од посебног је значаја за историчаре права због тога што је *procureur pour les insectes*²⁶⁶ био истакнути правник (...) који се прославио пред црквеним судом у Отену бранећи пацове који беху оптужени да су злочиначки уништили пожњевени јечам. Документи који следе (...) не представљају цео поступак (...) Преводиочева белешка: Спис је цео исписан руком. Дакле, нису у питању оригинална документа из пера писара сваког адвоката, већ дело трећег лица, можда неког судског чиновника (...) Поређење са садржином (...) указује на то да је случај, у облику у коме је сачуван, можда део збирке типичних поступака, или поступака за углед, коришћених у школовању правника.“ (Барнс 1994: 69)

Клијенти прослављеног правника су „неми (...) вољом и разумом необдарени (...) неразумне животиње које делају само по нагону.“ (Барнс 1994: 73) С обзиром на то да Бог ништа у свом науму случајно није учинио, а да судски поступак захтева да се установи идентитет оптуженог, „уверавам суд да би требало пажњу да усредсредимо не наводне злочине најбеднијих Божјих створова, већ на злочине самог човека.“ (Барнс 1994: 75) Читав низ мотив, тема и реплика библијске приче о Постању свој легитимитет добијају у перспективи обе стране, правника који заступа дрвоморце (нпр. „Избаците брвно из ока својега пре него што пожелите да

²⁶⁶ Заступник инсеката

из туђег ока извадите трн“) и становника места Мамирол (нпр. „Зар песник Псалама не потврди човечије господарство над животињама и зар апостол Павле не поново то? Није ли Господ прописао Мојсију свети закон око за око зуб за зуб?“).“ (Барнс 1994: 76-77) Најјачи аргумент целокупног поступка који износи бискупски изасланик јесте апсурдна тврдња да су дрвоморци уопште могли бити на Нојевој Арци, „јер који би разборит поморски капетан својој мудрости могао допустити таквим узрочницима бродолома да се на његову лађу укрцају.“ (Барнс 1994: 84) Отуд, нема *логичног* (библијског) објашњења, нити га од Господа можемо тражити, за то што је пошаст напала цркву. Господ увек има своје разлоге. *Bestioles* ће свакако бити кажњени изопштењем из храма Господњег. Рукопис коначне пресуде се завршава на пола,

„не рекавши ништа о појединостима годишње покоре или подсећања наметнутих пресудом. На основу стања пергамента, може се претпоставити да га је током последњих четири и по столећа напала, можда у више наврата, нека врста термита, прогутавши завршне речи црквеног судије.“ (Барнс 1994: 85)

Опште место тумачења и ове Барнсове приче јесте иронијски модус којим се преиспитује поузданост Великих прича људске историје. Међутим, још једном ћемо истаћи да је индикативно то што је најјачи глас Барнсове приче неми инсект, само нагоном и инстинктом обдарен. У првој причи, Ноју и целокупној његовој породици супротстављено је животињско царство. „Узгредно“ поглавље Барнсове *Историје света* јесте поглавље о љубави која искључује логику. Барнс исто тако истиче да „прича остаје (...) Прича је тачна, ни најмање зато што она тако жели, она то мора (...) Што лепше јер је истинито, што истинитије јер је лепо, и ова радосна умножавања настављају се у бесконачност паралелних огледала.“ (Барнс 2008а: 66) Барнсва паралелна огледала са једне стране упућују на рефренски карактер историје приче и Приче Историје, са друге на постојање паралелних светова реалности, односно Пекићевих паралелних историја. Са друге стране, као и Пекић, Барнс причи претпоставља „логику живота“ која се у својим апсурдима бића као таквог не може причом испричати. Онолико колико је дрвоморац везивно

ткиво жанровски, реторички и темпорално диспаратних прича, толико је најдеструктивнији елемент који разара њен легитимитет. Дрвоморац је атемпорални и аисторијски моменат приче „као такве“. Уколико човек као такав није могућ, онда нам ни прича „као таква“ никада није доступна. (Џејмсон 1984: 96)

Четврту причу, „Преживела“, Бакстонова ће интерпретирати као феминистичку критику мушке, патријархалне доминације која детерминише ток историјске приче. (Бакстон 2000) Отац јој је рекао да се по роговима ирваса види да мужјаци вуку божићне санке. „Деда Мраз је имао скроз мушку екипу. Типично. У божју матер типично, помислила је.“ (Барнс 1994: 89) Стање у које доспева проузроковано је раскидом са мушкарацем који нам је представљен као типичан представник шовиниста. Имагинарни лекар коме ће се исповедати такође је мушкарац.

„Кат би могла да представља прототип постапокалиптичног историјског материјалисте: у знак револта против свог шовинистичког партнера и друштва које он представља, њу дословно прогањају жртве те традиције (...) У борби против овог непријатеља, Кет одбија да прихвати каузалност историјског 'прогреса' и експлицитно га поистовећује са тријумфовањем тираније.“ (Бакстон 2000: 75)

Међутим, патријархални аспект историје на који Барнсова прича упућује само је један од аспеката, како ове приче, тако и оне историјске. Рубинсон је поставља у опште место историјске фабулације и постмодернистичке рефабулације, те и преиспитивања поузданости сведочанства (историјске) приче. (Рубинсон 2000: 168-169) Петман, међутим, истиче да је Кет „једини лик Барнсове приче који је експлицитно назван 'Преживелим' зато што је њена способност преживљавања доведена у везу са човековом способношћу да воли.“ (Петмен 1997: 51) Петманово запажње да је централно место ове приче могућност повратка вере у човекову способност да осећа и воли навраћа нас на причу-матрицу која јесте кормило две алтернативне перцепције реалности. Катастрофалне последице историјске реалности коју су антиципирани ирваси, читавају се у овој причи.

У једној „реалности“ Кет Ферис антиципира нуклеарни рат и отискује се на пучину са две мачке са мисијом да открије нову земљу и створи бољи свет. У

паралелној, алтернативној „реалности“ оно што јој се дешава приписује ноћним морама које је изазвало тровање радијацијом. У алтернативној реалности она је психијатријски случај који пати од халуцинација које су изазване губитком љубави. У првој причи животињско царство представља онај ирационални моменат историје човековог мита.²⁶⁷ Њима се приписује сентиментална повест која је лишена аналитичке матрице логичке рационализације.²⁶⁸ У причи-матрици, ирваси су

„били све време напети, али није био у питању страх од Ноја, већ нешто дубље. Знате да су неке од нас, животиња, видовите? (...) Наравно, све је много суптилније но што ви можете да претпоставите, и циљ нам н у ком случају није да људским бићима служимо као јефтине ветрокази. Елем... ирвасе је узнемиравало нешто озбиљније од Нојефобије и чудније од страха олује; нешто...дугорочно (...) Ударали су копитима у преграде од дрвета гофера када никакве очигледне опасности није било – чак ни наговештаја ма какве опасности која би се тек касније показала као таква (...) Али, ирваси су нешто предосећали. Нешто што ми остали нисмо могли знати. Као да су говорили 'Мислите да је ово најгоре? Не будите сигурни.' Но, шта год да је било у питању, чак ни ирваси нису могли нешто одређено да кажу. Нешто далеко, крупно...дугорочно.“ (Барнс 1994: 20-21)

Након изговорених стихова „хиљаду четиристо деведесет и друге, пређе Колумбо преко морске пруге,“ (Барнс 1994: 89) десетогодишња Фери није могла ничег више да се сети. Једино чега се добро сећала јесу ирваси.

„Све је почело од ирваса, који су за Божић летели кроз ваздух. Она је била девојчица која је веровала у оно што јој се каже, и ирваси су летели (...) Летели су, то је било важно. Није веровала да се Деда Мраз провлачи кроз димњак и оставља поклоне испод кревета, али јесте да ирваси лете. Људи су покушавали да је убеди у супротно, говорили су, ако верујеш у то, вероваћеш у било шта. Међутим, сада јој

²⁶⁷ Када кажемо „човековог мита“ упућујемо на начин на који човекова свест која је детерминисана страхом, догмом и све акутнијим егоистичним индивидуализмом интерпретира мит, како антички, тако и библијски, као што на то настоје да упуте Пекићева и Барнсова прича. О страху на Западу детаљније У: Делимо 2003.

²⁶⁸ Исто запажање износи Нортроп Фрај у типологији библијске метафоре. (Фрај 1985: 185)

је било четрнаест, била је кратко ошишана и тврдоглава, и увек је имала спреман одговор. Не, рекла би, када бисте само могли да поверујете да ирваси могу да лете, онда бисте схватили да је све могуће. Све (...) Све јесте повезано и ирваси *могу* да лете.“ (Барнс 1994: 89-90)

Међутим, мисаони човек Пекићеве и Барнсове приче неће поверовати у апсурд летећих ирваса, колико ће изнова „преживљавати“ и понављати апсурд свог историјског, материјалистичког и рационалистички утемељеног (не)постојања. Нуклеарна катастрофа у Чернобилу представља још један део историјског мозаика који нам Барнснова прича предочава. У мозаику своје приче о историји света, Барнс нам такође говори да онолико колико је могуће да ирваси лете, толико је могуће да Канађанин буде део историје Блиског истока. Након нуклеарне катастрофе у којој су ирваси страдали првобитни план је био да се закопају на два метра дубине.

„Ипак, ништа тако добро не може да натера људе да паметно мисле као добра катастрофа. *Закопати* ирвасе? Не, тако би изгледало као да је нешто стварно пошло криво. Мора да постоји кориснији начин да их се решимо. Пошто тим месом не можемо хранити људе, зашто не бисмо хранили животиње? То је добра идеја – али које животиње? Очигледно не оне врсте које на крају заврше као храна за људе, морамо да пазимо на оно што је најважније. Тако да су одлучили да тиме хране нерчеве. Каква сјајна идеја, нерчеви наводно нису нарочито симпатични, а ионако она врста људи која себи може да приушти бунду од нерца не мари ако поврх тога добију мало радиоактивности. Као трачак парфема иза уха или нешто слично. Прилично шик, заправо.

До овог места, већина људи би већ престала да обраћа пажњу на то шта она прича, али она би увек наставила (...) Ја мислим да је требало да их закопају. Када нешто закопаш то ти пружа прави осећај постижености. Гледај шта смо учинили ирвасима, рекли би копајући јаму (...) Зашто увек кажњавамо животиње? Правимо се да их волимо, држимо их као кућне љубимце и распекмезимо се ако помислимо да реагују као ми, али од почетка кажњавамо животиње, зар не? Убијамо их, мучимо их и преносимо тај осећај кривице на њих.“ (Барнс 1994: 92)

У алтернативној реалности „треба увек ићи тамо где верујеш да ирваси могу да лете: *то* је значило бити реалистичан.“ (Барнс 1994: 93) Кет се укрцала на свој брод коме је ветар одређивао првац – ка истоку. У реалности у којој ирваси могу да лете, престајемо да меримо време данима и сатима. Отвара се „ново, страшно време под којим ћемо морати да живимо“, онолико колико је страшно „размишљање које нас је довело до свега овог.“ (Барнс 1994: 98-99) „Морају се поново открити стари начини како се ствари раде, будућност је лежала у прошлости.“ (Барнс 1994: 102) Историја коју Кет види ближи се свом крају.

„Кажу да ја не разумем ствари. Кажу да не повезујем на прави начин (...) Оно се догодило, кажу, и као последица тога ово се догодило. Овде је била битка, тамо рат, један краљ је свргнут, чувени људи – увек чувени људи, доста ми је чувених људи – довели су до догађаја. Можда сам сувише дуго на сунцу, али не видим њихове везе. Гледам историју света, ону за коју они не схватају да се ближи крају и не видим то што они виде. Видим само старе везе, оне на које више не обраћамо пажњу, јер је лакше потровати ирвасе, намалати им шифру на леђима и серверати нерчевима. Ко је довео до тога? Који ће чувени човек за то прихватити заслуге? (...) Ум може бити прилично праволинијски, зар не? Шта ли га је навело да помисли да са тим може да се провуче?“ (Барнс 1994: 103-104)

Барнс ће апсурд кружења човекове рефрен-приче описати следећом причом.

„Испричала је себи једну причу. У шуми је живео један медвед, један паметан, живахан...један *нормалан* медвед. Једног дана је почео да копа велику јаму. Када је завршио, одломио је грану са дрвета, очистио је од лишћа и гранчица, један крај је оглодао док није постао оштар, а затим је побио овај колац у јаму, шиљатим крајем на горе. Затим је медвед гранама и лишћем тако покрио јаму коју је ископао да је изгледала као сваки други део шумског тла, и отишао. И шта мислите где је медвед ископао своју јаму? На сред једне од својих омиљених стаза, на месту којим је редовно пролазио на путу до дрвета са којег је пио мед, или шта већ медведи раде. И тако је, следећег дана, медвед безбрижно пошао стазом, упао у рупу и набио се на колац. Док је умирао, помислио је, Боже, Боже, какво изненађење, како је све чудно испало. Можда је била грешка што сам ископао клопку на том месту. Можда

је била грешка што сам уопште ископао клопку. Не можете да замислите медведа да то ради. Али тако је то са нама, помислила је. Ум се једноставно занео. Није знао када да стане. Ум то никада и не зна (...) Није веровала у Бога, али сада је долазила у искушење. Не зато што се плашила смрти. Не, била је у искушењу да верује у некога ко гледа све што се дешава (...) То не би била тако добра прича ако не би било никога да је исприча.“ (Барнс 1994: 108)

Барнсов иронијски реторички модус причу доводи до оних граница иронијског апсурда када се може стећи утисак да ће се прича у себи сâмој урушити и деконструисати сопствени апсурд приповедања. Међутим, ова Историја света управо то за циљ има – урушавање у себи сâмој. Онолико колико је Пекићева мистификација тенденциозно мистификовала оно што је већ мистификовано, толико Барнсва реторика иронизује већ постојећи апсурд ироније у којој се урушава апсурд историјског лицемерја на који човек и даље пристаје. Друга опција је неприхватљива, јер ирваси *не могу* да лете. Уколико би човек у тај „апсурд“ поверовао, отворила би се и истовремено у себи затворила апокалипса апокалипсе коју, како Дерида истиче, човек не би могао поднети. Када покрећемо причу о томе да ирваси *могу* да лете, покрећемо причу и о другим невидљивим историјама које постструктурализам настоји да „избаци на површину“ закопане „реалности“ (дискурса). Археологија Пекићеве и Барнсове приче све време тенденциозно на површину истовремено избацују видљиву историју као ону која је разумљива, коју можемо конструисати, и ону невидљиву историју *људи* која се свакако и даље одвија испод површине приче.

Пета прича „Бродолом“ почиње рефрен-опоменом. „Почело је рђавим знамењем:“ (Барнс 1994: 199) Уколико је приповедно кружење митоморфне утопије која себе изграђује на предлошку оних већ постојећих Пекићев рефренски наративни поступак, петом причом Барнс интензивира апсурд иронијског реторичког модуса који представља рефренски наративни поступак исте, рефренске историје света. Поглавље је наративно подељено на два дела која су предвојена репродукцијом Жерикоове слике „Сплав Медузе“ из 1819. године. Први део ове приче представља коауторски архивски извештај Савиња и Корера о страдању сенегалске експедиције 1816. године. Иако је заставник страже упозорио на

опасност да се фрегата насуче на аргенски гребен, чак је и своје прорачуне исписао на кавезу за кокоши, његова упозорења одбачена су као неоснована. Чамци које је фрегата носила нису били довољни да се спасе свих, како званичан извештај наводи, 365 људи. „План је био савршено замишљен; међутим, како ће касније утврдити двојица чланова посаде, беше исцртан у растреситом песку што га развеја дух саможивости.“ (Барнс 1994: 120) У тренутку када се посада понала да су успели да сместе људе на четири чамца, а људи на сплаву, који је теглећим ужадима био привезан за један од чамаца, истакли белу заставу,

„баш у овом часу највећег надања и ишчекивања за оне на сплаву, уобичајеним морским ветровима придружи се дух саможивости. Једно по једно, да ли из себичности, неспособности, несрећним случајем, или из привидне нужде, теглећа ужад беху одбачена.“ (Барнс 1994: 121)

Људи на сплаву остали су са мало хране, ракије, без компаса и мапе, без весала и кормила. Наредни дан им је поново подарио наду јер је донео мирно море. Међутим, „кад су се све варљиве наде скршиле на стењу, то доведе до још веће малодушности.“ (Барнс 1994: 121) Друга ноћ била је страшнија од прве. Тада, „неки људи, уверени у своју пропаст, отчепише бачву вина, одлучивши да своје последње часове ублаже тиме што ће себе лишити разума.“ (Барнс 1994: 122) Међутим, слана вода им пробија бачву са вином, тако да разум остаде да их води и у тренуцима сасвим извесне смрти. Хране је нестало. Пића је нестало.

„Показа се да им је неопходно било прибећи очајничким мерама не би ли продужили своје бедно бивствовање. Неки од оних који беху преживели ноћ побуне бацише се на лешеве и одсецаху с њих комаде, прождирући месо истог часа, док на крају сви не научише да једу људско месо, пажљиво и опрезно, тако што су здрави одвајани од болесних као чисти од нечистих.“ (Барнс 1994: 123-124)

У међувремену, промицало је животињско царство риба које људско месо учини још укуснијим. У тренутку када је ветар утихнуо и море се утишало на сплав је слетео лептир који им даде им наду да је копно близу. Иако један од страдалих

„видеше овог простог лептира као знамење, гласника с неба, белог попут Нојеве грлице,“ (Барнс 1994: 124) испостави се да је процена да се лептири никада не удаљавају далеко од копна варка. Поново утихну нада.

„Тринаестог дана њиховог искушења, сунце грану без иједног облака. Петнаест несрећника беху се помолили Свевишњем (...) Сви се захвалише Господу и преустише се неизмерној радости (...) Сви су посматрали лађицу на хоризонту, нагађајући о њеном кретању.“ (Барнс 1994: 125)

Уложили су све своје снаге логичког расуђивања у математичке процене и прорачуне о њен курсу и томе колико је од сплава удаљена.

„Лебдели су између наде и страха. А онда брод нестаде са мора (...) Намера им је била да напишу повест својих доживљаја, коју би сви потписали, и прикуцају је на врх јарбола (...) Два сата беху провели у најокрутнијим размишљањима кад главни тобџија (...) примети 'Аргус' на пола морске миље од њих (...) Махали су марамицама и захваљивали провиђењу.“ (Барнс 1994: 126)

Простор између наде и страха и онај који тражи *повест човековог доживљаја* представљају централни простор конституисања Барнсове приче. Барнсва прича ће нам такође рећи да се „пловидба регате која беше започела рђавим знамењем, завршила одјеком.“ (Барнс 1994: 126) Најпре је преовладао спокој, јер су другови обећали да ће се по њих вратити. Међутим, пролазе четрдесет и два дана без помоћи. Њих дванаесторо одлучише да свакако дођу до копна те саградише још један сплав од дрвета преосталог од фрегате. Са собом су понели мало хране и „оно мало наде што беше остало.“ (Барнс 1994: 127) Тела су им пронашли Мавари са сахарске обале.

„И најзад, скоро као поруга, стиже им одјек одјека. Петорица беху остали на фрегати. Неколико дана по одласку са другог сплава, неки морнар што беше одбио да на њему пође и сâм покуша да стигне до обале. Не могавши себи да сагради трећи сплав, отисну се на море у кавезу за кокоши. Можда је то био онај исти кавез

на коме је Г. Моде проверавао кобну путању фрегате оног јутра када се насукаше на гребен. Али, кавез потону, а морнар погибе на мање од педесет хвати од 'Медузе'." (Барнс 1994: 127)

Како претворити катастрофу у уметност?

„Данас је то аутоматски процес. Експлодирала атомска централа? У року од годину дана, имаћемо представу на лондонским позорницама. Убили неког председника? Можете добити књигу или филм или књигован филм. Низ стравичних убистава? Ослушкујте трупкање песника. Разуме се, морамо схватити ту катастрофу: да бисмо је схватили, морамо је замислити, дакле, потребне су нам уметности. Али, морамо ми ту катастрофу и оправдати и опростити, макар и у најмањој мери. Зашто се збио тај сулуди чин природе, тај махнити људски тренутак? Па добро, бар је произвео уметност. Можда је то, у крајњој линији, *сврха* катастрофе.“ (Барнс 1994: 127)

Рубинсон истиче да ова Барнсова прича сугерише да нам једино „уметност може помоћи да схватимо ужасе историје.“ (Рубинсон 2000: 170) Међутим, као што смо истакли, уметност представља један вид односа према стварности, односно представу о стварности коју уметник преноси путем свог дела. У зависности од ока посматрача, и уметност може да постане део истог историјског ланца. „Наша два ока, неуко и обавештено, разроко лутају.“ (Барнс 1994: 133) Такође, Барнсова прича о људским катастрофама коју уметност, нарочито савремена, претвара у „уравнотежену конструкцију и стабилно средиште“ (Барнс 1994: 131) представља оштру критику оне уметности која превасходно склапа уговор са друштвом, на рачун своје представе реалности, колико год иста свакако била условљена перспективом уметника. У контексту наведеног, битно је истаћи и то да Барнс не отвара утопијски простор уметности као не-места и доброг места. Напротив, она неминовно настаје у дистопијском окружењу и актуелним друштвено-идеолошким приликама које своје одјеке имају и у уметности. Исто тако, савремена критика ће занемарити моменат када се иронијски реторички модус Барнсове приче о вери, Богу и Библији, како наводи де Ман, окреће против текста самог, те га управо ту

отвара ка другачијој интерпретацији од оне коју нам иронична реторика нарације на површини текста казује. Као и у овој причи *Историје света у 10 ½ поглавља*, тако и у роману *Није то ништа страшно*, Барнсова реторика ироније све време настоји да деконструише западњачки мит о хришћанству. Барнсова прича јесте прича коју Барнс приповеда из идеолошке перспективе човека савременог света. Митови Запада управо представљају дистопијски контекст који Барнс тенденциозно инкорпорира у своју причу, онолико колико Пекић тенденциозно од мита гради још једну митолошку конструкцију. Барнсова дистопијска утопија и Пекићев митоморфни мит на тај начин конституишу ироничну рефрен-причу оне историје коју човек упорно исписује и живи. Опште место Пекићеве митологије јесте тенденција да се састружу палимпсести његове митолошке семантике који ће указивати на симболичко-алегоријске односе скривене испод митоморфне реторике. Опште место Барнсове ироније јесте упућивање на иронијско-пародијски однос према библијском миту. Као што смо истакли, један од циљева овог рада јесте да се укаже на странпутице приче, на коментаре из заграда који представљају кормило Пекићеве и Барнсове приче чији бродоломи јесу бродоломи историје. У контексту наведеног, подсетићемо се да

„полажући рачун о 'реторичности' свог модуса, текст такође постулира нужност свог погрешног читања (misreading). Слободни смо да назовемо 'књижевним' у пуном значењу израза, сваки текст који имплицитно или експлицитно назначује властити реторички модус и префигурише сопствено погрешно разумевање као корелатив властите реторичке природе.“ (де Ман: 1975: 136)

За Жерикоову слику која настоји да „верно“ пренесе доживљаје страдалих, на изложби 28. августа 1819, краљ Луј XVIII ће рећи следеће: „Господине Жерико, ваш бродолом нипошто није катастрофа.“ (Барнс 1994: 128) Пре него се повуче у осаму свог атељеа да у уметност преточи ову људски катастрофу, Жерико ће обријати главу да никога не би могао да види. Детаљно ће проучити извештај Савињија и Кореара о пловидби фрегате и њеном страдању. Пронаћи ће столара са „Медузе“ који је преживео. Да би ствар сагледао из што веродостојније перспективе, направиће реплику сплава и по њој поређати фигурице које

представљају настрадале. „Свуда око себе у атељеу поставио је сопствене слике одсечених глава и сецираних удова, не би ли ваздух испунио смртношћу.“ (Барнс 1994: 128) Шта Жерико није насликао, а што је наведено у званичном извештају?

- 1) „Медузу“ како налеће на гребен;
- 2) Тренутак кад су теглећа ужад испуштена и сплав напуштен;
- 3) Побуне у ноћи;
- 4) Нужно људождерство;
- 5) Масовно убиство из самозаштите;
- 6) Долазак лептира;
- 7) Преживеле до појаса, или листова, или глежњева, у води;
- 8) Сам тренутак спасења.

На основу наведеног, може се закључити да му намера није била да буде: политичан, симболичан, театралан, саблажњив, узбудљив, сентименталан, документаран или недвосмислен. (Барнс 1994: 129) Међутим, бродолом јесте био и политичка ствар која је доспела у новине и постала предмет расправе различитих политичких струја тог времена. Савињи и Кореар јесу тражили накнаду за породице страдалих, али је држава молбу одбила. Књигом су се обратили ширем јавном мњењу. Кореар је потом отворио и штампарску радњу под називом „Код бродолома Медузе“, штампао памфлете и окупљао политичке дисиденте. Скице за побуну које је Жерико израдио подсећале су на „традиционалну верзију Страшног суда, где су недужни одвојени од грешника, а бунције допадају проклетства.“ (Барнс 1994: 130) „У уметности Запада има веома мало људождерства,“ (Барнс 1994: 130) и најмање слика пресудног момента спасења људске врсте, Нојеве Арке.

„Кључни тренутак људске историје, олуја на мору, живописне звери, божанско уплитање у људске послове; па ваљда су ту сви елементи. Чиме објаснити овај иконографски мањак? (...) Можда су се уметници сложили да Потоп не показује Бога у најбољем светлу.“ (Барнс 1994: 130)

Наслов Жерикоове слике, међутим, није „Сплав Медузе“ већ „Приказ бродолома“. „Опрезан политички потез? Могуће. Али, исто тако и корисно упутство посматрачу: ово је слика, а не став.“ (Барнс 1994: 131) Онолико колико

ирваси *не могу* да лете, толико је „сирово“ приказати лептира који слеће на сплав. А десило се. Извештаји кажу да јесте.

„То не би изгледало као истински догађај, иако се заиста и збио; шта је истинито не мора бити и уверљиво. Друго, бели лептир величине шест до осам сантиметара који слеће на сплав дугачак двадесет а широк седам метара, поставља озбиљне проблеме у размери.“ (Барнс 1994: 131)

То је све оно што Жерико није насликао. „Па шта је онда насликао? Добро, шта се чини да је насликао? Вратимо, у машти, првобитно незнање своје погледу.“ (Барнс 1994: 131) Прво питање које се намеће јесте како бисмо знали за све ове људе да *нису* спасени? Друго питање јесте – зашто Жерико није насликао преживелог на јарболу који, ако се навратимо на извештај, држи обруче буради на који су привезане марамице? Уместо тога, насликао је човека кога придржавају док стоји на бурету. „Застајемо пред овом променом, а онда признајемо њену предност: стварност му је нудила слику лутка на штапу; уметност му је предложила стабилније средиште и додатну вертикалу.“ (Барнс 1994: 133) Број преживелих из званичног извештаја не слаже се са бројем људи на сплаву. Број људи на сплаву Жерикоове слике не слаже ни са једном бројком. Жерико на композицију свог сплава поставља број који ће уравнотежити конструкцију: „шест за, шест против, осам неопредељених.“ (Барнс 1994: 133) Савршена равнотежа композиције успостављена је фигуром човека који маше у нади да ће их „Арго“ спасити и фигуром замишљеног старца који је свестан тога да спаса нема. Политички гледано, оно што се догодило сенегалској експедицији постао је скандал. „Али сачувана слика надживела је сопствену повест. Вера пропада, икона остаје; прича бива заборављена, а њена представа још увек магнетски привлачи (неуко око ликује – како то љути обавештено око).“ (Барнс 1994: 134) Кључно питање јесте како то да преживели изгледају тако здраво? Како лешеви изгледају тако мишићаво? „Где су ране, ожиљци, испијеност, болест? То су људи који су пили сопствену мокраћу, глодали кожне траке са шешира, хранили се сопственим друговима.“ (Барнс 1994: 137) Барнсова прича ће нас питати да ли је Жерикоова слика претеча телевизијских емисија о концентрационим логорима, у којима

видимо обријане главе, уклоњен лак са ноктију, погурена рамена, али се се испод шминке и пажљиве монтаже виде лица и очи у којима ипак буја живот. Ван снимања, „можемо их замислити како крчају у кантини.“ (Барнс 1994: 137)

„Шта се догодило? Слика се ослободила сидра историје. Ово више није 'Призор бродолома', а немоли 'Сплав Медузе'. Ми не само да замишљамо страховите муке на том кобном сплаву; не само да постајемо они патници. Они постају ми. А тајна слике лежи у начину на који је њена енергија распоређена. Погледајте је још једном; погледајте силовит водоскок који творе та мишићава леђа тежећи да дохвате ону тунку, спасилачки брод. Сав тај напор – чему? Нема *формално*²⁶⁹ одговора главном таласу слике, баш као што нема одговора већини људских *осећања*.²⁷⁰ Не само наде, већ било каквој тегобној тежњи: честољубљу, мржњи, љубави (нарочито љубави) – како ретко наша осећања наилазе на предмет какав се чини да заслужују. Како очајничке знаке дајемо; како је небо тамно; како су велики валови. Сви смо изгубљени на пучини, бацани од наде до очаја, дозивамо нешто што нам можда никада неће притећи у помоћ. Катастрофа је постала уметност; али тај процес не умањује. Он ослобађа, проширује, објашњава.“(Барнс 1994: 138-139)

Шта се догађало са катастрофом потопа, са Нојевом Арком? У иконографији, Арка се најпре представљала као врста саркофага. Код Микеланђела, на пример, Арка више личи на „пловећи подијум за војну музику него на лађу.“ (Барнс 1994: 139) Сliku Ноја можемо видети у Верони на вратницама Светог Зена, на западној фасади катедрале у Ниму, а на источној у Линколну. Онај који је „скренуо воде“ велике приче о великом Потопу јесте Микеланђело. У Сикстинској капели,

„нагласак је на изгубљенима, на напуштенима, на одбаченим грешницима, Божјем отпаду. (Да ли себи да допустимо да замислимо рационалисту Микеланђела кога је саосећање подстакло на прикривену осуду Божје бездушности? Или богобојажљивог Микеланђела, који испуњава свој уговор с папом и показује шта нам се може догодити, ако не почнемо боље да се владамо? Можда је одлука била чисто естетска – уметник је више волео искривљена тела проклетих него да опет

²⁶⁹ Курзив аутора рада.

²⁷⁰ Курзив аутора рада.

послушно приказује исту дрвену Арку). Шта год био разлог, Микеланђело је ову тему скренуо у новом правцу и удахнуо јој нови живот. Следио га је Балдасаре Перуци, следио га је Рафаел (...) И како је ова иновација постала традиција, и сама Арка је све даље отпловљавала, повлачећи се ка хоризонту баш као и 'Аргус' (...) Ветар и даље дува, плима и осека смењују се.“ (Барнс 1994: 139-140)

Катастрофа је постала уметност да бисмо разумели, објаснили и преживели, али то је не оправдава јер не оправдава ниједну катастрофу историје која узима људски живот. Шта нам је од Жерикоове слике остало? Остали су: 1) коментари критичара који су слику видели у салону и који су констатовали да на слици нема доказа о националности насликаних (страдалих); 2) Делакроова реакција који је под таквим утиском био када је слику видео да је трчао до супротног краја града и 3) Жерикоов коментар на самрти – „*Vah, une vignette!*“²⁷¹ И остао нам је

„тренутак крајње агоније на сплаву, преузет, преображен, оправдан уметношћу, претворен у разапето платно, затим лакиран, уоквирен, изгланцан, обешен у уметничкој галерији да илуструје наше људско постојање, непроменљив, коначан, заувек присутан.“ (Барнс 1994: 140)

Међутим, водећи стручњак за Жерикоа каже да је слика данас делимично упропашћена. „А ако прегледају рам, нема сумње да ће тамо пронаћи настањене дрвоморце.“ (Барнс 1994: 141)

Ту негде, између страха и наде, дешава се заборав историје, заборав Холокауста који конструише људска историја путем Бодријарове пацификације као методе одвраћања.

„Заборав истребљења део је истребљења, јер је и то истребљење памћења, историје, друштвеног, итд. Тај заборав је исто толико битан као и догађај, за нас у сваком случају неустановљив, недоступан у својој истини (...) Заборав – то је управо коначно решење за историчност сваког догађаја.“ (Бодријар 1991в: 50)

²⁷¹ „Тја, сличица!“

Јевреји више не морају да прођу кроз крематоријуме или гасне коморе. Довољан је екран или филмска трака. Естетска димензија свој врхунац достиже у ретро моменту савремене историје. Више не постоји неизречено, тајно и срамотно. Сада цео свет све зна. Сада цео свет уздрхти пред ужасима јер је „суочен“ са истребљењем. Међутим, оно што се “ценом“ које сузе данас изгони из памћења, више се никада уистину неће вратити. Разлог томе је тај што се истребљење одувек збива, увек је ту, и данас, и то у оном облику у коме се „разоткрива“ кроз уметност медија, па и кроз сâму уметност која нам служи као погодно средство егзорцизма. Овај моменат Бодријарове имплозије, као одјека историје, представља исту црну рупу попут Аушвица. Оно што нам у саосећању и разумевању кроз сузе и даље промиче јесте чињеница да је холокауст један догађај, односно уметнички или телевизован предмет који покушава да оправда, пацификује, измами сузу којом ће се спрати злочин са човекових руку. Попут Жерикоове слике, композиција мора бити уравнотежена. У противном, губимо стабилно средиште. Пре тога, свакако ћемо се потрудити да се у причу унесемо, да се за подухват припремимо, обријемо главу, ангажујемо столара, поређамо фигурице и прочитамо званичне извештаје. Естетизовано или телевизовано опредмећење људског страдања јесте покушај

„да се подгреје један *хладан* историјски догађај, трагичан али хладан, први велики догађај хладних система (...) који ће се проширивати и у другим облицима (укључујући ту и хладни рат) и обухватајући хладне масе (Јевреје којих се чак више не тиче ни сопствена смрт) (...) масе које чак нису више ни револтиране, одвраћене од смрти, одвраћене чак и од сопствене смрти (...) подгревајући тај хладни догађај путем хладног медија и за масе које су и саме хладне (...) – Вештачко оживљавање!“ (Бодријар 1991в: 51)

Уметност, попут филма, о којој и Барнс говори, није само једна врста визуелног облика, већ *мит*. Савремени митови представљају један „минијатуризовани терминал“ (Бодријар 1991в: 52) за демонстрацију успешног дејства *feed-backa*, не само подгрејаног догађаја него *feed-backa* који бива интериоризован у имплозији субјекта. Све пролази као трака. Више није ни до скоро популарни *image*. Више није ни Жерикоова слика, ни *une vignette*.

Бродоломи, потопи и експлозије попут, нпр. хаварије нуклеарне централе у САД-у о чему је снимљен филм *Кинески синдром*, према Бордијару није оно што ће се још и тек догађати, већ оно што се кроз *feed-back* навраћа „ка унутра“, где се истовремено и затвара. Оно што јесте ефикасно није стварна експлозија, стварна гасна комора нити крематоријум, већ *suspense* – пауза, неизвесност, ишчекивање. Ток ствари се свакако није променио ни са реалном Хирошимом. Ток се није успорио. Напротив, убрзао је процес естетске димензије савременог мита пацификације. По истом обрасцу, *Apocalypse now* снимљена пре него што је постала филм. Пекићева и Барнсова прича управо говоре о томе да је Арго је *већ* запловио, да се Потоп *већ* десио, Аушвиц се *већ* догодио, Вијетнамски рат се *већ* водио. „Коме је обећан један Нови Јерусалим, њему су обећани сви Нови Јерусалими историје.“ (Божовић 1999: 126)

Једна од одлика протагониста Барнсових прича јесте потрага за одговорима који су увек на „некој другој страни“, као и потрага за доказима и сведочанствима онога у шта (не)верују. У *Флоберовој папиги* Брајтвajt тражи одговоре за неуспехе у свом животу тако што очајнички настоји да реконструише „истине“ прошлости. Грегори у роману *Staring at the Sun* (српски: *Загледани у сунце*) смисао живота тражи у ТАТ (The Absolute Truth) компјутеру. Грејам Хендрик у роману *Пре но што ме је срела* уништава сопствени живот својом опседнутошћу да сазна све детаље сексуалног живота који је његова супруга водила пре него су се венчали. У роману *Љубав, итд.* протагонисти љубав траже кроз насумичне, неповезане приче које једни са другима размењују. У аутобиографској есејистичкој причи *Није то ништа страшно* наратор настоји свој идентитет да изгради у односу према смрти и Богу. У шестој Барнсовој причи *Историје света у 10 ½ поглавља* Аманда Фергасон потврду своје вере тражи тако што креће пут планине Арарат у уверењу да ће пронаћи остатке и доказ постојања Нојеве Арке и тиме потврдити своју веру коју је њен отац, атеиста, сматрао „имбецилном“. Време које откуцава последње минуте пуковника Фергасона на самрти јесте звук који дрвоморци праве у таваници, тако одвраћајући Амандину пажњу од читања верског памфлета пастора Ноја. Куцкање двомораца није престајало. Умирање пуковника Фергасона није протицало онако како је он хтео.

„Отворио је очи и спремио се да по ко зна који, стоти пут у њиховом заједничком животу исправи своју кћерку. – То је љубав (...) Само то (...) То је љубавни зов, за име божје, девојко. Просто. Стави једног од тих момака у кутију и лупкај оловком о сто, и он ће се понашати исто тако. Мислиће да си женка и удараће главом о кутију покушавајући да дође до тебе.“ (Барнс 1994: 148)

Борба која се између оца и кћерке одвија јесте идеолошке природе. Пуковник Фергасон је типични представник просветитељског скептика. Аманда је ватрени протестант. Није знала да ли то што њен отац одбија да у Бога верује у тренуцима када умире значи да ће бити прогнан у неку спољашњу таму или ће непупућени у божје законе, на Оном свету, ипак добити другу шансу. „Тамо где је Аманда у свету откривала божанску промисао, доброћудни ред и строгу правду, њен отац видео је само хаос, опасност и злобу. А, ипак, обоје су проучавали исти свет.“ (Барнс 1994: 149) Она је веровала у оно што је Бог *наредио* и у оно што је Библија *прописала*. Њен отац је био у ратовима и веровао у оно што су људи већ наредног дана заборављали. Нико од Барнсових верника да схвати да Библија *јесте* љубав и свети простор историје људског духа. Међутим, Аманда схвата да постоји и друго тумачење. „За све увек постоје два објашњења. Зато нам је дата слободна воља, да можемо да изаберемо оно право.“ (Барнс 1994: 155) Пекићева и Барнсва прича нам говори о томе да човек *јесте већ* изабрао. И то је у Библији „прописано“. Аманда је на планину дошла да би се помолила за душу свог оца. Цео пут проводи у расправи са његовом сени. У потрази за сведочанством своје вере, у пратњи сене свог преминулог оца, Аманда на планини Арарат несрећним случајем губи живот. Ипак, до краја је веровала да је пронашла то због чега је дошла, иако доказе своје вере није пронашла. Иронично, „чинило се очигледним да се овде и на друге начине могла изгубити оријентација.“ (Барнс 1994: 164)

Прва од „Три једноставне (рефрен) приче“ говори о Лоренсу Бизлију, деди који је основао школу у којој своју каријеру наставника започиње наратор ове приче. Пре педесет и две године Лоренс Бизли био је путник друге класе на првој пловидби „Титаника“. Успео је да се спасе тако што се укрцао на један од чамаца за спасавање. Попут дрвоморца на Нојевов Арци, прошверцовао се у женском руху

као Слепи путник. У званичним извештајима његово име изостављено је са списка спашених и нашло се на коначном списку настрадалих. Додуше, то је била само теорија и одличан виц који се препичавао међу људима. „Са задовољством сам подржао ову теорију, јер је поткрепљивала мој поглед на свет.“ (Барнс 1994: 173) Четрдесет година након трагедије „Титаника“ ангажовали су га као саветника за снимање филма *Незаборавна ноћ*. „Бизлија је копкао (...) изнова рођени и поново накривљени 'Титаник'. Нарочито му је било стало да се нађе међу статистима (...) жељан, могло би се рећи, да кобајаги доживи алтернативну верзију историје.“ (Барнс 1994: 174) Иако му редитељ није дозволио, Бизли се прошверцовао са лажном пропусницом за статисте. У тренутку када је кренуо да прескочи ограду, редитељ га је запазио.

„Подигавши мегафон, наложио је подметнутом аматеру да буде љубазан и искрца се. И тако је, по други пут у животу, Лоренс Бизли напустио 'Титаник' непосредно пре него што ће овај потонути. Као жестоко образован осамнаестогодишњак, знао сам за Марксову обраду Хегела: историја се понавља, први пут као трагедија, други пут као фарса. Још, међутим, не бејаш наишао на пример тог процеса. Много година је прошло, а бољи пример не нађох.“ (Барнс 1994: 175)

Друга прича је старозаветна прича о Јони у којој је „главна звезда“ кит. „Шта је уопште Јона тражио у китовој утроби? Као што се може и очекивати, ту нешто заудару на трулу рибу.“ (Барнс 1994: 175) Иако је нарација у којој се кит појављује само у тренутку када Јона треба да буде спашен пошто га морнари бацају са брода, да би након тога одмах из приче нестао, као таква прилично у заплету добре приче слаба, кит остаје главна звезда ове приче. Зашто је то тако? Зато „што заборављамо алегоријско значење приче (...) али се кита сећамо.“ (Барнс 1994: 177) Индикативно је и то што читалац не може тачно да одреди шта је то што нас у Јониним пустоловинама испуњава зебњом. Да ли је то онај тренутак колебања између смрти и избављења? Да ли су у питању три дана у китовом стомаку, када је Јона утамничен? Или је, пак, реч о моменту избављења као доказу да након тога долази спасење и правда? Одговор на то зашто овај мит још увек „плута“ у нашем сећању даће нам филм *Ајкула*. „Разматрајући филм и његова могућа тумачења,

енглески романописац Кингсли Ејмис дошао је до следећег закључка: 'Ствар је у томе да смо се усрали од страха да ће нас појести у божју матер велика животиња'.“ (Барнс 1994: 178)

„У суштини, то је оно чиме нас прича о Јони и киту још држи: страх да ће нас прождрати неки огроман створ, страх да ћемо бити сажвакани, посркани, промуљани по устима, прогутани уз гутљај слане воде и јато сардела уз мезе; страх да ћемо бити ослепљени, замрачени, угушени, удављени, умотани у китову маст; страх од чулне ускраћености за коју знамо да доводи до лудила; страх од смрти. Наша реакција је исто тако жива као и свих других смрћу престрављених генерација откако је причу измислио неки поморац-садиста, жељан да утера страх у кости новом малом од палубе. Наравно, свесни смо тога да прича не може почивати на *истини*.²⁷² Истанчаног смо ума²⁷³ и умемо да разликујемо стварност од мита (...) Не, немогуће је да човек преживи у китовом стомаку. Способни смо да разликујемо мит од истине. *Истанчаног*²⁷⁴ смо ума (...) Многи људи верују у мит о Јони. Ви јој можете укратити поверење, али прича је препричана, дотерана, осавремењена; пришуњала нам се ближе.“ (Барнс 1994: 178)

Као што је Арго *већ* запловио и Потоп се *већ* десио, као што се Аушвиц *већ* догодио, а Вијетнамски рат *већ* водио, у мит смо *већ* поверовали. Страх нас *већ* држи. *Већ* смо сажвакани, посркани, замрачени, угушени и удављени. Чулна ускраћеност нас је *већ* довела до лудила истанчаног ума. „Јер, ствар је у овоме: не да нас мит враћа неком првобитном догађају који је произвољно приписиван пролазећи кроз колективно памћење, већ да нас упућује напред, на нешто што ће се тек догодити. Мит ће постати стварност.“ (Барнс 1994: 180) Ово Барнсово запажање рефлектује *kerigmi* (ауто)ироничне реторике историје света, као што то све време чини реторика ове *Историје света*.

Трећа „једноставна прича“ представља још један митолошко-историјски бродолом. Тринаестог маја 1939. године на путнички брод *Sent Luis* који је био предвиђен за крстарење укрцано је 937 Јевреја који су избегли из нацистичке

²⁷² Курзив аутора рада.

²⁷³ Курзив аутора рада.

²⁷⁴ Курзив аутора рада.

државе која је хтела да их лиши имовине, да их уништи и истреби. Кубански начелник им је лично гарантовао азил и безбедност. „Можда им се бекство из Немачке чинило исто тако чудесним као и Јонин спас од кита. Сваког дана је било хране, пића и плеса.“ (Барнс 1994: 182) Сексуалне активности обављале су се као што то на крстарењу и бива, упркос упозорењу да се мора заштити немачка крв и част. Пред крај пловидбе одржан је и традиционални маскенбал. На претходним контингентима Јевреја кубански председник зарадио је лепе паре. Новац представља гарант да азиланти неће бити на терету државе, у овом случају транзитне. Међутим, 6. маја председник је донео декрет којим се поништава валидност туристичких виза уколико за циљ имају уселење. Незвесно је да ли се овај декрет односи на путнике *Sent Luisa*. Након преговора, дозволу за искрцавање добија 250 путника. „Али како одабрати тих 250 који ће смети да напусте Арку? Ко да одвоји чисте од нечистих? Треба ли прибећи коцки?“ (Барнс 1994: 184) Да фарса буде већа, у међувремену хавански новинари извештавају о сензационалистичком скандалу, уз слоган „Брод који је постидео свет“. „Ако срамота припада читавом свету, зашто би се од једне државе – која беше прихватила многе јеврејске избеглице – очекивало да ту срамоту понесе.“ (Барнс 1994: 184) Отуд и наређење да брод напусти територијалне воде острва. Почињу шпекулације о цени избеглица и томе која држава ће понудити и склопити бољи deal. Пошто deal није постигнут, брод запловаљава назад ка Европи. „Напоследку, кад многи беху изгубили наду, а брод се већ примицао Европи, белгијска је влада најавила да ће прихватити 200 путника. Током наредних дана, Холандија је пристала да прими 194, Британија 350, а Француска 250.“ (Барнс 1994: 187) У Белгији су смештени у воз закључаних и блиндираних прозора. У Холандији су превезени у логор, 21. јуна британски контингент пристао је у Саутхемптон. „Могли су приметити да њихова лутања морем беху потрајала тачно четрдесет дана и четрдесет ноћи. Првог септембра почео је II светски рат и путници са *Sent Luisa* поделили су судбину европског јеврејства.“ (Барнс 1994: 188)

Причу „Узводно“ Бакстонова ће довести у везу са Бењаминовом тезом о томе да не постоји ниједан историјски документ који истовремено није и документ варваризма. (Бакстон 2000: 72) У том смислу, Барнсов документ представља пародију варваризма као „сатирични експозе крајњих граница до којих људска

лудост може да оде.“ (Бакстон 2000: 72) Ову причу интерпретираће као документ паралелног постојања два света, две реалности: света цивилизације и реалности варваризма, документ у коме се критикује опресивни инструментализам цивилизације и њеног технолошког напретка. Ова прича документована је у епистоларној форми, у писмима која својој девојци пише Чарли, глумац кога су ангажовали да у филму, чија се радња одвија у венецуеланској џунгли, игра улогу језуитског мисионара из деветнаестог века. Његова глумачка мисија јесте да образује и пробрати неуко и непросвећено племе Индијанаца. Намера редитеља јесте да прича буде аутентична. Као што ће Жерико обавити све припреме за веродостојност своје слике, тако филмска екипа путује у џунглу да би пронашла заборављено племе Индијанаца. Међутим, ова Барнсова прича наставља да прати два наративна правца чија је наративна матрица конституисана у „Слепом путнику“. Једна линија нарација јесте још једна катастрофална историјска тековина цивилизације. Друга линија коју Барнсова прича наставља да прати јесте сентиментална, духовна, ирационална, непојмовна и недискурзивна стварност у којој нам промиче животињско царство, у којој ирваси *могу* да лете, у којој лудило ирационалности и чулности не подлеже цивилизацијској метафизичкој метафори појмовних палимпсеста. (Дерида 1990: 10) У првом сусрету са четворицом представника индијанског племена Чарлијева прво запажање било је

„да њих четворица, ту на пропланку изнад реке, голи као што је мајка природа предвидела (...) Човек би очекивао да ће хтети да те додирну, или тако нешто. Гледали су нас потпуно без страха, без радозналости. Они су стајали тамо као да смо ми чудни, а не они, што је заправо и тачно када мало размислиш.“ (Барнс 1994: 196)

Индијанско племе за Чарлија и екипу представља фасцинантно изгубљено племе, изгубљеног народа које живи ту поред изгубљене реке, у џунгли које нема на цивилизацијској мапи. У обрнутој перспективи ироничког реторичког модуса кроз коју нас Барнсова *Историја света* све време води, ово јесте прича о изгубљеном племену, изгубљеног народа који живи на изгубљеној цивилизацијској мапи. Као што изгубљена река све време тече поред Чарлијевих ногу, тако

Пекићева и Барнсова прича све време теку поред нас. Мотиви одвајања парова на чисте и нечисте, као и мотив Слепог путника, понављају се је и у овој арколикој рефрен-причи. „Улогорили смо се на обали. Заправо, има два логора, један за белце (...) и један за Индијанце.“ (Барнс 1994: 198) Чарли је фасциниран тиме колико су Индијанци непосредни, говоре шта мисле, једу када су гладни, воде љубав *као да је* то најнормалнија ствар на свету и „легну да умру када стигну до краја својих живота (...) Звучи ли то смислено, Пипа? У реду је душо, нећу се вратити са коском у ноздрвама, али можда ћу се вратити са мање окошталом мозгом.“ (Барнс 1994: 199) Покушао је да открије како себе називају, односно како се племе зове. „И погоди шта, ОНИ НЕМАЈУ ИМЕ ЗА СЕБЕ!!! И немају име за свој језик.“ (Барнс 1994: 200)

„Пре пар стотина година, двојица језуитских мисионара који покушавају да се врате до Оринока налете на њих, убеди их да направе сплав и да пар богомољаца одвезују неколико стотина миља на југ, док им проповедају Свето писмо и покушавају да их наговоре да носе левиске. Баш кад стигну близу циља, сплав се преврне, мисионари се скоро удаве и Индијанци нестану. Стопе се са Џунглом и нико их више не види док их Викови²⁷⁵ истраживачи не нађу пре годину дана. Сада нама помажу да урадимо исту ствар пар стотина година касније. Умро бих да сазнам једно – да ли се племе сећа? Да ли имају баладе о томе како су возили двојицу белих мушкараца, обучених као жене, до велике водене анаконде на југу, или како би оно већ то рекли? Или су бели људи нестали из племенског памћења исто тако потпуно као што је племе нестало за беле људе? (...) И шта ће се десити када ми одемо? Хоће ли они опет нестати на две или три стотине година? Или ће нестати заувек, збрисани неком смртоносном zarazом. па ће од њих остати само филм у којем играју сопствене претке? Нисам сигуран да могу то све да *провучем кроз мозак*.“ (Барнс 1994: 201)

Иако Индијанци прихватају, те и разумеју оно што филмска екипа ради и без питања раде оно што се од њих тражи

²⁷⁵ Редитељ филма (прим. аутора рада).

„чини се да не капирају идеју глуме (...) Али не можеш им објаснити шта се дешава. Екипа мисли да је то прилично глупо од њих, али ја се питам да није можда невероватно зрело. Екипа мисли да су они толико примитивни да још нису открили глуму. Ја се питам да није супротно, да они нису постглумачка цивилизација, можда прва на свету. Као није им потребна, па су заборавили на њу и више је не разумеју. Каква идеја!“ (Барнс 1994: 203)

Четвртог дана снимања дешава се „нешто страшно“. Један од Индијанаца је пао са плава и удавио се. Филмска екипа је била узнемирена. Очекивали су плач, жалост, церемонију. Међутим, живот се наставља око исте веселе логорске ватре. Закључак до кога Чарли долази јесте да они вероватно не праве разлику између живота и смрти. Можда они мисле да једноставно отишао или да је отишао у неки лепши део реке. Чарли осећа да је добро *бити овде* и *бити сада*.

„Индијанци не знају да лажу, исто као што не знају да глуме. Нема претварања. Ја не мислим да је то уопште примитивно, мислим да је проклето зрело. И сигуран сам да је то зато што они живе у џунгли, не у градовима. Проводе све време окружени природом, а ако природа нешто не ради, онда не лаже. Она само иде напред и фура свој фазон, што би рекао Мет.²⁷⁶ Хода усправно и пуца право. Можда понекад није пријатна, али не лаже.“ (Барнс 1994: 205)

Испоставља се да сценарио није довољно добар. Ипак,

„овај филм јесте О НЕЧЕМУ! (...) 'Два свештеника у џунгли' (...) – свакако, али то је о оној врсти сукоба који се провлаче кроз људски живот у свако доба, у свакој цивилизацији. Дисциплина насупрот толеранцији. Придржавање слова закона насупрот придржавању духа закона. Средства и циљеви. Чинити праву ствар из кривих побуда насупрот чињењу криве ствари из правих побуда. Какве велике идеје попут Цркве пропадају због бирократије. Како хришћанство почиње као религија мира, а завршава у насиљу као и све остале религије (...) А проклета џунгла једноставно не одустаје.“ (Барнс 1994: 207)

²⁷⁶ Један од глумаца у филму (прим. аутора рада).

Слика коју прича преноси из генерације у генерацију, временом постаје све „сликовитија и претеранија.“ (Барнс 1994: 216) Оно што Индијанци нису разумели у расправи о њиховом покрштавању која се на сету водила између Мета и њега, осетили су. Постоји могућност и да су пре неколико стотина година Индијанци све време пратили расправу између језуита на сплаву, као што су пратили расправу између лика старијег свештеника, Чарлија, и млађег Мета. Можда је у тренутку када се сплав на сету преврнуо изгледало да је старији свештеник, који је био против покрштавања, добио расправу. Можда је Чарли „дивљак“ све време трагао за остацима љубави за коју је, по повратку у цивилизацију, схватио да је у симулацији живота никада није ни било.

Централна тема коју Барнс и овом причом покреће, која ће поред питања религије бити и централна тема романа *Није то ништа страшно*, јесте коцептуализовање стварности и објективизација човекових биолошких, односно природних датости попут рођења, смрти и болести. Подсетићемо се да међу живим бићима, једини који има свест о овим природним феноменима јесте човек. Животиње, које заузимају централно место у Барнсовој *Историји света*, свест о томе немају. Отуда и Барнсва тврдња да је „ИРАЦИОНАЛНО најрационалнија ствар на свету – како да разум неразумно не презире и не страхује од краја разума.“ (Барнс 2008а: 58)

У студији *Симболичка размена и смрт*, (Бодријар 1991а) Жан Бодријар ће покренути расправу о „Размени смрти у примитивном поретку“. У примитивном поретку не постоји биолошки концепт смрти. Нужност објективности у свету примитивних друштава нема смисла. Напротив, она представља поремећај природног редоследа и следа. Она нарушава динамику групе. Објективизације природних датости за њих су „неизмирене, неокајане, врџинске, непријатељске снаге које тумарају око душе и тела (...) Ми смо десоцијализовали смрт, преточивши је у био-антрополошке законе, додељујући јој имунитет науке, аутономизујући је као индивидуалну судбину.“ (Бодријар 1991а: 146) Оно што „паралише“ физичку материјалност смрти јесте објективни утицај који јој придајемо. За примитивног човека смрт је одувек била *друштвени однос* којим је детерминисана. Материјалност смрти за њих је садржана у њеној *форми*

друштвеног односа. „Дискурс '*стварности*' који је у суштини дискурс *имагинарног* (...) примитивци превазилазе инвенцијом *симболичког*.“ (Бодријар 1991а: 147) Централно место симбола јесте иницијација. Иницијација за циљ не може имати превазилашење нечега што је природна датост. Њен циљ јесте да се артикулише у друштвеном контексту, односно контексту заједнице и групе. У размени смрти тела, као виду иницијације, мртац је укључен у живот групе, онолико колико је у смрт укључена она страна која је жртву примила. Кроз размену живота и смрти између појединаца успоставља се друштвена симболичка размена чиме се укида разлика између рађања и смрти.²⁷⁷ На тај начин укида се и било која могућност концептуализације, те и објективизације природних феномена. Оно о чему говоре и Пекићеве и Барнсове приче јесте да са иницијалним концептуализацијама митолошких наративних структура човек бива антрополошки детерминисан, те своје природне датости упорно ставља у појмовне оквире. Отуд ће и Барнс запазити да је „можда баш чињеница да је Бог непојмљив најјачи аргумент за његово постојање.“ (Барнс 2008а: 61) За примитивног човека, живот и смрт нису појмови зато што природа није појам. Живот и смрт заједно *јесу*, као што љубав *јесте*, као што Библија *јесте*. Према Бодријару, идеализација једног од појмова, рођења, одвија се на рачун идеализације другог појма – смрти, што води ка предрасудама о тзв. смислу живота. „Рођење јесте нека врста смрти.“ (Бодријар 1991а: 148)

Симболичко не подразумева концепт, категорију нити структуру. Симболичко је друштвени однос размене живота и смрти који укида стварност, деконструишући бинарну опозицију стварног и имагинарног. Међутим, човек који је детерминисан својим антрополошким датостима реалност конструише према својим појмовним принципима. Отуда, како Бодријар запажа, долази и до расцепа на релацији живот и смрт, из чега произилази човеков *концепт* реалности, те и Бела митологија човековог хода идеализације. „Симболичко је *утопија која укида топике душе и тела, човека и природе, стварног и не-стварног, рођења и смрти*.“ (Бодријар 1991а: 148-149) Цена коју плаћамо за реалност овог живота јесте „непрестани фантазам смрти.“ (Бодријар 1991а: 149) Барнс ће речи „како нисмо у

²⁷⁷ На овој хипотези заснива се космогонија и енергијализам источњачке философије о којој Пекић отворено пише у својим философским расправама, а кроз метафоре и иронијски реторички модус у свом литерарном стваралаштву.

стању да истински искусимо живот без сталне свести о смрти.“ (Барнс 2008: 59) Живом човеку неопходна је имагинарна супротност смрти. У примитивним друштвима живот и смрт су два могућа стања једног човека. Смрт је један аспект живота. Бодријар ће у науци видети главни узрок објективизације смрти, али и појмовно конструисање имагинарне стварности која се управо кроз поменућу опозицију природних феномена и конституише као таква. Бодријар такође истиче парадокс у који човек запада конструишићи такву реалност. У имагинарној реалности човек још интензивније наставља размену са смрћу

„својим свакодневним умирањем и својим страхом од смрти (...) Дуг овог раскида универзалан је и вечит, никада не успевамо да до краја 'узмратимо' за сву ону 'слободу' коју смо добили (...) Ми тргујемо са својим мртвима у атмосфери меланхолије, док примитивни народи са својима живе у знаку ритуала и светковине.“ (Бодријар 1991а: 151)

Кључна прича Барнсове *Историје света*, у званичном преводу на српски насловљена је „Узгред“, у оригиналном издању на енглеском језику наслов ове приче гласи „Parenthesis“ (српски: „Заграда“). Како Петман запажа, реч „заграда“ упућује на објашњење, реч која квалификује, клаузу или реченицу која је убачена о текст са којим не мора да има било какве граматичке, односно језичке везе. Такође може да упућује на одломак који је убачен у одређени контекст са којим не мора да има дискурзивне ни тематске везе, те представља својеврсну дигресију. (Петман 2002: 49) У том смислу, према Петману, ово „и по“ поглавље постављено је ван дискурзивног тока свих осталих прича. Међутим, онолико колико заграда упућује на текстуалну дигресију, толико се односи и на дигресивни ток оне невидљиве, паралелне, неисписиве и неприповедне историје. Такође, не бисмо се у потпуности сложили са Петмановом тезом да ово поглавље иступа из наративне матрице свих осталих прича. Онолико колико је ова прича историји „беспотребна“, толико је Барнс приповеда као ону причу, причу о љубави, као једини разлог због ког упркос историји као врста опстајемо. У контексту наведеног, истаћи ћемо да ово поглавље није једина дигресија у *Историји света*. Уосталом, ово поглавље није једина „заграда“ у *Историји света*. Поред животиња и ирваса који *не могу* да лете,

најеклататнији пример јесте Слепи путник који је присутан у свим причама, који представља везивно ткиво свих осталих прича, које истовремено деконструише реториком ироније, пародије или гротеске.

„Она тоне у сан као неко кога је повукла топла плима, и до јутра плови без зебње (...) Различите струје теку кроз наше *несвесне*²⁷⁸ тренутке, Каткад ме страх од времена и смрти, избезумљеност пред предстојећим ништавилем, хитне из кревета попут праћке; с ногама на поду и главом у рукама, беспотребно (и разочаравајуће безизражајно) узвикујем 'Не, не, и не, док се будим. Тада она миловањем мора да спере ужас са мене (...) Ређе се дешава да њен сан разбије крик (...) 'Много велика буба' каже, као да ме не би узнемиравала због неке мање (...) 'Нешто гадно'. Онда, пошто је из себе избацила ту жабетину (...) удахне и врати се прочишћеном сну. Ја лежим будан, чврсто држећи љигавог водоземца (...) Она спава на боку. Пошто уобичајене тактичке варке и премештања нису у мени произвеле наркозу, одлучујем да се сместим уз мекани цик-цак линију њеног тела (...) она осети шта радим и, не будећи се, склања косу са рамена на врх главе, дајући ми места да се угнездим уз октривени затиљак. Кад год ово учини, затреперим од љубави пред брижљовишћу ове уснуле предусретљивости. Очи ми забриде од суза и морам себе да обуздам, да је не пробудим како бих је подсетио да је волим.“ (Барнс 1994: 223-224)

Може нам се учинити да прича почиње одвећ сентименталном и романтизованом причом о љубави. Међутим, питање које ова прича покреће јесте покушај да се нађе разлог зашто смо као врста ипак опстали након свих ужаса историје, након: Аушвица, Вијетнама, Хирошима и свих осталих рефрен-прича арколике констелације историје. Друга страна Панове фруле у Барнсовој причи јесте љубавни зов бубе која у овом *и по* поглављу још једне историје света сумануто удара главом на звук куцкања оловком јер се на љубавни зов одазива. Онолико колико ће се рефрен-прича пробијати кроз напуклине Барнсових бесконачних паралелних огледала, толико кроз неку од паралелних пукотина проговара лик из ове заграде надајући се одговору са друге стране. Да ли онда

²⁷⁸ Курзив аутора рада.

„морамо бити прецизни када је у питању љубав, њен језик и њени покрети? Ако она треба да нас спасе, онда је морамо посматрати исто онако одређено као што морамо научити да посматрамо смрт.“ (Барнс 1994: 228) Питање из публике гласи: „Има ли племена у чијој лексици нема речи *волим те*? Или су она сва изумрла?“ (Барнс 1994: 228) Хоћемо ли овога пута на природу свалити одговорност да ову деликатну ствар преузме у своје руке „као аутоматски пилот у авиону? Природа, међутим, на коју сваљујемо одговорност за све што не можемо да схватимо, не ради баш добро када укључимо аутоматику.“ (Барнс 1994: 229) Лаковерним девојчицама љубав је обећана као Арка на којој ће се двоје спасити потопа. Љубав, срећну и несрећну, много пута себичну, најчешће видимо као делотворну силу која ће ублажити наше боли. Љубав видимо и у односу: ја усрећујем њу, она усрећује мене. Волимо се. Међутим, докле год и љубав будемо видели као „*појмовни модел*“,“ (Барнс 1994: 230) не говоримо о љубави, већ смо на прагу још једне рефрен-приче.

„Једна од потешкоћа је у следећем: срце није срцастиг облика (...) Ово је незгодан терен. Морамо бити прецизни, и не смемо постати сентиментални. Ако треба љубав да претпоставимо препреденим и мишићавим појмовима као што су моћ, новац, историја и смрт, онда се не смемо провући у слављење себе сâмих или у снобовску неодређеност.“ (Барнс 1994: 230-231)

Шта чини љубав? Она испуњава енергијом. Анемични заблистају, здрави постану неподношљиви. Кичма нам се исправи, те имамо осећај као да смо се по први пут у животу заиста исправили. Најјасније видимо када волимо. Све нам се то дешава док осећај љубави *траје*. Ако се, пак, загледамо у природу и ту покушамо да нађемо место љубави, нећемо га наћи. У природи ћемо видети нагонске односе и продужавање врсте. Ако нам љубав не треба, бране можемо градити и без ње. Без љубави исто тако можемо да путујемо, градимо сложена друштва. Изумрети такође можемо без љубави.

„Је ли то нека корисна мутација која помаже раси да опстане. Не бих рекао (...) Тешко: светска историја нас учи да су одлучни чиниоци у рату нов облик стреле,

лукав генерал, пун стомак, и изгледи за пљачку, а не сентименталне душе којима пође вода на уста при помисли на дом.“ (Барнс 1994: 232)

Онолико колико је једно индијанско племе на северозападу Сједињених држава успело да опстане јер су једни од других крали, толико нам наша љубав не помаже да ми опстанемо. Љубав нам ипак даје индивидуалност и сврху. Опет, „ако погледамо историју света, чини се необичним да ту има љубави. Она је израслина, нешто чудовишно, закаснили додатак дневном реду (...) Љубав је од суштинске важности зато што је *непотребна*.“ (Барнс 1994: 233-234) Све остало *нам треба*, да улије наду, преузме одговорност, оправда, понуди нам боље сутра и објасни. Опстајемо као Врста јер нам је љубав једина непотребност. Ипак, један од наших главних проблема када је љубав у питању остаје исти: срце за живота није срцолико, иако „после смрти постаје пирамида (увек је било једно од светских чуда).“ (Барнс 1994: 241) Али

„могу да вам кажем зашто да волите. Зато што је историја света, која се код полукуће љубави зауставља само да би је сравнила са земљом, без ње бесмислена. Историја света без ње постаје сурово надмена. Наша случајна мутација од суштинског је значаја зато што је непотребна. Љубав неће изменити историју света (...) али ће учинити нешто много важније: научиће нас да се супротставимо историји, да не обраћамо пажњу на њено шепурење подигнутог носа. Не признајем твоје услове, каже љубав (...) Наравно, ми се не заљубљујемо да бисмо помогли свету да реши проблеме свог *ега*; али то је један од поузданијих учинака љубави (...) Реците истину својим телом чак ако она и није мелодраматична (...) Секс није глума (ма колико се дивили сопственом сценарију); секс је ствар истине. Од тога како се мазите у мраку зависи како видите историју света. Просто је тако.“ (Барнс 1994: 237-238)

Уистину, коју корист све теорије овог света, датуми, приче, науке, речи имају од додира у мраку? Љубав није оно што смо одабрали у апсурду своје слободе избора. Десила се као апсурд *par excellence*, најбеспотребнија „ствар“ на овом свету као једина „ствар“ која нам је, управо као таква, најпотребнија.

„Хиљаду четиристо деведесет и друге, пређе Колумбо преко морске пруге. И шта онда? Сво постадоше паметнији? Људи престадоше да праве нова гета да би се бавили старим прогањањима? Престадоше да праве старе грешке, или нове грешке, или нове верзије старих грешака? (И понавља ли се историја, први пут као трагедија, други пут као фарса?) Не, сувише је то величанствен процес, сувише промишљен. Историја просто подригне и ми изнова осетимо онај исти сендвич с луком који је прогутала пре много векова.“ (Барнс 1994: 238)

Док се историја дешава као оно што нам други причају, као прича која има неки модел-узорак око кога су се плела и понављала све потоње приче, човек упорно у њима тражи закључке који ће му улисти наду, увести га у Новим Јерусалим, дати му Обећану земљу. „Избезумљеност и страх ублажава нам једино умирујуће измишљање прича; ми то називамо историјом. Једну ствар морам признати историји. Врло је вешта у проналажењу ствари (...) Време је на њеној страни. Време и наука.“ (Барнс 1994: 240) Са мозгом увек некако изађемо на крај. Ако не ми, историја и прича ће то учинити уместо нас. Мозак изгледа разумно.

„А срце, међутим, људско срце, на жалост, изгледа у божју матер спетљано. Љубав је анти-механичка, анти-материјалистичка; зато је рђава љубав још добра љубав (...) Ми смо само велелепна верзија оне бубе у кутију што сумануто удара главом на звук куцкања оловком. Верујемо ли у то? Па, добро, хајде да поверујемо на тренутак, јер то чини победу љубави утолико већом. Од чега је направљена виолина? Од комадића дрвета и комадића овчијег црева. Да ли њен склоп унижава и банализује музику? Напротив, само је још више узноси.“ (Барнс 1994: 241-242)

Барнсова прича ће нам рећи да у објективну истину ипак морамо да верујемо, јер у противном западамо у релативизам. Савремени модел историјског универзума постао је ентропија. Ноћу се свету пркоси. Када се у мраку мазимо постојимо упркос историји. „А кад изневери љубав, треба кривити историју света. Наша љубав је прошла, и за то је крива историја света.“ (Барнс 1994: 243) И ова прича истовремено исписује Нови Јерусалим и **Гулаг**. Као и у Пекићевој причи, онолико колико причу прожима дистопијски импулс, толико њена реторика

открива и онај утопијски. У својим коментарима, забелешкама и философским списима Пекић ће дати кључ своје литерарне реторике. Барнс своју реторику откључава овом причом, онолико колико ће је кроз последње две приче поново закључати јер увек постоји могућност избора да од једног привида направимо најмање два. У тој слободи избора, чињеница да ову причу Барнс ставља у заграду говори у прилог томе да ће човек свакако наставити да исписује исту рефрен-причу. Петман наводи да се у Барнсовим причама о Кет и Чарлију испоставља да је, попут уметности, у неумитном току историје и љубав промашај. Међутим, кроз ову Барнсову причу промиче и реченица да је и рђава љубав још добра, јер је љубав – антимеханичка, антиматеријалистичка и анти-историјска. Чарлијева љубав остаје појмовни модел. Прича о Кет јесте једина прича о Преживелој. Са собом је повела животиње. Може се закључити да реч љубав коју Барнс користи у овој причи заправо представља онај исти космос о коме Пекићева прича „Свирач из Златних времена“ говори – космос живота. Као и у Пекићевој причи, кроз Барнсову Историју света све време промиче прича заборављеног народа који живи у заборављеној земљи кроз коју тече заборављена река. Подсетићемо се да „истина вама људима не иде баш од руке. Стално заборављате ствари (...) Изненађени сте што се од пушака гине, што новац квари, што зими пада снег. Та врста наивности може бити љупка; авај, може бити и опасна.“ (Барнс 1994: 37)

Причу „Пројекат Арарат“ наговестило је ходочашће Аманде Фергасон у потрази за доказима постојања Нојеве Арке. На самрти, Аманда од своје сапутнице тражи да је намести тако да током ноћи може да види месец. Спајк Тиглер је астронаут који је 1974. године путовао на Месец. Док је ходао Месецом, чуо је Божји глас који му је говорио да пронађе Арку. По повратку на земљу, рачунајући на своју астронаутску славу, враћа се у родно место да би сакупио новац за мисију коју му је Бог наменио. По повратку своје родно место Спајк прво запажа цркву која подсећа на Арку. Међутим, када промените перспективу видите да је то црква на којој пише „ЦЕНТАР ЗА БОХОШТОВЉЕ (...) Упозорени сте да очекујете разне врсте верских израслина у Северној и Јужној Каролини.“ (Барнс 1994: 247) Публици разноликих „верских израслина“ коју је окупио у ресторану „Месечев прах“ да би прикупио средства за експедицију на планину Арарат, Спајк ће рећи да

се „Пројекат Арарат“ може видети и као следећи НАСА подухват. Спајков наступ, који је проратило и пар новинара, одмах је добио очекивани публицитет у „Обзерверу“, „Њујорк тајмзу“, „Вашингтон Посту“, након чега је уследио још већи публицитет у медијима, као и наступи у многобројним верским ТВ емисијама. „После пројекта Аполо, пројекат Арарат - шта би могло бити очигледније од овог следа, од овог малог абецедног корака?“ (Барнс 1994: 263) Читава армија посвећених укључила се у теорије о постојању и локацији Арке. Неки су тврдили да се она према К'урану налази на планини Џуди близу ирачке границе. Други су заступали теорију јеврејске традиције према којој се она налази негде у северном Израелу. Било је и скептика који су указивали на то да је током свих ових векова можда иструнула или су је појели неки термити. Међутим, најјаче аргументе имали су они који су се позивали на текст Библије у коме се експлицитно наводи да је Арка направљена од изузетно постојаног гофер дрвета. Чувени баптистички универзитети озбиљно су се позабавили проучавањем поуздане локације, те су проучили и најсавременије теорије о томе. Извесни Џими Фулгуд је чак проучио највероватније кретање ветрова и плима у време Потопа. Када су се сви налази спојили и пажљиво упоредили, ипак су га сви саветовали да искористи везе које има у НАСИ јер они увек долазе до најпоузданијих података скривених од очију јавности и поседују најсавременију технологију. Међутим, Спајк Тиглер ће изјавити да је ово ходошаће, те да „осећа потребу да их води нешто друго, а не савремена технологија.“ (Барнс 1994: 265)

Када је експедиција Спајка Тиглера кренула на ходочашће јула 1977. године, били су затечени чињеницом да је планина Арарат, то јест „Агри Даги како су је домороци упорно звали, била на међи три велика царства – Русије, Персије и Турске - и да је планина тако подељена међу њима.“ (Барнс 1994: 267) Нојева Арка је сада и политичка ствар. У ноћи пуног месеца Спајк ће пронаћи људски костур Аманде Фергасон за кога ће утврдити да је Ноје, те да је пећина у којој су нашли костур Нојев гроб. Село на које су наишли јесте Нојева прва насебина у којој је Ноје засадио винову лозу и изградио своје домаћинство. Иако ће скептични члан експедиције покушати да укаже на то да су кости сувише добро очуване, Спајк ће веровати у „свете знаке“. Штавише, када би се у близини Нојевог гроба, на падини

планине изградила црква у облику Арке „или чак у облику свемирског брода Аполо (...) круг би био затворен.“ (Барнс 1994: 274) Уз свеприсутну „побожност, практичност и похлепу,“ (Барнс 1994: 275) успевају да прокријумчаре Нојеве кости из источне Турске. Међутим, испоставља се да кости које велечасни Гибсон ипак шаље на анализу у Вашингтон, нису старе више од сто педесет година и да пршљен који су донели сасвим извесно је припадао жени.

„Морска магла се безвољно креће преко црне воде док трајект у седам сати прелази од рта Окракоук. Рефлектор напада воду испред себе. Сваке ноћи брод мора поново да нађе стазу, као да му је први пут. Маркирана светла, црвена, зелена и бела, воде га несигурном стазом. Излазите на палубу, скупљате рамена од хладноће и подижете поглед; али овај пут магла је искључила звезде, и не можете знати да ли би требало да се види месец или не. Опет слезете раменима и враћате се у кабину. Сто миља даље на *запад*,²⁷⁹ у ресторану „Месечев прах“ Спајк Тиглер, подижући пластичну боцу воде из потока који тече узбрдо, објављује покретање другог пројекта Арарат.“ (Барнс 1994: 276)

Експедиција која је учествовала у пројекту Арарат наишла је на чудо колико на самом почетку успона. Поток на падини није текао низбрдо, већ узводно. Џими Фулгуд, геолог и ронилац, покушао је да објасни како научно није немогуће да река тече узбрдо. То зависи од одређене тежине и притиска воде на вишем делу планине, „и од тога што је део који наизглед иде узбрдо заправо већи део целине која, уопште узев, тече низбрдо. Овај феномен је, колико је њему познато, већ раније виђен.“ (Барнс 1994: 268)

Пекићева митоморфна *Аргонаутика* и Барнсова утопијско-дистопијска *Историја света у 10 ½ поглавља* све време указују на то да они делови за које нам се учини да наизглед иду „узбрдо“ увек су већи део целине историјске приче која свакако тече низбрдо. Онда када поверујемо у чудо и чудесне звуке Панове фруле која ће нас у још једну бајку повести, десио се човеков заборав, десио се превид у коме нам промиче да „*све јесте повезано*.“ (Барнс 1994: 90) Пекићева *Аргонаутика* нас води кроз причу митског Постања. Барнсова *Историја света* причу наставља

²⁷⁹ Курзив аутора рада.

иронијом спасења људске врсте. Пекићева историја света завршава се Бићима метала, иако отвара простор утопијском импулсу Новог Јерусалима (антиисторија) који тече напоредо са **Гулагом** (историја). Пекићева Панова фрула у рушевинама Новог Јерусалима јесте Барнсов нови пројекат Арарат. Пекићев археолог будућности јесте протагониста Барнсове последње приче историје света која нас враћа на почетак круга приче – у Еден.

„Клее има слику која се зове Ангелос Новус. На њој је приказан анђео који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђео историје. Лице је окренуо прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну катастрофу што непрекидно гомила на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђео више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.“ (Бењамин 1974: 83)

Као што ће Бењамин историју видети као конструкцију коју испуњава неумитна и неподношљива садашњост, а не неко хомогono или празно време, (Бењамин 1974: 86) тако ће се последња историјска прича у овој Историји света завршити бременом вечне садашњости раја из кога дува олуја човековог напретка од Арке спасења до пројекта Аполо. „Садашњица, која као месијански модел у огромној абривијатури обухвата историју целог човечанства, у длаку се поклапа са фигуром која чини историју човечанства у универзуму.“ (Бењамин 1974: 89)

Барнсов рај представља најеклататнији пример вечне садашњости рефрен-приче. И Барнсова и Пекићева прича све време приповедају вечну садашњост историје човечанства. Апсурд на који указују њихове приче јесте човекова вера у прогресивност, еволуцију и развој људске врсте која заправо све време хода у истом месту, постоји у истом времену.

„Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао. Сањао сам да сам се пробудио.“ (Барнс 1994: 279) Жена болничарка,

или стјуардеса, или нешто сасвим треће донела му је доручак његовог живота. Након дана у коме је непрестано јео доручак па ручак, па доручак а онда ручак, отишли су у куповину. Купио је све што је могао. Купио је најбољи алкохол и пио онолико колико је хтео. Када се вратио у собу, у новинама је прочитао да у фудбалу увек побеђује његов тим, да се свет решио нуклеарног наоружања, да су пронашли лек за рак и да „женским чарапама нису више полазиле жице.“ (Барнс 1994: 285) Играо је голф, водио је љубав, упознао неке чувене људе. На овом месту након извесног времена престанете да обраћате пажњу на датуме и време. Ово је место где се сви проблеми решавају, сви захтеви испуњавају. „Одувек сам имао тај сан (...) Сан о томе да ми се суди.“ (Барнс 1994: 288) Старији господин, налик његовом оцу, ће му рећи да је ОК. Ништа лично. Нема места разочарању. Углавном је са свима тако. Упознао је чувене глумце, музичаре, спортисте. „Тражио сам да се упознам и са Исусом Христом, али рекли су ми да нису баш сигурни да то може, па нисам инсистирао. Упознао сам и Ноја, али смо имали потешкоћа у разумевању, што и није било неко изненађење.“ (Барнс 1994: 290) Хтео је све да види, све да упозна, све да проба. Подсетили су га да о времену не брине. Тога има највише. Време му никада неће недостајати. „*Бескрајно сам напредовао*, помислио сам, и поновио у себи реч *бескрајно*.“ (Барнс 1994: 293)

У процесу бескрајног напредовања дошао је тренутак када може упознати и Бога. У зависности од тога шта он жели, Бога ће упознати или не. Новорајанин је очекивао да ће га у Рају по аутоматизму бити. Није очекивао да ће то на било који начин зависити од њега.

„Наравно да зависи (...) Рај је сада демократски (...) Више људима не намећемо Рај (...) Пратимо њихове потребе. Ако га желе, могу да га добију; ако га не желе, не. И, наравно, добију онакав Рај какав су желели (...) Углавном желе продужетак живота (...) Побољшаног, разуме се (...) А Пакао? Постоји ли Пакао? – О, не. То је само била неопходна пропаганда. – Питао сам се. Пошто сам срео Хитлера. – Он је ... као нека туристичка атракција, заправо (...) – Значи, нема Пакла? – Па, постоји нешто што ми *називамо* Паклом. Али то је више као забавни парк. Искачу скелети и плаше вас (...) Све је предвиђено да вас добро уплаши (...) Стари Рај је у архивама (...) Некако је затворен. Људи га више нису тражили. Није им био потребан – Али ја

сам познавао неке људе који су ишли у цркву (...) – И они су збринути. Они се моле и захваљују Господу као што ви играте голф и водите љубав. Изгледа да се лепо забављају, да су добили оно што су желели. Изградили смо им неколико веома лепих цркава. – Да ли за њих Бог постоји? – О, свакако.“ (Барнс 1994: 296-297)

Рај није оно што људи добију зато што то заслужују. Концепт Раја испуњава човекове жеље и очекивања. Најновији захтеви за концепцију новог Раја односе се на човекову жељу да задржи своје тело. Декорпоризација је одбачена као верзија старог Раја. Могуће је да је и ово једна од фаза. Уколико се мишљење јавног мњења по том питању промени, ускладиће се и концепција демократског раја. Старорајани су одумрла врста. Преживео је неки број њих. Неки су бестелесни, неки не. Све зависи од секте и њених захтева. У новом Рају ни смрт није ствар „мрачне неизбежности“. Нови Рај решио је и питање слободне воље. Ако пожелите да умрете, то вам се оствари. На крају, сваки Новорајанин одабере ту опцију. „И ко први тражи смрт? – Мислим да је *тражити* погрешна реч. То је нешто што *желите*.“ (Барнс 1994: 300-301)

Када је реч о вери, Старорајани су били прилично доследни и истрајни. „Богопоштовање их је држало вековима.“ (Барнс 1994: 301) У данашњем времену Новог Раја најдуже опстају адвокати. Научници трају још дуже. Теорије, дискусије, концепти и појмови одржавају их у животу дуже него било ког другог представника људске врсте. Сликари, композитори и писци најслабија су карика ланца. Избледе, али зато у готово вечној младости опстају они који о њиховим делима расправљају. Као писац, наш Новорајанин не би требало због тога да буде депримиран. У Новом Рају се нашао да би се добро забавио. Док је следећих неколико векова Новорајанин писац посветио усавршавању игре голфа и изједању свих животиња на које је у супермаркетима наишао, свестан је био да све време тражи *излаз*. Зато ће се одважити да поднесе захтев да пожели да буде неко ко се никада неће уморити од вечности. Пошто је у Новом Рају то само питање формалности, лако ће средити да га пребаце. Међутим, упозориће га да су људи већ то пробали и да се испоставило да постоји нека *логичка* препрека.

„Не можете да постанете неко други, а да прво не престанете да будете оно што јесте. То нико не може да поднесе (...) Неко ко је изгледа волео спорт, као ви, рекао је да је то као да сте спринтер, и да вас онда претворе у *perpetuum mobile*. После извесног времена, опет пожелите да трчите, као што сви на крају пожелеле смрт. - И, онда, чему све ово служи? Зашто постоји Рај? Зашто сањамо о Рају? (...) – Можда зато што су вам ти снови потребни јер не можете да живите без њих (...) После извесног времена, стално добијати оно што се жели скоро је исто као никада то не добити.“ (Барнс 1994: 303-304)

За успомену на стара времена, решио је да одигра још једну партију голфа, појео је доручак за ручак и ручак за вечеру, одгледао је финале скупа и водио љубав само са једном женом. Након тога легао је. „Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао.“ (Барнс 1994: 304)

Рај је сјајна замисао, али није за нас овакве какви смо. Рај који смо већ добили јесте онај који смо историјом заслужили. У тврдњи да су нам снови потребни да бисмо преживели читава се Џејмсонов утопијски импулс, како на ширем плану димензије утопијског, тако и на индивидуалном плану човекове свакодневнице. Иако ће адвокати, научници и теоретичари који се уздају у логику разума и поузданост својих појмовних конструкција дуже „живети“, утопијски импулс уметности, те и љубави ипак опстаје, иако све брже бледи пред дистопијским импулсом прогреса научне и историјске мисли. У противном, чему перманентно понављање рефрен-приче уметности уколико ћемо пристати само на неумитност дистопијске реалности? Александар Јерков истиче да нам Пекић у свом делу за собом оставио превише смрти. (Јерков 2009: 73) Оставио ју је и Барнс. Међутим, додаћемо, свакако мање смрти од смрти коју је нам је историја оставила и све више оставља као залог, питамо се чега – будућности? Како Барнс истиче, не постоји уметност која може искупити ни оправдати иједну смрт коју нам је историја донела, а крв је на човековим рукама. Међутим, космос живота и љубави јесу и морају бити утопијска противтежа. Иако се Бодријарово небо утопије над нама већ отворило, иако је човек појмовима искривио сва понуђена огледала у којима ће, у сопственом одсуству, себе реконституисати, утопија јесте друга страна Пекићевих антрополошких, па и Бодријарових природних датости. Поред приче-

заграде, последња Барнсова прича такође указује на то нам Библија треба, не као она западњачка коју у *Историји света*, потом и у роману *Није то ништа страшно*, најоштрије критикује. Не треба нам верзија Библије, већ Библија. Не треба нам верзија Бога, већ Бог. Не треба нам верзија љубави, већ љубав. Не треба нам верзија смрти, већ смрт која је у Барнсовој причи подједнако природни део живота, као и у Бодријаровој причи о примитивним народима. Довољно верзија рефрен-приче историје већ постоји. Наративни образац који Пекић и Барнс користе јесте утопијско-дистопијске природе. Са једне стране, њихова рефрен-прича наративизује рефренску природу историје. Са друге, иста рефрен-прича својим понављањем настоји да укаже и на простор антиисторије. Однос префикса *оу-* и *еу*, као не-места и доброг места може се протумачити и као рефренски моменат приче као такве, у оној мери у којој нам, како наводи Џејмсон, она може бити доступна у контексту историјске Нужности. Но, исто тако Џејмсон износи тврдњу да нам једино приповедна активност омогућава да поднесемо неподношљиву затвореност квадратуре круга. Приповедање јесте Панова фрула. Не бисмо се сложили да једина опција коју нуди јесте још једна бајковита дистопија. Уколико ћемо је само у том кључу тумачити, опет се намеће питање – чему свака следећа следећа прича? У противном, можемо упутити захтев званичницима Новог раја да престанемо да будемо ми да бисмо постали неко други и тако се отиснути у бесконачност краја који је, судећи по причи, свакако дошао. Свака од рефрен-прича ће истовремено приповедати о томе како смо већ престали да будемо ми, онолико колико ће истим рефреном настојати да нам укаже на ту очигледност не би ли нас отгрла од Бодријарове *имагинарне стварности*. Међутим, у тим покушајима свака прича неминовно нуди своју верзију рефрен-приче. Иста је дистопија, али иста је и утопија. Можемо се позвати на Лиотарову тезу да је језик само једна перспектива и на Бартову тезу да се у причи не догађа ништа осим језика сâмог, што представља још један парадокс. Догађање језика створило је појмове. Са друге стране, тај исти језик говори да појмовне палимпсесте треба састругати и доћи до првобитне чулности сваке ствари, као што Дерида истиче. Као теоријски корпус, постструктурализам је неминовно морао изградити појмове. У том контексту, и литерарна прича конституише својеврсни тоталитет који све време подрива

тоталитет оне историјске. Кроз догађање језика, Пекићева и Барнсова прича све време покушавају да дођу до чулне реалности. Барнс настоји да то отворено учини у роману *Пулс*, као што то чини у узредном поглављу *Историје света*, односно кроз све остале моменте тзв. ирационалности, као језички недерминисаног феномена. Подсетићемо се да оног тренутка када језиком, те и појмом покушамо да их инструментализујемо, тог тренутка упадамо у још једну замку приче. Уколико нам чула нису изоштрена, од једног привида нужно настају барем два. Опет, сваки језик увек ће ослобађати неки мит.

6. Реторичко-иронијски алегорички троп: „О веровању: немилосрдна љубав“²⁸⁰

Попут *Историје света* у 10 ½ поглавља можемо рећи да *Није то ништа страшно* наставља да разрађује питање метафизичког привида знања и питање цинизма религије. У том контексту, према Слотердијку²⁸¹ главне метафизичке теме јесу бог, душа и универзум које мишљење упорно настоји логички да разгради. Проблем настаје у томе што теме које највише заокупљају људски ум нису емпиријске, стога су логиком ума неразрешиве. Покушавајући да разреши метафизичке теме, ум свакако запада у форму метафизичких идеја које је сам створио. „Све метафизичке алтернативе једнаке су вриједностима и о њима се не да одлучити: детерминизам versus индетерминизам, коначност versus бесконачност, егзистенција бога versus неегзистенција бога, идеализам versus материјализам, etc.“ (Слотердијк 1992: 48) Свака одлука свакако подразумева враћање на метафизички, односно догматски „пад уназад“. Опет, традиција просветитељске метафизике данас је суочена са савременим логичко-позитивистичким цинизмом који је мишљење потпуно подредио аналитици. Савремени интелектуализам настоји да

²⁸⁰ Наслов потпоглавља преузет је из истоимене студије Славоја Жижека. (Жижек 2007)

²⁸¹ У српскохрватским преводима његових дела име је транслитеровано као Петер Слотердајк (*Тетовирани живот*, 1991). У хрватском преводу студије *Критика циничког ума*, 1992, транслитерација имена остаје доследна његовом изговору на немачком језику Петер Слотердијк којом ћемо се и ми у раду служити.

подрије „глад овог свијета за 'корисним фикцијама' (...) и наставља да се понаша као да се Сунце још врти око Земље и као да су уздушаста зрцаљења 'неточног' мишљења још довољно точна за наш практични живот.“ (Слотердијк 1992: 48)

Религије представљају историјске државе и историјска царства религијске државе и царства која стварају *социјалне светове*. (Слотердијк 1992: 275) Слотердијк полази од првог случаја религиозног кинизма у ланцу јеврејско-хришћанске традиције – праоца Мојсија, који је „први починио *бласфемiju* од *формата*, разбивши при повратку с брда Синај плоче 'које бијаху камене и написане прстом Божјим'.“ (Слотердијк 1992: 276) Но, како даље наводи, он није разбио дух, већ *слово*, не Бога већ *фетиш*. Није разбио *живот* већ *приказ*. Мојсије је исклесао „нове“ плоче, а Бог их је поново *исписао*.

„Слика и текст могу тако дуго испуњавати своје задаће док се не заборави да су обоје *материјалне форме* те да 'истина', као материјално-иматеријална структура, мора увијек бити наново писана и прочитана, то значи наново материјализована те истодобно иматеријализована.“ (Слотердијк 1992: 276)

Материјализацију „истине“ добијамо у првом религиозном цинизму, у тексту Старог завета, у причи о Каину и Абелу и Каиновом лицу *изобличеном* од беса.²⁸² У Каиновом изобличавању Слотердијк уочава пракорене потоњих уметности изобличавања. Током владавине Римског Царства, потом у средњовековно доба католички цинизам достиже свој врхунац у доба Инквизиције када хришћанин прогања хришћанина. На овом примеру који нам Слотердијк предочава конституише се, како концепт изобличавања, тако и концепт „рефлексивно-циничке праксе лажи,“ (Слотердијк 1992: 279) што ће се пројектовати на све потоње равни људског деловања, укључујући и цинизам знања.

У критици религиозне илузије, Слотердијк кључну улогу види у односу божјих атрибута са људским искуством. Религија представља *науку* о Богу. Да би усталичила своју институционалност, религија мора понављати већ проверене

²⁸² По Слотердијку врхунац старозаветног цинизма читава се у томе да се Господу свидела Абелова, али не и Каинова жртва. На питање Господа упућено Каину: „Где ти је Абел“, Каин не даје одговор који и Господ зна, већ му цинички одговара: „Не знам; зар сам ја чувар брата својега?“ (Слотердијк 1992: 278)

приче-митове, стандардизоване атрибуте попут имена и слике и стереотипне облике комуникације са светим, као што су ритуали. Библијски текст Прве Књиге Мојсијеве према којој Бог човека створи по свом обличју може се тумачити и из обрнуте перпективе – човек Бога створи по свом обличју и обличју својих потреба. Човек и људско искуство јесу „материјал“ из кога настају и званично прихваћени „снови о Богу“. (Слотердијк 1992: 40) Са друге стране, атеизам запада у своју метафизичко-догматску замку. У оба случаја, говоримо о борби за самоодржањем. На питање: зашто постоји религија, просветитељство ће рећи да би се савладао страх (од болести, смрти), да би се успоставио историјски континуитет и зарад валидације владајућих друштвених поредака. Просветитељска теорија религије представља претечу модерног, рефлексивног господског интелектуализма. „Теорија преваре значи велико логичко откриће – пробој критике идеологије до концепта *рефлексивне идеологије*.“ (Слотеријк 1992: 42) „Можда је религија доиста неизљечива 'онтологијска психоза' (Ricoeur).“ (Слотердијк 1992: 46)

Уводна реченица Барнсовог есејистичког прозног остварења *Није то ништа страшно* „Не верујем у Бога, али ми недостаје,“ (Барнс 2008а: 9) може се посматрати и у Слотердијковом интерпретативном кључу киничко-циничке праксе. Иста реченица прожима наративно ткиво *Историје света у 10 ½ поглавља* која наставља да се исписује и у овој причи, а коју ће заокружити роман *Пулс*. Човек живи у свету који је позајмљен, где су све речи одавно познате али им се стално придају нова значења. (Барнс 2008а: 21, 26) Барнс експлицитно наводи да Бог који му недостаје јесте онај који није

„још један наш одабрани мит, и готово исто толико илузија, колико и мит који је инсистирао на остварењу и усхићењу када се огласи последња труба и када се гробови одједном поотварају, када се излечене и безгрешне душе придруже заједници светаца и анђела.“ (Барнс 2008а: 54) Бог који недостаје „додатно ми зафали када ми зафали и онај покретачки смисао сврхе и вере.“ (Барнс 2008а: 50)

„Постоји Оно Што Ми Знамо (или мислимо да знамо) Да Је Тачно, постоји Оно Што Ми Верујемо Да Је Тачно (на основу уверавања оних којима верујемо), и постоји још Како Се Ми Понашамо. Хришћански морал још увек лабаво управља

Британијом, мада број верника опада и цркве незадрживо постају историјски споменици – узрокујући код неких да 'глад да се буде озбиљан' – или преуређени станови. Овај талас захвата и мене: на моје поимање морала утиче хришћанско учење (или, прецизније, предхришћанско племенско понашање које је кодификовала религија); и Бог у кога не верујем, али који ми недостаје, јесте наравно хришћански бог Западне Европе и нефундаменталистичке Америке. Не недостају ми Алах или Буда, као ни Зевс или Один. И недостаје ми новозаветни Бог много више него старозаветни. недостаје ми Бог који је надахнуо италијанско сликарство и француски витраж, немачку музику и енглеске капелице, и оне разрушене гомиле камења на келтским ртовима, који су некада били симболични светионици током мрака или олуја. Увиђам, такође, да ће овај Бог који ми недостаје, овај инспиратор уметнички дела неким изгледати као небитно самоповлађивање, баш као што мени фраза којој сам се спрдао нешто раније 'моја лична представа Бога' изгледа отрцано. Затим, ако је неки Бог уопште постојао, можда је овакво декоративно слављење Своја постојања сматрао више хвалоспевима, и достојним само божанске незаинтересованости, ако не и одмазде. Могао је сматрати фра Анђелика улицицом, а готске катедрале крештавим покушајима да Га импресионирају, стварајући тако нешто што је добрано промашило начин на који би Он преферирао да Га обожавају.“ (Барнс 2008а: 98-99)

Узимајући у обзир Барнсову тврдњу да њему „веровање, или пак самозаваравање, много боље иде,“ (Барнс 2008а: 12) следећи интерпретативни кључ Барнсовог дискурса јесте „логика срца“ о којој говори Ханс Кингова студија *Постоји ли Бог? Одговор на питање о Богу у новоме вјеку*. (Кинг 2006) Поредјећи Декартов и Паскалов однос према души и срцу, Кинг истиче да је Декарт душу поистоветио са свешћу и њене функције редуковао на мишљење. (Кинг 2006: 92) Паскал ће рећи:

„Ништа против дискурзивног ума. Али не постоји ли и интуитивно спознавање? Ништа против полаганих аналитичко-синтетичких конструкција разума. Али не постоји ли и једноставно, брзо осјећање? Ништа против логике. Али не постоји ли и инстинкт?“ (Кинг 2006: 92)

Како Кинг запажа, оно што Паскал супротставља уму (као „*raison*“) заправо јесте реч *срце* (као „*coeur*“), не реч „осећај“. Срце не подразумева дихотомију емотивно-ирационално и рационално-логички, као што Бодријар истиче да у примитивним друштвима смрт не постоји одвојено од живота, и обрнуто. Оног тренутка када се десио расцеп на релацији живот и смрт, срце и ум, тог тренутка наша реалност постаје појмовна, те према Бодријару нужно *имагинарна*. Таква реалност резултира и дихотомијом субјект-објект, одакле проистиче Бодријарова објективизација реалности и пад у имагинарно реално. Срце представља целовитост бића, људски дух. Срце воли, али и мрзи. И рђава љубав, и мржња коју срце може да осети, боље су опције од оних које нам нуди историја без срца, које свакако није срцоликог облика. Логика срца јесте да „срце посједује властити ум.“ (Кинг 2006: 93) У том контексту треба сагледати и Барнсову објективну истину за коју морамо веровати да нам јесте доступна. У том смислу, Барнсова прича настоји да деконструише дихотомију рационално (појмовно) и ирационално (љубав).

Религија коју Барнс критикује јесте она која је, како Кинг истиче, у средњем веку човеку обезбедила „сигурно средиште“, са ногама које су чврсто на тлу, „а над главом сигурне небеске сфере.“ (Кинг 2006: 97) Механицистичка метафизика, која је отпочела са Коперниковим, Кеплеровим и Галилејевим открићима, довршена је Њутном. Човек је постао усамљени становник света чији је заправо интегрални део. Оно на чему је Паскал инсистирао јесте оно на чему инсистирају Пекићева и Барнсова прича. „Човјек треба покушати да најприје схвати сâма себе у свој својој противсловности.“ (Кинг 2006: 97) У том контексту, Бог који Барнсу недостаје јесте Бог који је у човеку, онолико колико је то љубав која не може бити *појмовна матрица* којом се успостављају дихотомије живота и смрти, субјекта и објекта, земље и неба. Свака Барнсова прича настоји да декоконструше механицистичку метафизику. „Ум нам стално вара непостојаност појава, ништа не успјева учврстити коначност између двију бесконачности, које га обухваћају и измичу му.“ (Кинг 2006: 98) Намеће се да управо у контексту ове Паскалове тврдње можемо говорити о Барнсовом преиспитивању поузданости, не само великих наратива и приповедне активности уопше узев, већ поузданости било које чврсте гаранције (са)знања. У кораку даље, и Пекићева и Барнсова прича говоре о несигурности

човека који, како Кинг наводи, остаје на раскршћу избора између вечног цинизма који ће скептично преиспитивати све, и догматизма који своје закључке темељи на свему што се у критичком преиспитивању показује непостојећим. „Каква ли је дакле химера тај човијек? (...) Тко да размрси ту голему помутњу, где ум блокира догматизам а природа скептицизам? Није ли философија уопће ту на крају?“ (Кинг 2006: 103) Одговор који Паскал даје на ово питање јесте да људску химеру може разрешити само одважност вере у Бога. Фигура Бога човека ће истовремено успоставити у његовој божанској величини, колико ће га истовремено потврдити у његовој „беди“, „као резултату човјекова источног гријеха (...) јер чвор нашег разумјевања наше протусловне егзистенције на превеликој је висини, или боље речено дубини, да бисмо му се могли приближити умом.“ (Кинг 2006: 104) Постхумно је пронађен тзв. Паскалов спомен-лист који ће рећи да једина извесност коју човек може пронаћи није у идеји о Богу, у појму о Богу, него у „живом Богу Библије – Исусу Христу (...) *Credo, ergo sum.*“ (Кинг 2006: 105) Бог се може спознати само срцем. „ОНО ШТО ЈЕ СУДБИНСКО ЈЕСТЕ ИЗНАД СВАКЕ ЉУДСКЕ ОЦЕНЕ: ОНО ЈЕ ИРАЦИОНАЛНО.“ (Пекић 2001а: 152) Такође ћемо се подсетити Деридине тезе да лудило ирационалности и чулности не подлеже цивилизацијској метафизичкој метафори појмовних палимпсеста, (Дерида 1990: 10) као и Барнсове тврдње да је „ИРАЦИОНАЛНО најрационалнија ствар на свету.“ (Барнс 2008а: 58) Подсетићемо се и тврдње да се управо у чињеници да је Бог непојмљив крије најјачи аргумент за његово постојање. (Барнс 2008а: 61) Бог који му недостаје јесте у Бог у кога се верује срцем. Барнсва Библија није још један наш одабрани мит, већ Библија *живог* Бога – Исуса Христа. Међутим, попут Паскала, и Барнс истиче да се вера не може заснивати на ауторитету веродостојности вере. У том случају, са једне стране западамо у догматизам који Барнс све време најоштрије критикује, а са друге поричемо логику срца. Онолико колико се са логиком срца свакако упуштамо у нешто што је неизвесно, у исту неизвесност ћемо крочити када верујемо. Узимајући у обзир тезу да је свако (са)знање увек-већ непоуздано, скептични ум ће западати у апсурд зачараног круга извесне неизвесности. Онолико колико ће протагонисти свих Барнсових прича *Историје света* упорно трагати за доказима своје вере, толико вера тражи

„интуитивни чин *читава* човјека ('срца').“ (Кинг 2006: 112) Апстрактна није вера, апстрактан је појам.²⁸³

Историју света у 10 ½ поглавља и есејистичку исповест *Није то ништа страшно* треба сагледати и у кључу Жижеконе студије по којој је ово потпоглавље насловљено – *О вјеровању: немилосрдна љубав*. (Жижек 2007) Према неписаном правилу савременог света бити атеиста је императив. Нужно је не веровати, односно претварати се да верујете, јер би отворено признање било срамотно. Додаћемо, исто колико је савременом човеку као савремени друштвени табу наметнуто испољавање емоције.

„Скривено наличје тог отпора јест то да нитко доиста не успјева измакнути вјеровању (...) у нашим наводно безбожним временима. Другим ријечима, у нашој службеној атеистичкој и хедонистичкој пост-традиционалној свјетовној култури (...) – сви потајно вјерујемо. Лаканово стајалиште о томе је јасно и једнозначно: 'Бог је несвјестан', то јест природно је да људско биће подлегне искушењу вјеровања (...) само они који вјерују могу разумјети што значи вјеровати, зато атеисти *a priori* нису способни аргументирати против нас.“ (Жижек 2007: 9)

Данас смо уроњени у Маркову „реалну апстракцију“ на коју и Џејмсонова марксистичка позиција упућује. Отуд ће Жижек, атеиста, „анонимни румунски оперативац тајне полиције“,²⁸⁴ настојати да у својој студији укаже на повратак „симболичкој структури која се налази у основи кршћанства.“ (Жижек 2008: 10) Жан Бодријар на симболичку структуру света настоји да укаже студијом

²⁸³ „Веровање у Бога је дано! Или верујете или не верујете! То је епифанија; човек се не може научити томе.“ (Пекић 1993: 322) Међутим, за разлику од Барнса, Пекићева гностичка, и, како често у интервјуима наводи, херетичка позиција, преиспитује Христову природу. Апропо романа *Време чуда*, Пекић износи следећи став: „Мој проблем са религијом никада није био мој проблем са Богом. Он је увек био догматски проблем са бићем Христа. Ја лично никада нисам – а то је моја невоља – могао да прихватим Исуса Христа као сина Божијег (...) Ја сам дуго година припадао једној застарелој, али првој јереси хришћанства. Прва јерес је сумња у природу Христа.“ (Пекић 1993: 321)

²⁸⁴ Жижек наводи епизоду са својим пријатељем који је у време Чаушесковог смакнућа боравио у Букурешту у оквиру Фулбрајтове стипендије. Недељу дана након револуције, позвао је своју девојку и испричао како је фин и пријатан румунски народ, иако живе у сиромашној земљи. Одмах након што је завршио разговор, позвонио је телефон. Са друге стране се чуо глас који му је рекао да разговара са службеником тајне полиције чија је дужност прислушкивање његових телефонских разговора и да му се жели захвалити за лепе ствари које је рекао о његовом народу и његовој земљи, након чега му је пожело угодан боравак и опростио се.

Симболичка размена и смрт, иако ће далеко већу популарност стећи студија *Симулакруми и симулације* која је и екранизована. Чини се, међутим, да широј јавности промиче подтекст те студије која радикалним дискурсом понављања, попут Пекићеве и Барнсове рефрен-приче, еклатантно рефлектује стање свести савременог света и упућује на повратак јединству симболичке размене савремених дихотомија. Фредрик Џејмсон такође упућује на симболички чин приповедне активности. Деконструкција Пола де Мана у први план ставља алегоријску природу приповедне активности. Нотроп Фрај разрађује реторички модус библијске објаве и њене истине која ван ње не постоји. Реторика наративног идентитета Барнсове *Историје света* и наратор ове есејистичке исповести све време трагају за Богом кроз веру у контексту Паскалове вере (срца).

У породици шареноликог идеолошко-религијског опредељења наратор ове приче, писац Џулијан Барнс, у „филателистичком расколу у коме се брат одлучује за Британско царство, он међутим, у циљу изражавања сопствене различитости, ставља до знања да ће се специјализовати у области коју је тада (...) назвао Остатком света.“ (Барнс 2008а: 10) Остатак света јесте Слепи путник из *Историје света* који свој глас покушава да артикулише у широкој лепези филателистичких породичних, идеолошких и религијско-философских раскола.

Остатак света није био методистички дух пријатељице његове баке, нити англиканска струја породичних пријатеља Сколтокових. У Остатак света није се паковала ни бакина одлука да престане да верује и одлука да замену нађе у социјализму. Педесетих година изјашњавала се за комунизам. Међутим, „касних педесетих долази до совјетско-кинеског раскола и комунисти широм света били су дужни да се одреде између Москве и Пекинга.“ (Барнс 2008а: 10) Скупљала је и маркице које су славиле велика индустријска достигнућа, попут изградње мостова, хидроелектрана, теретних камиона, итд. Било је и оних које су приказивале голубице у спокојном лету. Сукоб између баке и деке одвијао се на релацији „лебдећег баука комунизма и баука капитализма и империјализма.“ (Барнс 2008а: 11) Дека је своје религиозне активности свео на гледање „Песама хвале“ на телевизији. Брат му је по професионалној вокацији и животном опредељењу скептични философ који „сматра да су сећања често погрешна, 'толико погрешна

да, по картезијанском принципу труле јабуке, никоме не смео веровати уколико за то не постоји неко поткрепљење споља.“ (Барнс 2008а: 12) У породици су постојала три табуа: религија, политика и секс. Мајка се изјашњавала као торијевац који је за сахрану захтевала да се склоне сва верска обележја. Као атеиста, њега је критиковала што се једном приликом изјаснио као агностик. Мајка је преминула убрзо након можданог удара, а отац „је умро савременом смрћу, у болници, без присуства породице.“ (Барнс 2008а: 15) Иако се није изјашњавао по питању својих политичких и религијских уверења, јер је одлуку препуштао жени, на венчању рођаке пао је на колена пред иконом и рукама прекрио чело и очи. Са друге стране, мајчини солипсистички монолози увек су га фасцинирали начином на који мозак може да произведе кривотворену реалност атеисте, попут подједнако кривотворене реалности религије, као и метафизичких и савремених интелектуалистичких појмовних конструкција.

„Знајући моју породицу, која се одликовала пригушеном религиозношћу у комбинацији са бритким безбожништвом, заиста сам могао, у склопу свог пубертетског бунтовништва да postanем побожан. Али ни очев агностицизам, ни мајчин атеизам, никада нису у потпуности долазили до изражаја, а још мање одређивани за васпитни модел, тако да нису могли да оправдају евентуални револт. Претпостављам да сам могао, да је то било могуће, да postanем Јевереј.“ (Барнс 2008а: 18)

Религијска пропаганда почела је од основне школе. Песма „Јерусалим“ усвојена је за школску химну. Библија се пропагирала и уз помоћ њене лепоте језика. Професор латинског, који је указивао на лепоте библијског језика, „био је пун подсмеха према књизи *Библија предвиђена да се чита као књижевност*.“ (Барнс 2008а: 21) Нешто касније пропагирала се суштина егзистенцијализма кроз Ничеову тврњу да је Бог мртав. „Сам си чинио живот лепшим, зар не – то је била суштина егзистенцијализма.“ (Барнс 2008а: 22) Млади професор енглеског био је против религије и са ентузијазмом им је цитирао Блејка чији су стихови звучали попутно супротно од песме „Јерусалим“. Негде на пола пута свог живота, између цитирања Ничеа, Блејка и Елиота, извршио је самоубиство, комбинујући лекове и

алкохол. Као студент на Оксфорду, факултетском капелану рекао је да је задовољни атеиста. „Када сам рекао да сам задовољни атеиста, тај сам придев наменио искључиво тој именици и ниједној другој.“ (Барнс 2008а: 23) Приликом студентске посете Француској, свештеници су га изненадили својом људском шароликошћу јер су обављали свакодневне активности као и „номинални хришћани“: гајили су пчеле, кладили се на коње, отворено причали о мастурбацији, итд. Школски секретар који је у својој вери ватрено истрајавао питао га је како уопште мисли да оде у Рај ако није крштен. „Једног дана опрезно ми се поверио: 'Зар мислиш да бих пролазио кроз све ово да не верујем како се на крају пута налази Рај?'“ (Барнс 2008а: 24)

Након широке филателистичке лепезе чланова своје породице и филателистичких епизода свог школовања, Барнсова прича ће представити још ширу филателистичку лепезу философских елаборација на тему смрти, религије и Бога. Позивање на философске ставове о смрти и Богу мислилаца и уметника попут Витгенштајна, Жила Ренара, Монтења, Стравинског, Шостаковича, Ничеа итд, може се тумачити као конструисање још једне појмовне матрице и историје развоја философске мисли која чини део историјске приче у оној мери у којој то чине и митови. Међутим, једна од централних тема коју Барнс покреће читава се и у следећој реченици:

„Као да сам припадник неког прашумског племена (није да не бих имао сопствене ритуале и систем уверења када бих то био), а не неко ко говори у тренутку када у мојој земљи хришћанству прети изумирање, делимично и зато што породице попут моје већ више од једног века не верују у њега.“ (Барнс 2008а: 29)

Питање које Барнс овим романом покреће тиче се одумирања човекове природне потребе да верује, постојања религијске догме *на рачун* човека, као и нововековног процеса секуларизације о коме говори Кинг у поглављу „Конац кршћанства“. (Кинг 2006: 322-327) У том контексту Кинг разрађује Фауербахов атеизам који је утемљио и онај историјско-философски. „На мјесто вјере ступила је невјера, на мјесто Библије ум, на мјесто религије и Цркве политика, на мјесто неба

земља, молитве ред, пакла материјална невоља, на мјесто кршћанина човјек.“ (Кинг 2006: 323) Атеизам постаје масовни феномен. Барнсова тврња у којој истиче да се атрибут „задовољни“ односи само на именицу атеиста, са једне стране, може се тумачити у контексту критике религије као западно-европске доктрине која је постулирала нововековну кризу вере промовишући постулате своје религије, са друге у контексту атрибута „незадовољан“ који се се може приписати „именици“ биће које је религија жртвовала зарад промовисања политишко-идеолошке догме.

У том смислу, Кинг ће поставити следеће питање:

„Јесте ли се испунило Фојербахово *прорицање пропасти кришћанства*? Је ли вера у Бога у протеклих стотину година нестала, а атеизам постао опћим добром (...)? Вриједи ли то за Запад, вриједи ли за Исток? Није ли атеизам на Западу као и на Истоку – и без Аушвица и Архипелага Гулаг – изгубио на вјеродостојности: у природној знаности као и у медицини, у политици као и у култури?“ (Кинг 2006: 323)

Фојербах ће *појам* религије видети као производ човековог нагона за самоодржањем, као продукт његовог егоизма, што се може надовезати на Жижекову тезу о човековој природној потреби да верује. Међутим, као што то и Барнс чини, треба направити разлику између *појма* религије, *појма* Бога који произилазе из човековог *ума*, и вере која, као (и) љубав, према Барнсу произилази из *срца*. Како Кинг истиче, онолико колико овај продукт човекове имагинације према Фојербаху представља уточиште човековим страховима и жељама, толико се као такав у религијској догми може искористити као моћно оружје друштвено-идеолошког тренутка. Исто тако, уколико о Богу говоримо као о имагинарној пројекцији људског ума, те ће кроз ту веру човек нужно пројектовати себе, онда говоримо и о Богу који јесте нешто што је свакако нужно људско. Уколико следимо Фојербахову психолошки утемељену тезу о религији и Богу, односно став да је религија „само-људска одредница“, намеће се и теза да „мом психолошком искуству у збиљи може посве одговарати нешто збиљско; жељи за Богом сасвим може одговарати и збиљски Бог.“ (Кинг 2006: 327)

Како Кинг даље наводи, Фојербахов атеизам и његове научне тезе заснивале су се на закључцима интуитивне природе, што не имплицира да се са његовим интуитивним атеизмом окончала једна философија религије и прича о изумирању хришћанства. Кинг ће преиспитивати тезу коју Барнс покреће и у *Историји света*. Наиме, испоставља се да су Црква и религија превише инсистирале на Богу, а на штету човека, на оностраници спрам оностраности. Отуд и питање

„не открива ли Фојербах с правом (...) широку дуалистичку (новоплатонистичку) традицију обезвређивања природе, оностраности и тијела током читаве повијести кршћанства? Обезвријеђивање баш тјелесно-осјетилног човека (а особито жене?) у корист Бога? Спиритуализам, непријатељски настројен према осјетилима, који се читавао у строгом одрицању и понижавању пред Богом, иза чега није стајао сâм Исус Христ, дапаче често у занемаривању и злостављању тјела те отклањају пријатељства, ероса и секса? (...) Није ли се чинило да је ту Бог посвуда могућ само на рачун човјека, да се кршћанин може бити само на рачун тога да се буде човјек?“ (Кинг 2006: 332)

Отуда и Барнсова аутоиронична констатација да оно што је у млађим данима дефинитивно „потврдило“ његов атеизам јесте немогућност постојања Бога који ће га благонаклоно гледати док као средњошколац открива „чари мастурбације“. „Често сам говорио себи како Бог гарантовано не постоји јер би и сâма помисао да ме Он гледа како мастурбирам била апсурдна; још апсурднија би била помисао да су сви моји мртви преци поређани око мене и да ме посматрају.“ (Барнс 2008а: 20) Опет, „зашто ли сам претпоставио да Бог, уколико *јесте* све ово посматрао, има нешто против начина на који ја просипам своје семе?“ (Барнс 2008а: 20) Отуда и Барнсов роман чула – *Пулс*. Но,

„шта све то значи, а не шта би могло да имплицира, свакако нам је на дохват руке.“ (Барнс 2008а: 26) „Сâм концепт редефинисања божанства у нешто што ради за нас звучи гротескно. И уопште, је ли битно да ли је Бог праведан или добронамеран

или чак предусретљив – за шта, чини се, има запрепашћујуће мало *доказа*²⁸⁵ - битно је да само постоји.“ (Барнс 2008а: 43-44)

Није то ништа страшно покреће и следеће питање – шта *јесте*, или би био атеиста, то јест – шта јесте, или би био атеизам (после атеизма)? Да ли се он конституше искључиво као реакција на лицемерје теистичке догме Запада? Не конституише ли онда атеизам још једну догму на рачун оне чији центар настоји да уруши?

Док је живео међу свештеницима у Бретањи, наратор приче упознао се са делом великог беглијског аутора Жака Брела. Године 1958. снимео је песму са насловом „А шта ако је то истина?“. Шта да је истина да је Христ рођен у штали у Витлејему? Шта да је истина све што су јеванђелисти написали? Уколико би све то било истина, како говори, Брел, онда бисмо рекли „Да, јер када неко верује да је све то истина, заиста је дивно.“ (Барнс 2008а: 49) Сада, у познијим годинама, наратор ову песму сматра једном од најгорих коју је Брел икада написао.

„Али ова рана песма, пробадајуће искрена, све говори. Ако би то било истина, било би дивно; и пошто би било дивно, било би истинитије; и пошто је истинитије, још дивније, и тако даље. ДА, АЛИ ТО НИЈЕ ИСТИНА ИДИОТЕ ЈЕДАН, чујем свог брата како добацује. 'Таква трабуњања чак су гора од оних хипотетичких жеља које приписујеш нашој мртвој мајци'.“ (Барнс 2008а: 49)

„Нема сумње; али хришћанска вера није трајала тако дуго само зато што су у њу сви веровали, него зато што су је наметали владар и свештенство, зато што је била средство друштвене контроле, зато што је била једина фора у граду, и зато што ако у њу не бисте веровали – или ако бисте чинили то превише громогласно – могли бисте хитро бити скраћени за главу. Поред тога трајала је тако дуго и зато што је била једна лепа лаж, зато што су ликови, заплет, различити *coup de théâtre*, свенаткривиљујућа борба између Бога и зла, сачињавали одличан роман. Прича о Исусу – високоморална мисија, супротстављање тлачитељу, прогонство, издаја, погубљење, ускрснуће – савршен је пример формуле за којом Холивуд надалеко и

²⁸⁵ Курзив аутора рада.

очајнички трага: трагедија са срећним завршетком. Читање *Библије* као 'књижевности', као што нам је онај стари духовити наставник истицао, није замена за читање *Библије* као истине, истине коју потпомаже лепота.“ (Барнс 2008а: 49)

Шта лежи у изјави – „Недостаје ми“? „Бог је мртав, и без Њега људска бића коначно могу да престану да клече и покажу се у пуној висини; али и даље се та висина показује прилично патуљастом.“ (Барнс 2008а: 53) Религија је некада људима нудила стабилно средиште пажљиво уређене конструкције попут Жерикоове слике. Нудила је утеху за патње током живота, утеху да ће просвећени бити награђени у Рају. Људском животу давала је смисао контекста. Међутим, „да ли су људи због тога били бољи? Понекад, понекад не; верници или неверници били су једнако ингениозни и сурови у својим злоделима. Али да ли је то истина? Није. А зашто онда недостаје?“ (Барнс 2008а: 53) Са једне стране, може бити да разлог лежи у томе што је крај једног врхунског дела фикције изазвао огорченост. У средњем веку суђено је и животињама, скакавцима, термитима, свињама – *in absentia*. Данас нам је средњовековни ум као такав неприступачан. Међутим, било је савршено рационално објашњење да је свет створио Бог као одраз своје божанске намере. Некада је Бог морао да употреби и животиње као казнену меру, као нпр. да пошаље пошаст скакаваца, које је суд потом морао да ослободи сваке пресуде. Са једне стране, то што ће свиња појести пола лица пијанцу који је пао у јарак нама се може учинити као чин човекове ингениозне бестијалности.

„Средњовековни ауторитети доводили су животиње на суд; ми стављамо животиње у концентрационе логоре, кљукамо их хормонима и касапимо како би нас што је мање могуће подсећале на нешто што је некада кокодакало или мекетало или мукало. Који је свет озбиљнији? Који је морално супериорнији? Налепнице за шофершајбне и магнети за фрижидер подсећају нас да Живот Није Генерална Проба. Подстичемо једни друге на модерни секуларни рај самоостварења: развој личности, везе које нам помажу да се пронађемо, престижни посао, материјална добра, поседовање имовине, одмори у иностранству, подизање уштеђевине, гомилање сексуалне злоупотребе, посете тератани, потрошња културе. Све се то сматра срећом, зар не – зар не? Ово је наш одабрани мит, и готово исто толико

илузија колико и мит који је *инсистирао*²⁸⁶ на остварењу и усхићењу када се огласи последња труба и када се гробови наједном поотварају, када се излечене и обезгрешене душе придруже заједници светаца и анђела. Али ако живот *јесте* генерална проба, или припремање или предсобље, или која год метафора да се одабере, али у сваком случају нешто условљено, нешто зависно од неке веће стварности на неком другом месту, онда он постаје истовремено и мање вредан и много озбиљнији. Делови света из којих је религија исцурила и где је општеприхваћено да је овај кратак временски интервал све што имамо, уопште узев, нису озбиљнија места од оних где се главе још увек трзају на звук звона неке катедрале или мујезина са минарета. Уопштено узевши, поплава френетичног материјализма, иако је ингениозна људска животиња итекако способна за конструисање цивилизација где религија коегзистира са френетичним материјализмом (и где ово прво може бити чак мучна последица другог): погледајмо Америку

Па шта – можда ћете одговорити. Једино је битно оно што је истина. Да ли бисте се радије поклонили пред гомилом којештарија и изопачили свој живот зарад хира свештеника, а све у име *претпостављене*²⁸⁷ озбиљности? Или бисте радије да израстете до пуне висине једног патуљка, и удовољите својим тривијалним прохтевима и жељама, у име истине и слободе? Или су ово две лажне супротстављености?“ (Барнс 2008а: 54)

Онолико колико се Барнсова *Историја света* може читати фрагментарно, као и *Библија*, толико не треба изгубити из вида чињеницу да прича указује на то да све *јесте* повезано. Као што Карутерс истиче, Барнсова *Историја света* указује на могућност да се Библија чита као низ *petits récits* и позива и на такво читање библијског мита, из чега проистиче и наша хипотеза да Барнсова *Историја света* не представља само још једно опште постмодернистичко место релативизовања Истине великих наратива. Барнсова структура приче јесте таква да упућује на читање приче у контексту, како „духовног, светог и Другости религиозног искуства,“ (*The Blackwell Companion to the Bible and Culture* 2012: 265) тако и у

²⁸⁶ Курзив аутора рада.

²⁸⁷ Курзив аутора рада.

контексту духовног и светог из историјске перспективе коју нам прича паралелно приповеда. Исту идејну, тематску и наративну линију прати и ова прича о људским страховима, о смрти, Богу и крају хришћанског Запада. Намеће се да је задовољни атеиста ове приче заправо носталгични верник који покреће питање лицемерја Запада и рационалистичког ума који пројектује своје политичко-идеолошке пропаганде. Бриколажна структура ове приче која је представљена у форми дијалога коју наратор води са широком лепезом философских елаборација на тему смрти и постојања Бога представља још један иронијски реторички модус који настоји да деконструише појмовне матрице. Иронично, најоштрија критика управо је усмерена ка атеизму. Атеизам Запада постаје тренд, мејнстрим опција која продаје причу о маргини која се супротставља центру. Бити атеиста је *cool* јер тако „фурамо“ своју алтернативну филмску верзију која заправо постаје само још једна холивудска продукција.

У контексту атеизма, Барнс покреће питање односа Бога и *појма* страха од смрти. Атеисти који су у „морално супериорнијој Категорији Број Један,“ (Барнс 2008а: 63) представљају оне атеисте за које важи следеће правило: нема Бога, нема ни страха од смрти. Атеисти који су у „морално инфериорнијој Категорији Број Два (или Три, или Четири...)“ ће рећи да нисмо у стању истински да искусимо живот без константне свести о смрти.“ (Барнс 2008а: 59) Морално супериорнији атеисти сада воле да говоре како чињеница да Бог не постоји треба да нам укаже на величину и божанство универзума. Нема Врхунског Покретача и све је у вечном флуксу. Међутим, ако се све креће без Њега, намеће се питање зашто би било шта на овом свету или у свету универзума било мање чудесно у својој јединственој лепоти? Уколико покрећемо питање *поделе* на: вероватно и невероватно, могуће и немогуће, нормално и ненормално, можемо да кажемо и следеће:

„Ако поближе погледамо, видећемо да не постоји ништа нормално у нашем универзуму – све, свака мала ствар, чудесни је изузетак: ако погледамо из одговарајућег угла, свака нормална ствар је чудовишна. Не треба да сматрамо коње нормалним, а једнорога чудесним изузетком.“ (Жижек 2008: 106)

Барнс ће се запитати да ли нам за ту категоризацију: коњ је нормалан, а једнорог изузетак, птице могу да лете, ирваси не могу, треба *верзија* Бога као свемогућег да би оправдала било коју од тврњи? Да ли нам је потребан *доказ* да Бог постоји да би постојао? Да ли нам је потребна потврда, доказ, сведочанство Бога као „некаквог свемогућег телевизијског стручњака за свет дивљине (...) Зашто нам треба Бог дан нам помаже у дивљењу овим стварима. Не треба нам. Не баш. Али нам и треба.“ (Барнс 2008а: 63) Уколико, према атеистама из Категорије Број Један све већ одвија по унапред утврђеном плану и програму универзума, „и ако су наше перцепције тога само микротренуци биохемијске активности, само прекиди и пуцкетања неколицине синапси,“ (Барнс 2008а: 63) зар не би требало да будемо скептични и према томе? Атеисти Број Један ће рећи да је то засновано на *знању* да тако јесте. Барнс ће се запитати да ли је веровање атеисте квантитативно еквивалентно веровању верника. Можемо да пробамо да *измеримо*.

„Можемо да упоређујемо број синапси које окидају током мушког и женског оргазма, а онда да нађемо неког пустињака који и даље верује да цвеће страсти симболизује Исусово страдање (...) Ставите му електроде заједно са телевизијском ботаничарком и да видимо ко окида више синапси. А онда однесимо те електроде у концертну дворану и испитајмо мог 'веома нерелигиозног' пријатеља Р. наспрам неког верника, док слушају Хајднову *Литургију* као пуни изражај вечне истине и као – или као – једно велико музичко дело. Тада ћемо моћи да видимо, и измеримо шта се дешава када уклоните религију из религиозне уметности и Бога из свемира.“ (Барнс 2008а: 63-64)

Питања које Барнс поставља у својим делима следећа су. Зашто објашњавамо ако верујемо? Зашто објашњавамо Библију ако (?) је читамо? Зашто објашњавамо љубав ако волимо? Зашто објашњавамо уметност ако стварамо? Зашто се све време упињемо да рационално објаснимо све оне ирационалности нашег бића и света у коме живимо? Наведена питања свакако су упућена читаоцу књижевног дела. Друштвено-идеолошки разлози варијају од епохе до епохе. Поновићемо – шта данас јесте, или би био атеиста, односно шта данас јесте, или би

био верник? Како *пуцају* те синапсе када два „различита“ Бога ставимо на електроде?

Апокалиптични тон којим смо завршили расправу о Пекићевом *Новом Јерусалиму* подједнако прожима и наративно ткиво Барнсове приче. Барнс га све време разматра у оквирима библијског мита који смешта у контекст западне мисли. Жан Делимо истиче да након страхова попут оних од: од разбојника и намета у периоду од 14. до 17. века, црне куге, крсташких похода, одмазда, покоља и ратова, развија се и страх у равни рефлексивне, нарочито теолошке. „Сама та рефлексивна била је извор нових страхова који су захватили још шире и дубље но они досадашњи.“ (Делимо 2003: 278) У средњем веку Црква је пропагирала страх о крају људске историје користећи се различитим апокалиптичним текстовима.²⁸⁸ Делимо наводи разлику између две највеће есхатолошке визије, миленализма чији су корени старији од хришћанства, према коме апокалипса најављује долазак месије који ће означити раздобље успона и мира, и оне визије која проповеда о Страшном суду који ће у рај примити само оне одабране пошто свет доживи катаклизму. У књизи живота и смрти херувими, фантастичне животиње, апостоли и мудраци биће изабрани за живот у бљештавом граду, небеском Јерусалиму. Барнсва прича о Библији, Богу и страху од смрти усмерена је ка критици овакве есхатолошке визије коју су идеолошке струје Запада прихватиле и као такву пропагирале, као и према критици рефлексивне природе страхова који су човека удаљавале од могућности „беспотребне љубави“. Есхатолошка визија Страшног суда пропагирала је вечни удес човекове душе, личну кривицу, „необходност да се из дана у дан следи Исусов узор и поука.“ (Делимо 2003: 286) Полагање рачуна представљало је најмоћније педагошко средство цркве. „Људи запада су на све начине – кроз проповедање, религиозно позориште, црквена појања, штампарство, графику и све врсте сликарства – почетком модерног доба били окружени апокалиптичним претњама.“ (Делимо 2003: 296) Онолико колико је напредовала индустријска ера и ера великих открића, толико је интензивнија била пропаганда Страшног суда. Смењивање папа рађало је различите есхатолошке идеологије које

²⁸⁸ Делимо наводи неке од примера. *Коментар апокалипсе* монаха Беатуса де Либане с краја 17. века. *Апокалипса* Сан-Севера. Француске цркве у Отену, Конку, Паризу, итд, својом иконографијом демонстрирале су призоре Страшног суда, итд.

су пропагиране са једног на други крај Запада. У периоду 15. и 16. века Запад је био „под опсадом“ читавог низа катастрофа које су га задесиле, а које су представљале плодно тле за пропагирање есхатолошке визије Страшног суда. Стогодишњи рат, најезда Турака, верски раскол и реформација која је била у непрестаном рату бирања „праве вере“, појачали су страхове Запада од доласка Антихриста, краја света и најезде непријатеља хришћанства, Јевреја и Турака. Према Делиму, Јевреји, који су били масовно прогањани од фанатичних проповедника, такође су одиграли кључну улогу у пропаганди апокалиптичних страхова. У доба реформације, све чешће оптужбе на рачун декаденције цркве интенивирале су есхатолошку пропаганду. Идеја о божанству које кажњава грешне људе, то јест „теологија страшног Бога,“ (Делимо 2003: 307) најприсутнија је у беседи Старог завета. Подстакнути страшним последицама Црне куге, црквени људи су више него икада пропагирали божанску казну и на овом свету. Према Делиму, концепт овоземаљске божанске казне, као и есхатолошка визија Страшног суда током 15. и 16. века, битно су одредиле духовност Запада. Питање које у Предговору Делимове студије поставља Зоран Стојановић јесте због чега се између мрачне Августинове визије и „ведрог светог Иринеја Запад одлучио за оног првог и извео радикално песимистичко читање и иначе строгог Светог Павла? На то питање (...) егзактног одговора нема. Осећаји нису подложни егзактним мерењима, а овде је управо о томе реч.“ (Делимо 2003: 7) Како Стојановић истиче, Делимова студија не прати догађајну историју, већ историју духа, историју менталних структура у којој Запад представља слику страха и осећаја кривице. Свака својим дискурсом, те и својом реториком, Пекићева и Барнсова прича настоје да захвате исту раван недогађајне историје људског духа. Свакако, као у случају Делимове исцрпне студије која ће бити предмет неких будућих истраживања, егзактних и „мерљивих“ одговора нема.

Пекићева и Барнсова Историја света упућује на то да се опсег тог „песимизма као дубљег осећања живота“ (Делимо 2003: 15) није смањио.

Напротив,

„у име идеологије (...) свакодневно се погубљују политички непријатељи (...) Данас су они који муче и стрељају убеђени у своју исправност. Ко не мисли као они, не заслужују да живе. Праштање политичком непријатељу за њих нема никаквог смисла.“ (Делимо 2003: 15)

Како Стојановић истиче, упркос свему, Делимо се опредељује за човека и човечност у које полаже наде. За Делима историја има наде. Међутим, као што смо видели, Фуко и Бодријар нуде визију човека и човечности која је лишена садржаја. „Чије речи онда звуче нестварније у овоме времену: оне Фукоове или ове Делимове?“ (Делимо 2003: 17) У контексту савременог доба, Пекићеве и Барнсове приче свакако више упућују на реалнију стварност Фукоових и Бодријарових речи. Утопијски импулс се може прочитати у контексту чињенице да говоримо о уметности која се ипак исписује у нади да ће човек који има слуха (духа) продрети кроз слојеве заслепљујућег дискурса и увидети реторику коју прича објављује, што свакако не оспорава реалност Фукоовог дискурса. Са друге стране индикативно је и то што је дискурс савремене философије подједнако апокалиптично песимистичан. Намеће се питање да ли говоримо о још једној у низу човекових кривица или о очекиваном следу идеологема? Намеће се да ни у овом случају нема егзактно „мерљивог“ одговора.

Барнсова иронијска и пародијска реторика није усмерена ка Библији, већ ка томе како смо је вековима читали и инструментализовали. Барнсова иронија није усмерена ка вери, већ ка лицемерју оних који се за вернике представљају, колико и ка лицемерју оних који би да на себе пружу савремену, кул реторику маргине и индивидуалност коју пропагира Нова Религија. Барнсова иронија усмерена је ка искривљеној, појмовној и рационалистичкој свести савременог човека који ће поверовати у све остало, осим у Бога, љубав и ону уметност пред којом ће неверник на колена пасти пред сликом која је религијом инспирисана. Вера и љубав нису рационални феномени. Међутим, трећи члан Тројства, нада, лукаво и рационално увиђа човекову антрополошку датост – брижљиво неговану свест о крају.

У сваком случају, са етикетом атеисте или номиналног хришћанина, у овој или оној причи, у овој или некој другој епохи, смрт остаје наш највернији пратилац. У том контексту, и Пекић и Барнс исписују антрополошке епосе. Међутим, у својој философији космогоније и енергијализма, Пекић упућује на могућност укидања антрополошке димензије, што се може посматрати као утопијски импулс. У Барнсовој причи тај импулс се не читава. Међутим, у Барнсовој причи читава се Деридина утопија о појмовним палимсестима. Онолико колико свест савременог човека, човека Запада и хришћанина никада не може да пристане на космолошки енергијализам, толико је утопија да се појмови/значења могу састругати са ствари/појава којима их придодајемо, те и могућност да се вратимо на првобитно материјално које је увек чулно. Опет, један од парадокса на који Барнс прича упућује јесте смрт коју најинтензивније доживљавамо управо чулно, односно телесно. Што је више појмовно одређујемо, утолико је страх и интензивнији, утолико је идеологија јача.

Са једне стране, човекове антрополошке датости Барнс ће сагледати у контексту Жижекове тезе човекове потреба за вером. Са друге стране, Жижекову тезу прошириће причом о страху од смрти, односно свести коју само човек о њој има, те је као таква најдубљи, најинтензивнији и, идеолошки гледано, најпогоднији *spiritus movens* наших антрополошких датости. У контексту Пекићевих теза о енергијализму и космогонији, његов утопијски импулс утолико је присутнији, узимајући у обзир чињеницу да је човек нужно и друштвено биће чија је свест подједнако детерминисана културолошко-идеолошким кодовима народа различитих култура које производе своје појмове којима разумевају себе, свет који их окружује и свој положај у њему. Човек о коме Барнс пише јесте човек западне културе и човек чију историју, од антике па надаље трасира историја хришћанства.

„Страхом од смрти замењује се страх од Бога. Али страх од Бога – један потпуно разуман древни принцип, уз све опасности по живот и наши узложеност муњама непознатог порекла – бар је допуштао неко цењкање. Убедили смо Бога да не буде Осветник и преименовали га у Бескрајно Милосрдног; променили смо га од Старог до Новог, као и завет или Лабуристичку странку. Натоварили смо на Његов тотем на колица, и одвукли га тамо где сунце сија. Са смрћу то не можемо да урадимо.

Смрт се не може убедити, или искористити за било шта; она једноставно одбија да се седне за преговарачки сто. Она не мора да се претвара да је Осветник или Милосрдник, чак ни да је Бексрајно Немилосрдна. Имуна на је на увреде, жалбе или потцењивања. 'Смрт није уметник', не, и никада неће тврдити да јесте. Уметници су непоуздани, смрт вас никада не изневерава, остаје на дужности седам дана недељно, а и не буни се ако ради три осмочасовне смене узастопце. Куповали бисте акције смрти да их има; кладили бисте се на њу колико год да су мале шансе.“ (Барнс 2008а:62)

Опет, прича свакако остаје. „Прича је тачна, ни најмање зато што она тако жели, она то мора (...) Што лепше јер је истинито, то истинитије јер је лепо.“ (Барнс 2008а: 66) Бејл/Стендал је био зачетник модерних љубитеља уметности. Отишао је у Фиренцу и онесвестио се пред великом уметношћу. Иако није био религиозан, отишао је у цркву Часног крста и онесвестио се пред Ћотом као и пред сликом која приказује Христов силазак у Лимб.

„Тим пре што га је гледао оком и умом потпуно неспутаним претходном репродукцијом. Прави ходочасници који су долазили у сркуву Часног крста пет векова пре Бејла, видели би у Ћотовој скоро насликаној фресци животног циклуса светог Фрање једну уметност која им је говорила апсолутну истину, и могла је да их спасе, у овом свету и следећем. Исто би било онима који су први читали Дантеа или први слушали Палестину (...) У уметности сада, као и у религији, лажних пророка и лажних Богова има у изобилју (...) Али и уметност и религија увек ће засењивати једно друго *апстрактним именицама*²⁸⁹ које и сами побуђују: истина, сериозност, имагинација, саосећање, моралност, трансцедентност.“ (Барнс 2008а: 66-67)

„То што ми недостаје Бог, за мене је исто као Бити Енглеz: осећање које углавном побуђује неки напад.“ (Барнс 2008а: 68) На вечери код комшија, док је њих десеторо седело за столом, у једном тренутку домаћинов син је повикао – „Али зашто би Бог то учинио за сопственог сина, а не за све нас?“ „Ја сам се невоспитано искључио из свог разговора и довикнуо – 'Зато што је он *Бог*, за име бога!'“ (Барнс

²⁸⁹ Курзив аутора рада.

2008a: 68) Расправа се проширила. Домаћин, стари рационалиста, подржао је свог сина. Домаћинова поента у расправи о разапињању Христа јесте да се све то и није морало тако десити. Зашто нису поткупили центуриона, на пример? Уосталом, наставља домаћин, има једна књига која говори да постоје они који су преживели тако што су их кришом скидали. Задовољни атеиста одговара: „Али у *томе и јесте читава ствар* – да се није могло десити. Поента је да, ако си хришћанин, онда јесте.“ (Барнс 2008a: 68)

„Вера је сва од веровања управо у оно што, сходно свим *знаним* правилима 'није могло да се деси'. Безгрешно Рођење, Ускрснуће, Мухамед се уздиже на небо остављајући отисак стопала на стени, вечни живот. Није се могло десити ни по чему што *поимамо*. Али јесте. Или хоће. (Или, наравно, сигурно није и свакако неће).“ (Барнс 2008a: 68)

Када нашег писца упитају о чему се ради у роману, одговор гласи да су у питању „лажи које садрже горке, тешке истине.“ (Барнс 2008a: 68) Све је то театар, речи на страници, глумци на платну, слајдшоу симулакрума. Не верујте! Опет,

„док нам очи истражују, ми верујемо: да Ема живи и умире, да Хамлет убија Лаерта (...) То се никада није десило, то се никада није могло десити. Од оваквог потискивања неверице до признавања веровања, нема много. Није да сугеришем како вас читање романа може смекшати за религију. Чак напротов – много напротив: религије су биле први велики изумитељи писаца.“ (Барнс 2008a: 69)

Па тако, данас се сви трудимо да не пушимо. Идемо у теретане. Трагамо за алтернативним исхранама, што је друга страна лицемерја приче о клању и сервирању меса животиња, па се питамо шта је лепше јер је истинитије: лепо паковање са играчком у Меку или прича савременог гуруа кул алтернативе који ће нам проповедати космичке истине. Очајнички тражимо простор за себе, простор своје индивидуалности,

„не из неке умушљености, или из страха да ће наше најбоље стихове украсти неки ухода, већ зато што је пола нас глуво – неки јавно, монтирајући своје слушне апарате док седају, други пак то не признају. Губимо косу, требамо наочаре; простате нам полако отичу, а водокотилић у тоалету поред степеништа има редовне тренинге. Али у целини, сви смо весели, и још увек радимо. Прича нам иде уобичајеним стазама.“ (Барнс 2008а: 69)

Свакако ћемо се колективно сложити да је Сартрово запажање да су пакао други људи бесмислица. И Пакао је, као и Рај, деградиран у ово време. Мада, неки од гостију су чули да је папа решио да укине Лимбо. На питање упућено домаћину да ли верује у Рај, одговор је потврдан. Једино што му тешко пада јесте одвајање од своје четворо деце, као и од своје супруге. У том тренутку покреће се и питање веровања у загробни живот. На референдуму пет целих и три четвртине од преостале шесторице изгласавају неповерење. Долази се до закључка да је религија окрутна превара, иако им не би сметало ако би се испоставило да је ипак истина. „Ми не верујемо, ми децидирано нисмо веровали деценијама, више од пола века у неким случајевима; али нам се не допада ни оно што видимо пред собом, и наши ресурси излажења на крај са тим нису добри како би можда могли да буду.“ (Барнс 2008а: 70-71) Да ли би домаћина одушевила или разљутила изјава Жила Ренара који каже да ће поверовати у било шта што предложите, ако ме правда овог света не увери у правду оног наредног у којој ће се, по „правди“ овог света десити иста ствар – зле ће дочекати у Рају, добри ће завршити у Паклу.

„Из свега овога можете увидети да је Револуција²⁹⁰ увођењем једног савременог система веровања могла избећи екстремизам система који је заменила; могао је бити рационалан, прагматичан, чак либералан. Али до чега је довело измишљање овог новог, блиставог Врховног бића? На почетку Револуције, Робеспјер је председавао покољима над свештеницима; а на њеном крају, председавао је

²⁹⁰ У Папској држави до четрдесетих година 19. века образовање је могла да има само одабрана мањина. Свештеници и тајна полиција су управљали свима. Мислиоци су били „опасна класа“. Онда је 1864. свет уредио Пије IX када црква преузима контролу над природним наукама, образовањем и културом, и укида слободу вероисповести другим религијама. Године 1789. непоткупљиви Робеспјер позива на Револуцију, свештенство на скромност и праве врлине хришћанства. Вође Револуције су углавном били атеисти и агностици, иако је верник Робеспјер атеизам сматрао лудилом. Но, нова држава се брзо решила католичког Бога. (Барнс 2008а: 71)

покољима над атеистима (...) Волтер ће рећи: ако Бог не би постојао, било би неопходно измислити га.“ (Барнс 2008а: 72).

Данас „технологија реинтеретира религију и – дарује нам вештачко ускруснуће.“ (Барнс 2008а: 139)

Као реакција на досадашњу, ауторитативну религију конституише се Нова Религија – Религија Индивидуалности, микрокосмос у макрокосмосу, „изузев што је суд универзума ретко кад у складу с нашим.“ (Барнс 2008а: 75) Наша индивидуалност данас се огледа у томе што пред собом имамо толико страних језика и различитих инструмената које можемо да научимо. Има толико дивних места на овој планети која можемо да посетимо. Има толико различитих каријера и опција у којима можемо да се опробамо. А можемо да се навратимо и на добри стари танго и уметност водених бојица. То је тако ретро. Нови свет, Нова држава, Нова религија нуде – (рајско) демократско све! Ипак, један проблем остаје. Смрт! И то ћемо решити тако што ћемо живот да живимо пуним плућима у свој слободи избора за коју смо се изборили. Осим тога, толико смо образовани и либерални да коначно увиђамо да „Бог није уредио универзум зарад наше утехе (...) Бог је један измишљени пријатељ, а када сте мртви – мртви сте.“ (Барнс 2008а: 76) Међутим, и најубедљивији аргумент и даље „не долази од Божје непојмљивости, него наше.“ (Барнс 2008а: 77)

„У изигравању богом створених, добри смо тек толико (...) док нас непомићни еволутивни пориви млате и котрљају (...) Сада, сами, морамо да размислим чему наше безбожно чуђење може да послужи. Само за себе не може бити чистије и истинитије. Мора имати неку улогу, неку биолошку корисност, да спасава или продужава животе. Можда је ту да нам помогне у тражењу неког другог места за живот, још од дана када смо неповратно упропастили рођену планету. У сваком случају, како редуktivност да се не редукује?

Једно питање и један парадокс. Наша историја имала је постепени, мада помало и џомбасти успон индивидуализма: од животињског крда, од робовласничког

друштва, од масе необразованих којима шефују свештеници и краљеви, до лабавијих група у коме појединац има већа права и слободу – право да тежи срећи, сопственом мишљењу, самоостварењу, самоугађању. Истовремено, док смо одбацивали владавине свештеника и краљева, док нам је наука помагала да схватимо истинитија правила и услове под којима живимо, док се наш индивидуализам изражавао на погрешније и себичније начине (чему ова слобода ако не због тога?), ми такође откривамо да је овај индивидуализам, или привид индивидуалности, мањи него што смо замишљали. Ми откривамо, на своје изненађење, да смо, како је то Докинс незаборавно срочио, 'машине за преживљавање – роботизована возила слепо програмирана за очување себичних молекула познатих као гени'. Парадокс је у томе што нас је индивидуализам – тријумф слободоумних уметника и научника – довео до стања свести када на себе можемо да гледамо само као на јединице генетске послушности. Мој младалачки идеал – та магловита, енглезоидна, егзистенцијалистичка его-нада у самосталност – није могла бити даље од истине. Надао сам се да се оптерећујући процес одрастања завршавао са човеком – *homo erectusom* у свој својој висини, *sapiensom* у свој својој мудрости – који коначно прангија за сопствени рачун (...) Моја 'индивидуалност' и даље се може осетити, и генетски доказати; али могла би бити супротна од достигнућа каквим сам је некада сматрао.

То је парадокс; ево питања. Одрастемо; мењамо свој стари осећај за чуђење новим – чуђење једном слепом и добродошлом процесу који је слепо и добродошло произвео нас; ово нас не депримира, као што би могло неке, већ нас, напротив, чини 'еуфоричним' колико и Докинса; ми уживамо у стварима које Докинс наводи да су вредне живљења – музика, поезија, секс, љубав (и наука) – док можда истовремено практикујемо духовну резигнираност коју заступа Сомерсет Мом.²⁹¹ Чинимо све ово, а да ли постајемо бољи на самрти? Хоћете ли ви умрети бољи, хоћу ли ја умрети бољи, хоће ли Ричард Докинс умрети бољи него што су умирали наши генетски преци стотинама или хиљадама година раније? (...) С медицинске тачке гледишта – у зависности од тога где на планети живимо – можемо умрети

²⁹¹ Мом, који је био агностик, веровао је да велика трагедија живота није што људи страдају, него што престају да воле. Сматрао је да је најбољи начин управљања животом духовна резигнираност. Такође се стално питао – „Уколико од када људи постоје, огромна већина, укључујући највеће и најмудрије међу њима, из најразличитијих култура, упражњавају неки вид веровања у Бога, како је тако широко распрострањен инстинкт могао постојати без могућности да буде задовољен?“ (Барнс 2008а: 73)

боље, то јест мање псећи. (...) Зашто би нас гени, у чијем тихом ропству чамимо, поштедели било каквог ужаса (...) Ми се вероватно не плашимо смрти тек тако, него, између осталог, и зато што нам је од користи – или је од користи нашим себичним генима, који се неће пренети даље уколико се ми не плашимо смрти у довољној мери, уколико као и друге животиње насаднемо на тигров камуфлажни трик, или поједемо горку биљку коју нас је чуло укуса учило (или боље, учило само себе, смртним исходом и грешком) да избегавамо. Какву то, овим новим господарима, опиљиву корист или утешну предност представља на самртном одру.“ (Барнс 2008а: 79-81)

Наше Ја за које смо толико везани, јесте

„инсистирајуће, емфатичко, искошено. *Ја* за које сам дивљачки везан, *ја* од кога се морам опростити. Па опет, то *ја*, па чак и његова искошена сенка, није онаквим каквим га сматрам. Ја, или чак *Ја*, не стварам мисли; мисли стварају мене (...) И тако наше пролазног себе или ега или ја или *ја* – а поготово оног неодредиовог – јесте још једна илузија с којом живимо у складу.“ (Барнс 2008а: 122-123)

У Барнсовој причи, свест о смрти, страх од краја, генеришу све историје западног света, све религије западног света, консекветно и све његове идеологије. Са једне стране Барнсва прича покреће питање вере као природне потребе човекове у контексту Жижекових теза. Са друге стране, причом о човековој свести о смрти, те и страху, Барнс приповеда о оној историји света о којој говори Фукоова паноптичка машинерија, у чијој се свеопштој паноптичкој дресури „јединка брижљиво фабрикује (...) У тој панотпичкој машинерији, међутим, истовремено смо и 'њени точкићи'.“ (Фуко 1997: 245)

Чини се да је у свеопштој буци речи: религије, верника, агностика, атеиста, индивидуалиста итд, као и у Бодријаровој холограмској реалности савременог човека који је емотивно и духовно анестезиран до граница самоукудања, можда најчеститија и једина опција она у којој смо атеисти који ће веровати. Може бити да је то разлог зашто се атрибут „задовољни“ односи само на именицу „атеиста“. У причи о Богу и смрти, подсетићемо се да Барнс отворено говори да Бог који му

недостаје јесте Бог Новог завета, чиме се надовезује на причу „У загради“ из *Историје света у 10 ½ поглавља*. Барнсова прича јесте прича о љубави, као што је и прича о новозаветном Богу.

„Можда је кришћанска идеја *agape* та која показује пут ка излазу.“ (Жижек 2007: 19) Жижек ће одбацити идеју о откупу људског греха као психолошки механизам тумачења Христовог страдања и разматраће тај чин у чисто теолошком оквиру. Према Жижеку, Христ се није жртвовао од другог (Бога) и за другога (човека). Он је жртвовао себе сâмог. Он је посредник између Бога и човека, преко њега Онострано постаје Овострано. За човека он постаје „услов могућности.“ (Жижек 2007: 23) Христ је истовремено и Божји и човечански син. Он је потпуно божански и потпуно човечији. Ово је „покрет“ којим Бог губи својство трансцедентног Оностраног, те и „Бог НИЈЕ ДРУГО до Дух Свети заједнице верника.“ (Жижек 2007: 24) Он је потпуни човек Божји син. Хришћанска религија, према томе, није религија жртве и меланхолизма, већ „бескрајна радост.“ (Жижек 2007: 24) У истом кључу у коме Барнс љубав поставља као најнерационалнију, те и најбеспотребнију „ствар“ која нам је, управо због тога, најпотребнија и Христова жртва је према Жижеку, радикално гледано,

„потпуно БЕСМИСЛЕНА: она није чин размене,²⁹² него сувишна, ексцесивна, неоправдана геста, чија је сврха да покаже Његову љубав према нама, палим људима (...) И улог Христова чина јест да нам покаже како је тај ланац размена (круга греха и плаћања) могуће прекинути (...) Уместо да плати наше грехе, Христ их дословце БРИШЕ, он својом љубављу ретрокативно чини да не буду.“ (Жижек 2007: 25)

Христова чудовишност састоји се у томе што је Он анаморфоза Бога. Он није налик Богу. Он јесте Бог, колико и човек. „Само на оваквој чудовишности Христа може бити заснована људска слобода; и, у свом темељу, она није у исплати

²⁹² Оне у којој ће Бог жртвовати свој јединог сина зарад још једне шансе, још једног спасења људске врсте која ће наставити да прави исте грешке и да исписује исту историју.

наших грехова, ни у ваљаном откупу, ²⁹³ већу извршењу ове отворености – нас је Христова жртва ослободила.“ (Жижек 2008: 97) Христова порука ускрснућа јесте „'Бог је љубав' значи: 'Бога нико не виде никад: ако имамо љубав међу собом. Бог у нама постоји'.“ (Жижек 2008: 136, I. Јованова 4:12) Међутим, попут Новог Јерусалима, порука „не буди уплашен, гледај, ја ћу то учинити (...) не зато што морам да учиним, већ због тога што те волим, ја нисам уплашен“ (Жижек 2008: 97) није схваћена, што доказује рефрен-прича историје.

У свом дневнику наратор проналази нешто што је записао пред двадесет и четири године.

„Људи кажу за смрт – Није то ништа страшно (...) Кажимо то сад опет, полако – Није то НИШТА страшно. Жил Ренар: 'Реч која ја најистинитија, најтачнија, најиспуњенија значењем јесте реч *ништа*.“ (Барнс 2008а: 85) Страх од смрти може се посматрати на два начина.

„Шта да никада нисте помислили на смрт, да сте живели свој живот као да сутра не постоји (и не постоји, узгред), да сте се наживали (...) и онда, таман када се помирите са сопственом смртношћу, откријете ново осећање да цела ова претходна прича нема смисла? И да сте схватили на самом почетку да ћете умрети, и схватили шта то значи, да ли бисте живели по другачијим принципима? А постоји и супротно виђење, вероватно моје: шта да сте живели шездесет или седамдесет, с једним оком упереним на незаситој јами, и онда, како се смрт приближава, увидите да, напослетку, то и *није ништа страшно* (Барнс 2008а: 94)?“

Уколико ћемо *ништа* доживети као вечну таму и уколико не мрзимо вечност времена „које претходи сићушној тренутности нашег просветљеног живота, зашто бисмо се онда понашали ишта другачије према дугом периоду таме?“ (Барнс 2008а: 96)

²⁹³ Према психолошким тумачењима, Христово страдање јесте откуп наше слободе и наших грехова. Уколико је Бог некеме, Сотони у чијем власништву се налази грешни човек, морао платити тај откуп, онда се намеће питање због чега би жртвовао свог јединог сина за помирење са човечанством које га је већ издало. (Жижек 2007: 21)

Да ли је једна тама имала неку сврху, а друга је нема? Опет, „можемо се бојати и пренаталног амбиса као и постхумног.“ (Барнс 2008а: 96) Зашто то ипак није случај, зашто постоји страх само од постхумног?

„Можда никада нећемо превазићи илузију о слободној вољи јер би нам за то требала једна одлука слободне воље коју немамо, а која би се односила на превазилажење илузије о њој самој. Ми ћемо да наставимо да живимо као да смо апсолутно доносиоци сваке наше одлуке.“ (Барнс 2008а: 100)

Да ли смо се, у Пекићевој и Барнсовој, илузији слободе избора ми одлучили за страх од смрти, за страх од Бога?

„Можда ће они ову полуприхваћену и полуостварену моралност по којој ви и ја изгледа мислимо да живимо, сматрати затуцаном и самозадовољном (...) Када је религија у Европи по први пут почела да се урушава – када су 'безбожне архи-пропалице' попут Волтера биле на делу – постојало је једно природно схватање одакле моралност треба да дође. У опасном свету без власти, свако је село могло изнедрити свог Казанову, свог маркиза Де Сада. Постојали су философи који су, док су оповргавали хришћанство зарад свог задовољства и свог интелектуалног кружока, веровали да знање треба држати подаље од сељака и носача како не би дошло до краха друштвеног уређења, или да се проблем слугу у потпуности не би отео контроли.

Али Европа се ионако спотакла. А ако недоумица сад изгледа као да се јавља у још оштријој форми – шта значе моји поступци у празном универзуму у којем је још више аксиома поткопано? чему лепо размишљање? зашто не бити себичан и похлепан и за све окривити ДНК? – антрополози и еволутивни биолози у стању су да понуде утеху (мада не и верницима). Шта год религије тврдиле, створени смо – генетски програмирани – као друштвена бића. Алтруизам је еволутивно користан (ах! – ево вам ваше врлине – још једна заблуда – пропала); тако да без обзира има или нема свештеника који обећава Рај и прети вечним огњем, појединци који живе у друштвима понашају се мање-више исто. Религија их сада не подстиче да чине

добро ништа више него што их подстиче да чине зло – што може бити разочарање како аристократском атеисти, тако и вернику.“ (Барнс 2008а:100)

За разлику од Европе, у Америци, смрт је добра реклама. Захваљујући смрти у Америци хришћанство буја. Један „раздрагани тренутак“ америчке рекламе гласи: ГРОБЉЕ БРИСТОЛ – БИЋЕ МЕСТА ЗА СВЕ. (Барнс 2008а: 107)

„Биће места за све. Рекламирање, чак и у смрти - то је Америка. И док је у Европи стара религија у коначном опадању, Америка остаје хришћанска земља и има смисла да то веровање овде и даље буја. Хришћанство, које је решило стару јеврејску доктрину расправе о томе да ли постоји живот након смрти, које је централизовало личну бесмртност као теолошки продајни адут, добро је прилагођено за ово радишно материјалистичко друштво. И пошто се у Америци свака тенденција доводи у крајност, тренутно је на трон доведено екстремно хришћанство. Стара Европа се до доласка Небеског краљевства определила за лежернији приступ – дуготрајно труљење у гробу пре ускрснућа и суда, све док се Бог не смилије. Америка и екстремно хришћанство, воле да пожурују ствари. Зашто достава производа не би уследила, након обављене поруџбине раније, а не касније? Отуда фантазије попут Објава, током којих се праведници, идући за својим свакодневним послом, моментално вину у небеса, с којих затим гледају Исуса и Антихриста како се гложе на бојном пољу планете Земље. Филмови за одрасле о катастрофама и суперхеројима спаковани су у сагу о смаку света.“ (Барнс 2008а: 107-108)

Барнсова критика западно-европског хришћанства и колонијализма у Америци почела је стиховима „хиљаду четиристо деведесет и друге, пређе Колумбо преко морске пруге“ (Барнс 1994: 89) из приче „Преживела“ у *Историји света*. Наставља се у причи „Узводно“ у којој америчка филмска екипа долази у јужноамеричку џунглу да сними „аутентичну“ причу о заборављеном индијанском народу у заборављеној земљи, у коју је уметнута прича о мисионарима који су у доба откривања Новог света имали мисију да покрсте безбожничке Индијанце. „Западни човек је у доба ренесансе с изнађењем установио да је ђавоље царство знатно пространије но што се мислило до 1492.“ (Делимо 2003: 354) Против

назнабоштва Новог света устали су правници и свештеници, сакупљајући све доказе и аргументе којима би оправдали победу над неверницима и плачкање њихових ризница. Незнабоштво је грех. Незнабожачко становништво које су у Новом свету затекли приносило је жртве, практиковали су содомију, бестијалност и антропофагију.

„Теолошко излагање против америчког незнабоштва представљало је чврсту целину, пошто се на самом почетку прихватило да су индијанске светиње – пророчанства, обреди, представе, божанства – демонског порекла (...) Шпанци су били уверени да се на сваком кораку у Америци сукобљавају с многоличном силом Нечастивога, али нису сумњали да је то био њихов властити Луцифер кога су они довели уз Старог света на сликовима својих лађа.“ (Делимо 2003: 357)

Индијанско идолопоклонство је платило високу цену покрштавања. Оно је било изговор и правдање пред Свевишњим Старог света колонизације, плачкања и демографско пропадање урођеника Новог света. „Врхунска опсена западног злог духа: он је варао своје најљуће противнике, нудећи им у погодном часу идеологију која их је прала од свих њихових злочина.“ (Делимо 2003: 358) Са европским ђаволом, мисионари су Америку пренели и свој „огњени пакао“ у који су одмах сместили све Индијанце који су ту живели *пре* доласка хришћанства. Делимо истиче њихову окретност и податком да су се у сврхе хришћанизације Новог света мисионари користили сликама раја и пакла. У рај су могли да оду преобраћени Индијанци, пакао је примао њихове претке и оне који су одбијали да се покрсте. „Каква ужасна акултурација!“ (Делимо 2003: 359) Акултурација је, како истиче Делимо, прешла праг свесног и зашла у дубину људског бића. Бунила Индијанаца упућују на проповеди мисионара. Педесет седам од деведесет и девет визија садрже демонске или репресивне елементе. Рај се јавља два пута мање него пакао. Свечи и духовници имају ликове прогонитеља. Делимо закључује да су мисионари Индијанцима проповедали оно што су чули „с висине предикаонице“ и своју причу настојали да представе што аутентичније, захваљујући аудио-визуелној техници: представама распећа, лобања, злих духова и анђела, итд. Уколико је за то било потребе, мисионари су и себе жртвовали да би њихова прича била што

аутентичнија. Та трагична атмосфера је задирала у дубине бића Индијанаца чија је реакција било бунило. А исповест у бунилу мисионар је потом могао да приповеда пред својим свештеником. На свесном нивоу, приступање хришћанству се ипак спровело, мучно и трагично, и на рачун читаве религиозне прошлости једног народа. Црква је тај раскид са претходном религиозном и духовном историјом сматрала нужном, јер у питању била борба између Бога и Сотоне. У тој борби, Бог је чудеса изводио само у корист хришћана. Сходно томе, пошто је ђаво био саставни део индијанске религије, морали су се уништити храмови, свети предмети и архиве паганства.

Реченица „*све јесте повезано, чак и оне ствари које нам се не допадају, нарочито оне ствари које нам се не допадају,*“ (Барнс 1994: 90) указује на то да *Историју света у 10 ½ поглавља* Барнс наставља да исписује и у овој причи. Барнсва Историја света јесте историја западно-европског хришћанства, и то онога „с висине предикаонице“. Слика коју екстремно хришћанство у Америци данас пропагира само је прилагођена новим, савременијим аудио-визуелним средствима који подједнако задиру у дубину људског бића, обликују га и бодре у савременој религији Бодријарове симулације и симулакрума.

У истом иронијском кључу у ком исписује своју причу, размотриће и иронију нашег схватања божанског плана и његове замисли за чијим доказима трагамо од почетка *Историје света*. Следећом хипотезом о Богу и смрти, наставља се последња прича *Историје света*, прича о Рају. Иако се прича о Рају завршава тако што илуструје човекову потребу за смрћу, јер његова природа не може да поднесе вечно сада, човек ће увек мислити да је бесмртност решење његових антрополошких апсурда. Зашто онда Бога не бисмо сагледали из једног крајње ироничног угла, као што Барнсва прича све време то чини? Као што су научници извели експеримент са пацовима, лавиринтом и кришком сира која се крије иза неких врата, тако је и Бог могао да спроведе исти експеримент у коме смо пацови ми. Пацови нагонски трагају за кришком сира, ми и даље за вечним животом који је иза неких врата сакривен.

„Недалеко од једног могућег излаза чујемо несвакидашњу музику, иза других осетимо дашак мириса, иза трећих бљешти златна светлост. Гурамо сва врата, али се ниједна не отварају. У све већој журби – јер знамо да се лукава кутија у којој смо се нашли зове смртност – покушавамо да побегнемо. Али оно што не схватамо јесте да је управо наша немогућност да побегнемо поента читавог експеримента. Има много лажних врата, али не и оних правих јер нема вечног живота. Игра коју је смислио иронични Бог је у следећем: усадити стремљења ка бесмртности у једно незаслужно биће, а затим посматрати последице. Посматрати те људе, снебдевене свешћу и интелигенцијом, како јурцају унаоколо као узрујани пацови. Гледати како једна група даје упутства свима осталима да су баш *њихова* врата (која чак нису ни у стању да се отворе) једина права, и чак предложи да се убије свако ко поверује у нека друга врата. Зар не би било забавно?

Експериментишући, иронични Бог, који се игра. Зашто да не? Ако је Бог створио човека, или човек створио Бога, по Свом или свом лику, онда *homo ludens* имплицира *Deus ludens*. Друга Његова најомиљенија игра на коју нас наводи јесте да Да ли Бог Постоји. Он даје различите трагове и аргументе, наговештава, убацује провокаторе на обе стране (није ли то користило Волтеру?), затим се завали и уз свој светачки смешак мотри на нас који покушавамо да схватимо. Зар не мислите да ће једно експресно и кукавичко прихватање – Да, Боже, ма одувек смо знали да постојиш, још од почетка, пре него је ико други рекао, ма ти си главни! – натерати воду на вашу воденицу. Да је Бог превртљив, не верујем да би са одобравањем гледао на Жила Ренара. Неки од верника поистовећивали су типичан француски антиклерикализам са атеизмом.

Ова игра о Богу и лавиринт са смрћи иду заједно, наравно. Они сачињавају једну тродимензионалну слагалицу која привлачи све оне који су уморни од једноставности шаха. Бог, вертикална игра, пресеца се са смрћу, хоризонталном игром, творећи тако највећу игру која се икада играла. И ми се цвилећи тискамо уз мердевине које се нагло завршавају, и хитамо ходницима који воде у следеће улице. Да ли вам се ово чини познатим?

Ако се као човек плашим смрти, и ако као писац професионално трагам за супротним ставовима, требало би да научим да подржавам смрт. Један би начин

био учинити да се друга алтернатива – вечни живот – прикаже непожељним. С овим се, наравно, пробало и раније (...) У сваком се случају дар бесмртности показује веома заморан, и бескрајно дуги животи копне док не избледе; њихови власници – њихови трпиоци – вапе за утехом коју би нашли у смрти, али им је она грубо ускраћена.

Остављајући по страни проблем вечне вечности (...) једна је од привлачности старомодног, Богом одређеног преживљавања смрти – изузев очигледног, спекулативног *не умирања* – јесте наша прикривена жеља и потреба за суђењем, свакако један од најјачих религијских порива (...) Проводимо живот тек делимично опажајући себе и друге, и тако што они нас делимично гледају заузврат. Када се заљубимо, надамо се – и егоистично и алтруистично - да ћемо најзад, заиста бити опажени: да ће нам бити суђено и да ће нас одобравати. Наравно, љубав не доноси увек одобравање: бити опажен такође може водити и до одбијања и периода пакла (проблем је, и парадокс је, у љубљеном који мора имати довољно смисла за расуђивање да изабере љубљену која опет мора имати реципрочан смисао за расуђивање (...)) Давних дана могли смо се тешити како је људска љубав, па макар кратка и несавршена, била тек аперитив чудесне и савршене визије божанске љубави. Сада је то све што имамо, и морамо се снаћи са посрнућем. Али и даље чезнемо за утехом, и истином, кад нас у целисти опажају. То би био баш леп завршетак, зар не?

И тако бисмо можда могли да тражимо Божји суд, и да прескочимо онај с Рајем (...) Помислите, бар на тренутак, како би гласио одговор сваког иоле разумног Бога када види ваш досије – 'Видите', можда би да каже, 'прочитао сам шта каже тужба, и саслушао сам молбе вашег многоуваженог адвоката. Сигурно сте дали све од себе (и узгред, ја вам јесам доделио слободну вољу, без обзира шта вам провокатори тамо доле говорили) (...) Ево, стављам печат ПРИМЕЋЕН & ОДОБРЕН на ваш живот и на ваше чело. Али да будемо искрени једни према другима: мислите ли да заиста заслужујете вечни живот за своје људско постојање (...) Бојим се да је Сомерсет Мом био у праву када је тврдио да наша врста није створена за тако нешто.' (Барнс 2008а: 154-156)

Де Ман истиче да иронија представља перманенту параболу, не као једну тачку у тексту, већ све тачке текста. Иронија је алегорија дискурзивног тропа. (де Ман 2002:178) Према дефиницији, реторичка иронија означава ону форму ироније у којој став и тон говорника или писца указују управо на супротно од онога што исказује.²⁹⁴ У том контексту, Барнсова реторика све време се иронично користи параболома које представљају алегорију дискурзивног тропа његове приче. Прича се

„користи лажима да исказе истину и истином да укаже на лаж (...) Она жели да исприча све приче, са свим њиховим супротностима, противречностима и нерешивостима; а у исто време жели да исприча ону једну истиниту причу, која растапа, прерађује и решава све друге приче.“ (Барнс 2008а: 190)

Могући светови приче приповедају се у „напрлинама знања, у земљи контрадикторности и тишине, планирајући да нас убеди уз помоћ наизглед познатог, да разреши – или учини корисно сликовитим – контрадикторност, и да учини да тишина проговори.“ (Барнс 2008а: 190) Троп Барнсове приче читава се у ироничној аутореференцијаности, на рачун приче, на рачун њеног (погрешног) читања, на рачун приче „с висине предикаонице“. Прича која растапа и решава све друге приче кратка је, чудесно једноставна и у једноставности чудесности она најистинитија: „Верујте у шта ја верујем – верујте у Бога, у сврху, у обећање вечног живота – зато што је алтернатива јебено ужасавајућа,“ (Барнс 2008а: 142) јер *реч* која је најистинитија, најтачнија, најиспуњенија значењем јесте реч *ништа*. А приповедање представља „истину пишчеве приче која јесте истина њене коначне верзије, а не оне првобитне.“ (Барнс 2008а: 183) Коначна „верзија“ приче јесте новојерусалимска апокалипса.

²⁹⁴ Према: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*: 2013.

7. Антропологија приче: историја света

Барнсову причу можемо тумачити и у кључу Фрајеве антропологије библијске приче из студије *Велики код(екс)*. У поглављу „Фазе открочења“, Фрај најпре указује на разлику коју треба направити између божанског створитеља у виду личности, што заправо представља пројекцију ега, и просветљења. Просветљење укида концепт појединачног субјекта, те и расцеп на релацији субјект и објективан свет који би представљао „огледало које му враћа одраз свих његових жеља и агресија.“ (Фрај 1985: 139) Уколико се просветљење досегне, оно доводи до покоравања моралном кодексу (*dharma*)²⁹⁵ као што спасење до тога доводи на Западу. Појам спасења на Западу нужно покреће расправу да ли је чин спасења човекова или Божја воља. За разлику од Запада, оријентална схватања померена су из друштвеног контекста текста. Према Фрају, марксизам представља јеванђеље Запада и потиче из друштвено-идеолошког концепта библијског текста. Међутим, индикативно је све веће занимање уметника на Западу за библијски текст. Традиционално, садржај Библије описује се као откривење у којој постоји одређена дијалектичка прогресија која се подудара са прогресивним током приче и кретањем хришћанске Библије од почетка до краја. Свака од фаза не представља усавршавање оне претходне већ постављање сваке од њих у ширу перспективу.

Прва фаза је стварање. У библијском миту о стварању Фрај види мит о уметном стварању у коме је Бог прво створио небо, спрам митова о полном стварању у којима свет постаје од мајке земље. Битно је истаћи и његово запажање да облици живота настају *говором*, те као такви не настају од нечег другог. Међутим, хришћанска доктрина пропагира причу о стварању *ex nihilo*. Митови о полном стварању су циклични. Појам рађања води нас претходном рађању у прошлости и поновном рађању у будућности. Мит о постању полази од Аристотеловог појма *telosa*, развијеног облика на који се упућен раст и развој свега живог. Према Фрају, од велике је важности то што Библија почиње речју „почетак“.

²⁹⁵ У источњачкој философији има вишеструко значење. Међутим, и у хиндуизму и у будизму означава основне принципе, како индивидуалног, тако и космичког постојања, те у том контексту и повиновање универзалним, природним законитостима. Ова санскритска реч нема свој преводни еквивалент на језицима западне културе. (према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition)

Сâма природа не наговештава почетак. „Она постоји у неодређеној димензији времена и простора. Људски живот је континуум у који ступамо рођењем и из којег излазимо смрћу.“ (Фрај 1985: 142) Континуум људског живота јесте у корену потребе за приповедањем митова помоћу којих, као и примитивни народи, настојимо да објаснимо сврху нашег постојања у таквој природи. Међутим, централна метафора на којој се заснива почетак није рођење. То је тренутак буђења из сна, када један свет нестаје, а отвара се други. Са становишта мита о постању из мајке земље, смрт није проблем. Смрт као проблем уграђена је у онај мит који се тиче јединих живих створења која имају свој почетак (рађање) и крај (смрт). „Смрт је једини елемент захваљујући којем сав тај процес стварања или мит о постању постаје разумљив.“ (Фрај 1985: 143) Мит о првобитном греху и човековом паду настаје из потребе да се објасни та разлика између савршеног света и света у коме човек живи. Мит о паду имплицира конструисање мита о полности. У овом миту, човек почиње да се стиди свог тела и да има сексуалне односе у тајности, што указује на отуђење од природног света и поретка. У мит о полности уткан је мит о продужетку врсте како би се крај, односно смрт јединке превазишла остављањем потомства, што интензивира свест о смрти. Као што смо већ истакли, са падом се конституише законска метафора која се одражава на целокупни даљи ток Библије, по којој човеков живот ишчекује суд и пресуду. У том суђењу, Исус је „представник“ одбране, Сотона је „главни тужитељ“. Емоционална неизвесност која се успоставља овом централном законском метафором представља основни разлог ограничености наше визије. Са падом, рађа се и концепт објективног света као Другости, односно природе и Бога као Другости, те и осећај отуђености.

У кључу ове библијске метафоре, Пекићева прича почива на једном од централних мотива, мотива неизвесности. Зато је *неизвесност* судбина човекова и она га чини човеком. Извесност јесте Барнсова „јебено ужасавајућа алтернатива“, односно Пекићева цивилизација у 1999, као цивилизација извесности у којој постајемо роботи потпуно свесни своје програмираности. (Пекић 1996:289) Отуда и Пекићева реченица из увода у *Атлантиду* да човек као такав није могућ, јер само је „биће чиста неизвесност, дакле и свеизвесност небића (...) о бићу као *отуђењу* можемо говорити само у смислу догађања неизвесности небића.“ (Пекић 2001а: 31)

Барнсова прича о Рају указује на то да човек као такав не може да поднесе бремене вечног сада, те се прича наставља у роману *Ништа то није страшно* који говори о потреби за митом о смрти јер управо смрт даје сврху и смисао човековом животу. Отуда и најистинитија, те и значењем најбременитија реч *ништа*: са једне стране, ништа као западњачко тумачење *ex nihilo* стварања као моћног оружја идеолошког аспекта мита, са друге ништа као апокалипса апокалипсе коју, опет, човек као такав није у стању да поднесе.

Фрај такође истиче и следећи парадокс. Уколико „говорити значи ступити у језичке конвенције, које су део човекове свести о смрти (...) долазимо до могућности да је Бог, чим проговори и преобрази се у Божију реч, већ сâм себе осудио на смрт.“ (Фрај 1985: 146)

Друга фаза која у библијску традицију уводи револуцију јесте Књига изласка и прича о Израилу. Метафора револуције истрајава, како у хришћанству, тако и у исламу и неизмењена опстаје у марксизму. Следећа важна библијска метафора јесте метафора уха и ока. Нема никаквих потешкоћа у томе да Бог проговори, али „од сваког наговештаја да је Бог виђен осигурава се чишћењем текста и другим облицима приређивачке збѣне и објашњење је, обично, да је виђен само неки Божји антидео.“ (Фрај 1985: 151) Све што је у Библији видљиво служи у сврхе преношења Божје *речи*. „Око је задовољено пре почетка историје, у едему, где је Бог створио два дрвета лијепа за гледање, и поново ће бити задовољено судњег дана, када ће се све тајне открити.“ (Фрај 1985: 152) Грчка култура неговала је управо култ визелног, кроз скулптуре и драму јер је улога позоришта не само говорна већ и визуелни доживљај (*theastai* – видети). Политеистичке религије су морале имати кипове и слике да би Богове разликовале. У хришћанству, јудаизму и исламу строго је забрањено наго тело, иконоборство и представљачка уметност. Хришћанска догма инсистирала је на строгој разлици између икона и идолопоклонства. Визуелне слике у Библији упућују на њихово унутрашње значење, на имагинативни модел преображеног света.

У трећој фази *закона* „заједничка криза даје заједници осећање везаности за властите законе, обичаје и институције, осећање припадништва издвојеном народу.“ (Фрај 1985: 154) Хришћанска револуција се у великој мери ослањала на

пуританско осећање колоније Нове Енглеске, о којој Делимо говори. Нова Енглеска је колонија у којој хришћанство настоји да изгради ново друштво упркос ђавољим работама:

„Земља утемељена на револуцији стиче дедуктиван начин размишљања, који је често кодиран у Уставу, а америчко дубоко поштовање Устава, надахнутог документа који се може допуњавати амандманима али никада одбацити, пружа у неку руку паралелу за старозаветно осећање Израиља да представља народ својим законом.“ (Фрај 1985: 154)

Битан моменат за Пекићеву и Барнсову причу представља Фрајево запажање да концепција пуританства успоставља модел суперега са којим нема компромиса и којим се руководе људска дела. Осећање ове пуританске чистоте води ка осећању потреба за чисткама оних који се моделима суперега не повинују. Са идејом чистки је, пак, повезана идеја о избављачкој мањини као једној од тема која интензивно истрајавају у Библији. Према Фрају, реч *закон* представља гротескну игру између два вида закона: човекове обавезе према друштву и човеково опажање природних закона и процеса који су цикличног карактера. Реч *закон* улази у језичку, културну и идеолошку баштину као исход завере античких и библијских митова. Оваква концепција која прожима западну мисао указује на два нивоа природе која је намењена искључиво људској врсти. Са једне стране стоји природа коју је Бог наменио човечанству, са друге стране је она посрнула и отуђена природа. Отуда појам природног човек не доводи у везу са светом биљака, животиња и осталог неживог, већ тај концепт везује искључиво за елементе културе и цивилизације. Природни закон, међутим, попут божанског стварања, чији је продужетак,

„представља концепцију са којом нам више није јасно како да се носимо (...) осим да истакнемо метафоре о којима је реч и да кажемо, са Сартром, да се проблем људске слободе не може до краја разрешити у оквиру категорије човека каквог знамо и природе какву видимо.“ (Фрај 1985: 157)

Фрај ће у владавини закона видети прикривени тероризам, који се од Старог завета па надаље перманентно и радикално реализовао кроз људску историју. Са друге стране, беседу на гори у Новом завету види као *ослобађање* од закона, али не у виду њиховог кршења јер би то представљало „још веће заплитање у њега.“ (Фрај 1985: 169)

Четврта фаза успоставља метафору мудрости. Концепција мудрости полази од индивидуализације закона са циљем да продре у људски живот који ће се тиме приближити вишем нивоима свог постојања. Фрај издваја два основна начела закона. Према првом, mudar човек је онај који се држи прихваћеног пута, а будала је онај чија се нова идеја по правилу испостави старом заблудом. Друго начело односи се на континуитет, истрајавање на правом путу и односи се првенствено на прошлост, а мудрост окренута будућности представља разборитост. „Змија је симбол мудрости можда зато што избор најмудријег правца деловања подразумева доста увијања и врлудања.“ (Фрај 1985: 158) Мудрост која је садржана у неком од закона увек се од вишег, продуховљенијег преноси на нижег у хијарархијској лествици продуховљености и просвећености. Басне су представљале најпопуларнији жанр којом се ширим народним масама разумљиво и поучно преносила мудра порука неког од закона. Поред басни, за то су служиле и изреке. Басна није толико заступљена у Старом завету, али зато су заступљене читаве збирке изрека. Нови завет обилује Исусовим параболама. Ова мудросна књижевност заступљена је и у блискоисточним религијама. Према Фрају, у Библији средишно место концепције мудрости јесте Књига проповедникова чији се главни приповедач понекад назива *Кохелет*. Он је лишен илузуја зато што је схватио да је илузија тамница коју сâми градимо. Он је решен да „провали сва закључана врата“ своје свести. Кохелетову збирку мудрости и изрека Фрај назива *неисцрпном ризницом здравог разума*. (Фрај 1985: 161) Захваљујући Књизи проповедниковој можемо да видимо да је прави облик мудрости у човековом животу *philosophia* или *љубав* према мудрости, која је стваралачка, не ерудитска.

У петој фази, фази *пророчанства*, мудрост која је део закона континуитета, представља највиши ниво на коме друштво функционише. Време револуција је прошло и постало део традиције. Без пророчанства култура које је представљена у

Старом завету не би била ни по чему јединствена. „Пророчанство је индивидуализовање револуционарног подстрека као што је и мудро индивидуализовање закона и саображено је у будућности као што је мудрост саображена у прошлости.“ (Фрај 1985: 162) Пророци потичу од примитивног поштовања људи који поседују екстатичке моћи. У Старом завету они су били добро истренирани дворски функционери или функционери храмова. Као пример пророштва Фрај наводи извештаје о Јеремијиним сукобима с последњим царевима Јудиним - „стално се подвлачи једно те исто: пророк са аутентичном поруком човек је с непопуларном поруком.“ (Фрај 1985: 163) Многи тзв. култни пророци били су везани за храм и говорили су са положаја свештеничког ауторитета. Они нису екстатички као што је то био случај са примитивним народима. Библијски пророци делују по налогу Божјег гласа који им се обратио. Међутим, Библија, нарочито Нови завет, стално упућује и на многобројне лажне пророке, мада критеријуми за одређивање истинских пророка нису увек најјаснији.

„Пророчанство у Библији је обухватан поглед на човекову ситуацију, њено сагледавање од стварања до коначног ослобођења, и то поглед који обележава опсег стваралачке имагинације, како бисмо је у другом контексту могли назвати. Он укључује перспективу мудрости, али и проширује (...) пророк види човека у стању отуђености које је проузроковано његовим сопственим распоућеностима, на дну криве у облику слова U.“ (Фрај 1985: 165-166)

Ова крива упућује на стање првобитне релативне среће и ишчекивање поновног успостављања тог стања. За пророка, човекова садашњост јесте онај тренутак када је свој идентитет отуђио од своје прошлости, али се у будућности отвара могућност повратка идентитету који је имао у прошлости.

Шеста фаза јесте фаза *јеванђеља*. Јеванђеља интензивирају пророчку визију. Пророчка визија захвата две равни: раван садашњег тренутка и раван изнад ње. Друга раван јесте раван првобитног идентитета, едемског врта, односно у седмој фази Обећане земље и јерусалимског храма. У шестој фази Исусово учење садржи све мудрости горње равни које указује на концепцију садашњег и овоземаљског духовног царства. На земљи он живи у истом том царству заједно са човеком.

Васкрсење, то јест враћање из мртвих не може се, према Фрају, изједначити са пуким оживљавањем мртваца из гроба. Поред неизвесности, Пекићева дела прожима и реч тајна, која своје корене има у индукованим табуима Елевсинских мистерија, али се појам тајне изводи и из библијског, односно новозаветног мита Исусове доктрине о духовном царству чије тајне открива само својим ученицима које потом шаље да причу шире даље. Фрај истиче да је такав поредак живота описан као *metanoia*²⁹⁶ изведена из речи AV која се преводи као „покајање“. Реч AV „првенствено значи, међутим, промену гледишта или духовну метаморфозу, проширени визију димензија људског живота.“ (Фрај 1985: 167) Дијалектика *metanoie* и греха свет раздваја на царство истинског идентитета које је приказано као Исусов дом и на пакао. чија се концепција налази у Старом завету у виду смрти или раке. Као визија, *metanoia* такође преокреће човекове појмове простора и времена. Средишне тачке времена и простора су сада и овде, међутим ниједно од њих не постоји у обичном искуству, о чему говоре и блискоисточне религије и философије. Апсурдност човека као таквог огледа су у томе што се његов идентитет конституише управо у расцепу „не више и још не“. У духовном царству „овде“ и „сада“ *јесу* бескрајни. У човековом свету „сада“ је увек неки други тренутак, „овде“ је увек тамо. У духовном царству реализовани су стварна присутност и стварна садашњост. Христовим речима „ја сам прије него се Аврам родио“ (Фрај 1985: 168, Јован 8:58) нестаје време, нестаје простор када нам се каже у афоризму *entos hymon* (Фрај 1985: 168, Лука 17:21), то јест *међу* вама или у вама. У оба случаја, наведено упућује на *овде*, не на *тамо*. У контексту Фрајевих теза о шестој фази, односно у истом интерпретативном кључу у коме разматрамо Пекићеве и Барнсове приче, намеће питање које смо већ поставили: чије речи онда звуче нестварније у овоме времену: Фукоове или Делимове, Исусове или наше? Да ли је утопија заправо увек већ антрополошка дистопија која брише префикс *eu-*?

Фрај прави поређење између Платоновог лика Сократа, архетипског учитеља који квари атинску омладину подучавајући је љубави, храбрости и правди, и Исуса који је погубљен као богохулник и друштвени непријатељ. Према Фрају,

²⁹⁶ Метаморфоза срца, духовно преобраћање. (према: *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition)

хришћанство је управо на томе засновано. У свом пророчком, а не законском учењу како многи на његове речи гледају, Исус *јесте*

„једина фигура у историји коју ниједно организовано људско друштво не би могло да поднесе. Друштво које га је одбацило представљало је сва друштва: одговорни за његову смрт нису Римљани или Јевреји, односно ко се већ задесио у то време, већ цело човечанство све до дан-данас, а без сумње и задуго потом.“ (Фрај 1985: 170)

Трагамо за доказима? Требају нам докази, сведочанство вере? Пекићева и Барнсова прича *доказују* човечанство које је одбацило једну историју и окренуло се другој.

Оно у чему се по Фрају разликују хришћанство (и јудаизам) од већине оријенталних религија јесте револуционарни и пророчки елемент суочавања са друштвом. „Тај елемент даје историји значење и обличје суочавајући се са једним дијалектичким изазовом.“ (Фрај 1985: 171) Истаћи ћемо и Фрајево запажање да Исус отворено критикује псеудоелиту поглавара, свештеника, књижевника, адвоката, фарисеја и других вођа „слепих“. (Фрај 1985: 171, Матеј 23:24)

Седма фаза јесте *апокалипса*. Фрајев интерпретативни кључ седме фазе представља један од интерпретативних кључева Пекићеве и Барнсове, како наратије, тако и реторике. У контексту апокалипсе као подизања вела (раскривања), оно што истину затвара, блокира није заборав већ потискивање. Последња књига у Библији, *Откривење* или *Апокалипса* представља мозаик алузија на Стари завет. За разлику од Деридине интерпретације, Фрај истиче да оно што се видовњаку на острву Патмос указало у визији нису слике, већ истинско значење Светог писма. Можемо се и овде запитати: чије су речи истинитије, Деридине или Фрајеве?

Ова визија представља уобичајену грађу пророчанства. Народ Божји уздигнут је до признања, а незнабожачка царства бачена су у таму. И у природи и у историји збивају се ратови, напасти, болести, глад, итд. Уколико се десила *metanoia* на индивидуалном плану, дешава се пробрајај на глобалном – ново небо, нова земља. Међутим, „човек оно што назива историјом ствара као заклон да би од

самог себе сакрио токове апокалипсе (...) Визија апокалипсе је визија свеукупног значења Светог писма.“ (Фрај 1985: 174) Два су вида апокалиптичне визије. Једну Фрај назива панорамском апокалипсом коју посматрамо пасивно, те је као таква она за нас објективна. Са друге стране, апокалиптична визија јесте и пројекција субјективног познања добра и зла које је човек стекао Падом. Панорамској апокалипси следи друга, тзв. судеона апокалипса која се одиграва у читаочевој свести. У Новом Јерусалиму, укидају се расцеп и напетост између Бога и човека, неба и земље, субјекта и објекта.

Централно место Фрајеве интерпретације јесте један од централних кључева наше интерпретације Пекићеве и Барнсове приче.

„Библија намерно одгурује од себе референцијално значење: то није књига која указује на неко историјско присуство изван ње, већ књига која се поистовећује с тим присуством (...) Читалац довршава своју визионарску операцију Библије одбацујући субјективну заблуду заједно са објективном. *Апокалипса је слика света након ишчезавања ега.*“²⁹⁷ (Фрај 1985: 176) – утопија *par excellence!*

Са друге стране, онолико колико је антропологија (библијске) приче (као таква) утопија, толико је потреба за њом све интензивнија, у истој мери у којој је ега све јачи. Такође се намеће питање због чега Библија одгурује своје референцијално значење? Речници књижевних термина и књижевни теоретичари ће нам рећи да књижевност користи иронију, гротеску, метафору, алегорију, параболу, итд. зарад постизања одређених уметничких ефеката, као и зарад уметнички што ефектнијег *mythosa*. Уколико пратимо Фрајеву интерпретацију, не можемо а да се не запитамо да ли је Библија тенденциозно избегавала референцијалност зарад страховитих исхода историје да бисмо на тим примерима уочили своје грешке, доживели метаморфозу, индивидуалну и колективну, и тако се ослободили ега који је најзаслужнији за крв на човековим рукама? Као и у литерарном делу, референцијалност Библије усмерена је ка свету који је у човеку, који није материјалан те се стиче утисак њене одгурнуте референцијалности. Као

²⁹⁷ Курзив аутора рада.

што смо истакли, на исти начин Пекић митологизује и мистификује мит, као што Барнс иронизује своју реторику. Остаје отворено питање да ли њихову рефрен-причу посматрати у кључу рефрен-историје коју ће човек свакако понављати, или је посматрати као рефрен-причу могућности апокалиптичне визије. Уосталом, како и њихова прича сугерише, један од закључака који се може извести јесте тај да је у питању архетипско преплитање утопијско-дистопијског импулса антропологије приче која је подједнако детерминисана парадоксима и апсурдима својих антрополошких датости.

8. Феноменологија тела

У Барнсовој трилогији, последња прича коју смо одабрали за предмет наше анализе јесте прича о *Пулсу*, односно чулности. И *Пулс* можемо интерпретирати у кључу Деридине критике *Беле митологије* коју настоји да деконструише метафизичку културу Запада тако што упућује на исконски смисао и аутеничну фигуру која је чулна. Са једне стране, Барнсва прича покреће причу о телу и његовој чулност који представљају аутентичну фигуру људског бића. Узимајући у обзир чињеницу да смо Деридине поставке разрадили у уводном делу овог поглавља, роман *Пулс* ћемо сада детаљније разматрати у контексту Мерло Понтијеве феноменологије тела. *Пулс* такође представља наставак приче о смрти и улоге, односно значаја уметности из претходне приче *Није то ништа страшно*, док истовремено настоји да иступи из матрице досадашњих рефрен-прича.

У студији *Феноменологија перцепције*, (Понти 2005) у поглављу „Тело као израз и реч“, Мерло Понти настоји да укаже на пут превазилажења дихотомије субјекта и објекта путем чулности и говора тела. Уколико речи представљају спољашње праћење мисли, те су само стога инертни омот, онда нам и најпознатији предмет изгледа неодређен све док га не именујемо. Именовање представља препознавање. Детету предмет постаје познат тек пошто се именује. Исто тако, Бог

ствара и свет и бића именујући их, „а магија на њих делује кроз говор о њима.“ (Понти 2005: 208) Међутим,

„ми више нећемо да прихватамо, као што се то обично чини, да је реч просто средство фиксирања, или пак обавијање и задевање мисли (...) Потребно је да, на овај или онај начин, речи и говор престану да буду начин означавања предмета или мисли и постану присуство те мисли у чулном свету и њен амблем и тело, а не њено задевање.“ (Понти 2005: 208)

У том смислу, истиче да ми живимо у свету у коме реч представља *институцију* јер нам је реч као таква већ дата у одређеном облику који подразумева одређен смисао. Када комуницирамо са другим субјектом који говори, не комуницирамо само са представама и мишљу тог субјекта, већ са

„начином на који он бива и са његовим односом према 'свету' (...) Ми више нисмо свесни онога што је случајно у изражавању и комуникацији (...) Наш поглед на човека остаће површан све док (...) испод вреве речи не наиђемо поново на првобитно ћутање (...) Реч је покрет/кретање, а њено значење упућује на један свет.“ (Понти 2005: 213-214)

Институционализацијом речи интелектуалистичка аналитика човека је удаљила од опажајног искуства ствари и редуковала га интелектуалистичко интелеплетирање кретања и гестова другог субјекта. Оно што нам природа не даје, даје нам култура. Култура нуди широку лепезу расположивих значења као претходних изражајних аката којима је придодато одређено значење којим се субјект односи према објективном свету. Међутим, „тек својим телом ја разумевам другога, као што тек својим телом 'опажам' ствари. Смисао кретања које се тако 'разумева' стапа се са структуром света коју кретање оцртава (...) Језичко кретање као и свако друго само оцртава свој смисао.“ (Понти 2005: 216)

Кретање и емоционална мимика јесу природни знаци, док је реч детерминисана конвенцијом. Понти упућује на емоционални смисао речи, који је присутан у поезији и музици. Конвенције су тек накнадни односи који се

успостављају међу људима, што претпоставља неке раније начине комуникације. Понти истиче да се „*луни* смисао неког језика никада не може превести у други. Ми можемо говирити више језика, али један од њих остаје увек онај у коме живимо. Да би се у потпуности усвојио један језик, ваљало би на себе узети и свет који он изражава.“ (Понти 2005: 218) У том смислу не може бити конвенционалних знакова, „простог обележавања једне мисли чисте и јасне за себе сâму, постоје само речи у којима се сажима историја читавог једног језика.“ (Понти 2005: 218) У том контексту, музика не претпоставља постојање речника. Њен смисао везан је за емпиријско искуство тонова. Тако је и језик неодвојив од себе сâмог, као што је његов смисао неодвојив од себе.

У контексту говора тела, индикативно је Понтијево запажање да нпр. мимика беса или љубави није иста код Јапанаца и код човека Запада. Та разлика у мимици упућује на разлику у емоцији. „Оно што је важно јесте начин на који се они користе својим телом, начин који указује како се истовремено конституишу тело и свет у емоцији.“ (Понти 2005: 219) Од свих начина и операција човековог изражавања једини је говор у стању да се „таложити“ и тако формира „интрасубјективну целину“. (Понти 2005: 220) Говор се може забележити на папиру, кретање и понашање преносе се само директним подражавањем. Понти истиче да је ум добио преимућство, зато се залаже за то да се мисли врате међу *појаве* изражавања. „Говор је вишак нашег постојања над природним бићем (...) Тело је то које показује, које говори (...) Проблем света и, за почетак, проблем сопственог тела састоји се у томе што у њима *обитава све*.“ (Понти 2005: 229-230) Тело није објект, те ни свест о њему није мисао. Једини начин да упознам тело, свог ближњег или своје, јесте да га доживим. „Ја сам, дакле, своје тело, бар у оној мери у којој га доживљавам и, реципрочно, моје тело као природни субјект, као привремена скица мог тоталног бића.“ (Понти 2005: 231) Понти ово поглавље завршава тако што нас позива да сагледамо шта је све уплетено у наше поновно откривање сопственог тела. „То није само објект међу другим објектима који се опире рефлексiji и остаје, такорећи, заслепљен за субјект. Тама осваја опажајни свет у његовој целовитости.“ (Понти 2005: 232)

Уколико је једно мислити о телу, а друго доживљавати га, исто тако једно је мислити о речима, а друго је доживљавати их као једну од привремених слика нашег тоталног бића које, својим кретањем, својим пулсом, те и ритмом утиче на кретање, пулс и ритам структуре света као могућих светова. Међутим, уколико смо и вербални палимпсести, онолико колико смо и телесно-привремени у тоталитету свог бића, те и ако је језик већ инхерентан телу, намеће се да можемо говорити једино о смењивању привремености. На Понтијеву причу о телу надовезује се и Барнсова прича о љубави из *Историје света у 10 ½ поглавља*, као и на лични доживљај телесности и тела у болести и смрти његових родитеља из приче *Није то ништа страшно*.

Барнсов роман *Пулс*,²⁹⁸ подељен је, управо променом амплитуде визуелно невидљивог пулса, на „Део први“ и „Део други“. Интересантно је скренути пажњу и на корице оригиналног издања књиге на енглеском језику.²⁹⁹ У оригиналном издању, у зависности од перспективе, на корицама се могу видети: откуцаји срца или равна линија срца на монитору, вене које се шире по хладном мермеру, док се истовремено могу се препознати и жилице корења које се шире у потрази за својим простором.

Идејно и тематски гледано први део романа представља равну линију на монитору. Акценат ових прича је на отуђености јединке, која је представљена разноврсном типологијом односа који се стапају у једној, истој, равној линији која указује на немогућност да се успостави емотивни и телесни/чулни однос са другим, те и немогућност да се Сопство успостави, било кроз личну причу, било кроз причу другог. Личне приче су такође постављене у шири, савремени друштвено-политички контекст британског империјализма и америчке антитерористичке пропаганде, која је иронично обојена иницијалном причом првог дела романа о Источној Немачкој и рушењу Берлинског зида.

Реторички гледано, може се учинити да и Барнсова прича у првом делу прати исту равну линију. Међутим, „60/40“ из наслова друге приче „Код Фила и

²⁹⁸ Као и *Историју света у 10 ½ поглавља* савремена западна критика и овај Барнсов роман представља као „Збирку прича“, иако ће и сам аутор у бројним интервјуима истицати да су у питању романи.

²⁹⁹ У издању на српском, корице су промењене и подсећају на насумични трејнспотерски мозаик.

Цоане 1: 60/40“, која представља рефренски наративни моменат првог дела романа попут интермеца који се умеће између осталих прича, упућује на савремени израз који се данас користи у значењу – „Нисам лоше, боље од просека“. ³⁰⁰ Рефрен-прича „Код Цоане и Фила“ представља иронични оквир у који су смештене све остале приче. Са становишта савремене психологије, однос 60/40 представља дефиницију хармоничног и здравог односа између двоје људи. Психолог или психијатар ће вам рећи да 60 процената времена које двоје људи проводи заједно указује на период када је веза испуњена лепим тренуцима. Четрдесет процената тог времена предвиђено је за тзв. изазове, термин који савремена психотерапија користи уместо уобичајених термина попут: свађа, раскид, ћутање, увреде, итд. Когнитивна психологија истиче да правило „60/40“ јесте правило срећног и функционалног брака, то јест било ког другог емотивног односа између двоје људи. ³⁰¹ „60/40“ може се тумачити и у контексту Бодријарове пацификације, јединке у савременом друштву и друштва у целини. Први део Барнсовог *Пулса* јесте илустрација Бодријарове симулације и симулакрума. Разговори на тему савремене политике, секса, траве, образовање, итд. који се воде међу многобројним ликовима у причи „Код Цоане и Фила“ илуструју егоистично, схизоидно друштво Бодријаровог „решчереченог субјекта“, као што истовремено указују на синдром лицемерног интелектуализма. Овај иронијски оквир првог дела романа представља оштру критику, како савремених политичко-идеолошких струја, тако и критику савремене науке која се надовезује на причу о мерљивости и немерљивости амплитуда људског бића из приче *Није то ништа страшно*. Како савремена наука успешно мери квантитативни однос између „окидања синапси“ код верника спрам неверника, тако ће прецизно одредити промер савршено балансираног емотивног односа који је лишен и телесне емотивности.

Приче у првом делу романа приче смештене су у пропорцију односа „60/40“. Стога, агенту за некретнине из приче „Источни ветар“, након развода, свеједно је: да ли ветар дува са истока или са запада, ³⁰² да ли се заљубљује у конобарицу Андреу или је у питању само потреба да се уклопи у фразу „бити заљубљен“. У

³⁰⁰ Према: *Urban Dictionary* (<http://www.urbandictionary.com>)

³⁰¹ Према: Галоти 2008.

³⁰² Разговором на ту тему конобарица покушава да успостави однос са њим.

сексу са њом, битно је прво да се побрине за себе, „касније можете да се постарате за другу особу.“ (Барнс 2011а: 18) У кревету је исто као и у свим осталим стварима у животу. Уколико су „ствари онакве какве јесу,“ (Барнс 2011а: 19) зашто би онда залазио у дубље разлоге зашто она увек носи спаваћицу и не воли да јој додирује ноге. На њену изјаву да би могла да га заволи одговара питањем – „Могла би да ме заволиш или би ме заволела (...) Нема разлике (...) Прихватам све што можеш да ми понудиш.“ (Барнс 2011а: 21) У целој причи њиховог односа највише му одговара што не зна ништа о њој, осим што по нагласку закључује да је из неке источноевропске земље. Оног тренутка када је почео да отвара фиоке на комоди у њеној соби, у којима проналази Девицу Марију, медаљу, пасош и фотографију у металном раму, почео је да истражује њену прошлост. Схвата да је заљубљен у жену која је накада освојила медаљу у пливању. У време када је имала једанаест година, девојчице су регрутовали за спортску школу за пливање. Да би биле што ефикасније на светским такмичењима, редовно су узимале пилуле, допинге, стероиде и тестостерон. Након што родитељи потпишу уговор да пристају, не могу га поништити. Она није умрла. Уместо тога мишићи су јој јачали, али тетиве нису. Појавиле су се акне, глас јој се продубио, маљавост повећала. Оболела је од вирилизације и клиторалне хипертрофије. Није постигла ни завидне резултате као остали који су освајали медаље широм света. Након што је срушен Берлински зид избио је скандал и почело је суђење тренерима. „Андреа је из свега изашла само са медаљом за штафету с неког заборављеног такмичења у земљи која више није постојала.“ (Барнс 2011а: 28) Из живота протагинисте ове приче је након отварања фиока њене прошлости одлучила да оде.

Закључак прве интермецо-приче гласи: Обама ће победити Мекејна, конзерватици се само привремено разликују од Лабуристичке партије, Ал Каида ће сасвим сигурно напасти за време Олимпијаде 2012, за неколико година Лондонци ће почети да жале за дуплим аутобусима, за неколико деценија поново ће почети да саде винограде дуж Хадријановог зида као у римска времена и, по свему судећи, докле год је ове планете неки људи ће увек пушити, проклети несретници. (Барнс 2011а: 41-42)

Трећа прича „У кревету са Џоном Апдајком“ говори о четрдесетогодишњем пријатељству две списатељице које је, формално гледано, указивало на истинско пријатељство. Заједно су одгајале децу, једна другој се поверавале, повезивала их је њихова уметност, итд. Ипак, „Џејн се осећала непријатно кад би Алис о себи говорила као о уметнику а не писцу (...) Алис је била мишљења да су Џејнина дела прилично безоблична, понекад и очигледно аутобиографска.“ (Барнс 2011а: 44) Након спора које су недавно имале о згодном Дереку, Алис се пита да ли је цела дискусија имала икакве везе са Џејн. „Но није дошла ни до каквог закључка, те се врати својим новинама.“ (Барнс 2011: 56) Џејн се међутим учинило да јој је битно да је Алис не напусти. Баца поглед на телефон, питајући се шта она у том тренутку ради. „Но потом замисли кратак тренутак неодобравајућег мука пре него што Алис одговори на њено питање (...) Џејн уздахну, посегну за даљинским и промени канал.“ (Барнс 2011а: 57)

Док се кува цем, у другој интермецо-причи покреће се слајдшоу разговор о читавој лепези савремених политичара и њихових политичких програма. Закључак овог интермеца гласи да се Енглеска за њиховог живота променила зато што су

„постојале одређене претпоставке, но нисмо о томе много размишљали, о томе ко смо или шта смо, што је знак, или доказ, тога ко смо били. То што смо били било је нормално (...) Е, сад, могло је то бити због дуготрајних процеса империјалне силе, или је то могло бити због (...) наше емотивне суздржаности.“ (Барнс 2011а: 70)

Прича „Баштовански свет“ представља метафору односа између два супружника који свој однос своде на куповину „поклона који су потврђивали заједничке циљеве у животу, а не поклоне који су изражавали њихова осећања.“ (Барнс 2011а: 71) Чак је и доњи веш деловао више практично него еротично. Иако је Кен предложио да му ове године не купује поклон, „она је одбила ову прилику да се извуче.“ (Барнс 2011а: 71) Баштованске рукавице које добија на поклоне од своје супруге за њега су „прибор за испитивање земљишта! Баш је оно што ми је било потребно.“ (Барнс 2011: 72) Зато што брак представља демократију двоје људи, она је почела да се интересује за баштованство које је никада није занимало. Приче „Линије брака“ и „Неовлашћен улаз“ представљају наставак приче о

„демократском“ компромису који се у заједници двоје људи прави са другом страном, то јест о компромису који човек заправо прави са собом.

Са једне стране, први део можемо интерпретирати као причу о још једном од људских страхова - страху од љубави, од бола коју нам може нанети и од тога да будемо у ситуацији да од другог зависимо. Са друге стране, ово је и прича о субјекту савременог света који представља једну глобалну, друштвено-историјску идеологему у којој прича о љубави из *Историје света у 10 ½ поглавља* постаје утопија као не-место, у оној мери у којој и Бодријаров холограмски свет у целини јесте не-место. Међутим, можда је понајпре треба сагледати као метафору у виду интермецо-приче, односно равне линије на монитору која се нуди као она „јebene ужасавајућа алтернатива“, „60/40“, која стоји између претходне две Барнсове приче и другог дела овог романа.

Формално гледано, чињеница да пулс нагло „скаче“ у другом делу, у причи о телесности и чулима у контексту, како уметности, тако и болести и смрти, може се учинити парадоксалном и апсурдном. Међутим, она истовремено потврђује Барнсову причу о нашој константној свести о смрти која интензивира пулс живота. У другом делу крећемо се само и једино кроз свет чула, односно доживљавање света/светова, (себе и другог у њему/њима), кроз потребу да чулима и срцем доживимо и себе кроз другог у симболичкој размени светова, када се видљиво и невидљиво, субјект и објект, ја и други не искључују, већ постају стања једне исте особе. У *Пулсу* Барнс ослобађа мит о тишини речи и говору тела. Говор чула интензивира слику егоистичног човека чиме се такође интензивира иронија човекове историје света.

Прва прича „Портретиста“ представља нам „становнике света говора“ из перспективе глувонемога портретисте који је сведок „људског карневала позирања.“ (Барнс 2011а: 146) Чињеница да уметник и занатлија који слика људске *призоре* не поседује *моћ* говора, појачава иронију ове Барнсове приче. Портретисани нису ни слутили да је пажљиво осликавање делова њихових костима одабраних специјално за ту прилику, а нарочито детаљи,

„*значило* и приказати мишљење; уистину, читав склоп мишљења. Прслук и чакшире откривали су тело које се крило испод, као што су перика и и шешир откривали мозак који се крио испод; премда је претпоставка да се испод свега крије макар некакав мозак заправо била чисто сликарско претеривање.“ (Барнс 2011а: 142)

Царински инкасант, Господин Татл одувек се препирао око хонорара, величине платна и *призора* који ће други видети кроз прозор. Међутим, портретиста Водсворт био је и занатлија. Плаћали су га да створи оно што је муштерији по вољи, те су се брзо договорили око услова да му се „подари изглед господина.“ (Барнс 2011: 141)

„За тридесет ће се година мало ко сећати како је царински инкасант изгледао; једини траг његовог физичког постојања, након што се сусретне са својим Творцем, биће овај портрет. Водсвортovo је искуство показало да је муштеријама важније било да их прикаже као трезвене, богобојажљиве људе него да добију истинску сличност.“ (Барнс 2011а: 141)

Ово запажање упућује на то да се трезвеност изједначава са богобојажљивошћу, у чему се читава и наставак Барнсове друге приче. Портретиста је имао и бележницу у којој су били записани мишљења и утисци портретисаних, у којој су исказивали своје похвале или критике, мудрост или лудост. Свака следећа муштерија могла је да отвори бележницу и насумично прстом да покаже на неки од коментара који је записан десет или двадесет година раније. Није битно на ком запажању би се прст зауставио. Сва су била предвидљива, као што је то био случај и са инкасантовим коментаром у бележници: „Ако је Бог милостив (...) можда ћете на небесима моћи да чујете.“ (Барнс 2011а: 143) Међутим, портретистино познавање људи, „такво какво је било, у мањој мери је потицало од онога што су они записивали, а у већој мери од његовог немог понашања.“ (Барнс 2011а: 145)

Портретиста је живео торбарским животом. Ишао је од града до града и преко огласа нудио своју вештину. Најрадије је време проводио у својој кући где

му је једино друштво правила његова кобила. У овом моменту, Барнс поново у своју причу уводи животиње, те се не прекида ни тематска нит животињског царства које Барнс користи као алтернативни свет нагонског, чулног, ирационалног и инстинктивног као оног који је супротстављен човековој појмовној свести. Највећа портретистина жеља јесте била да на величини платна предвиђеној за инкасантов портрет наслика своју кобилу. Међутим, „било је надмено поредити свакодневну реалност божјег створења са људским симулакрумом створеним тако невештом руком.“ (Барнс 2011а: 144) Ипак, сликао је људе. Сликао је новорођенчад, децу, мушкарце, жене, чак и лешеве за које су живи желели да преко његових слика васкрсну, барем тако што ће *изгледати* као да су живи.

„Становници света говора имали су своје предности: били су његови послодавци, имали су ауторитет, кретали су се у друштву, природно су размењивали ставове и мисли. Премда му се, на основу свега овога, није баш чинило да је умеће говора само по себи утемељитељ врлине. Он је имао свега две предности: умео је да на платну представи оне који су му говорили и умео је у тишини да запажа оно што су они мислили.“ (Барнс 2011а: 146)

Остали су његово стање углавном тумачили као мањкавост, јер је био препуштен самом себи. Други „су имали“ друге људе. Највише је волео да слика децу. Она гледају у очи. Њихове црте лица најпостојаније су. Деца су издржавала и његов поглед. Преко погледа, у сликању њихових очију, успевао је да ухвати њихову природу. Одрасли су га углавном избегавали, или су му упућивали изазивачки поглед, попут царског инкасанта.

У својој отуђености, у Остатку света чији је део био, са једином моћи коју је поседовао, моћи запажања, „схватио је да поседује више него пуку сврху; поседовао је сопствену снагу.“ (Барнс 2011а: 148) Муштерије су се осећали као господари. Они су одлучивали да ли ће га унајмити. Они су одлучивали о висини хонорара, величини платна, костиму и пози. Међутим, управо у тренутку сликања, улога господара прелазила је „с ону страну“ платна. Портретиста је постајао господар своје муштерије оног тренутка када би открио оно што муштерија жели да сакрије. Откривао је „крупне ствари у малим краљевствима.“ (Барнс 2011а: 148)

Портретиста је постајао господар своје муштерије оног тренутка када би открио оно што муштерија жели да сакрије. До тада су своје одразе могли да виде у зидним и ручним огледалима, неки чак и на добро исполираним кашикама или на површини бистре воде. Неки кажу да су своје одразе видели и у очима вољене особе. Међутим, такве *представе* зависиле су од особе испред огледала, површине воде, очију. У његовим портретима себе би по први пут видели онако како их види неко други. Но, „скромни одмак од реалности“ најчешће их је наводио да траже „сличан одмак од реалности.“ (Барнс 2011а: 151) Корак унапред или корак уназад може да промени целокупну физику посматрања. Реакције су биле разнолике, од страха и зебње, преко озбиљности и замишљености, до запитаности да ли их и Свевишњи тако види. Они који нису били задовољни, захтевали би мање преправке, дотеривања и више достојанства.

Дотеривање портрета царског инкасанта који је био један од оних који је инсистирао на достојанственијем *призору* себе, портретисту наводи на закључак да је „достојанствен човек онај чија појава говори о посвећеном размишљању,“ (Барнс 2011а: 152) те се посветио озбиљном дотеривању најситнијих детаља на његовом лицу: размаку између обрва, бора на чеоном делу лица, линијама изнад левог ока, доњој вилици, наговештају браде. Одредио је и тачан размер између инкасантових чизама са копчама и ноге од клавира, упоредио тај промер са размаком између спуштеног поклопца на клавиру на диркама од златне канце. Помак од стварности није применио само на инкасантовом *призору*, већ и на портретисању клавира. По извршеном послу, спаковао је прибор, сео на кобилу и упутио се ка свом дому.

„У зору, за један сат његов ће претпоследњи портрет проучавати слушкиња која ће да угаси свеће које нештемнице горе. Надао се да ће у рају заиста моћи да слика, но више од тога надао се да у рају неће моћи да чује. Кобила, ускоро модел за његов последњи портрет, сама пронађе пут до шумске стазе. Нешто касније, када се кућа господина Татла налазила већ далеко за њима, Водсворт заурла у тишини шуме.“ (Барнс 2011а: 153)

Симулакруми и карневали људских *призора* у савременом свету с краја 20. и почетка 21. века описани су у Бодријаровој студији *Симулакруми и симулације*. У

књижевном стваралаштву то је Хакслијев *Красни нови свет* који је 1932. антиципирао колективно сома-стање савременог људског друштва. Хакслијев *Красни нови свет*,³⁰³ Бодријарова студија и Пекићева *1999* могу се још понеком читаоцу учинити дистопијом која је исувише радикална. Међутим, савремени видови друштвених мрежа: Фејсбук, Инстаграм, Твитер, итд. и људски призори који се на њима нуде, говоре супротно, а то је да у поменутих причама још увек можемо да учитамо утопијски импулс хуманитета. Бодријаров пад у Реално, Пекићеве работи и мутанти, Хакслијеве индуковане свести реализују се све радикалније и све рапидније, намеће се као Барнсова „јебено ужасавајућа алтернатива“ која више није алтернатива већ најреалнији вид Бодријарове Реалности.

У причи о „Саучесништву“, саучесништво губи своје конвенционално значење. У сусрету тела, саучесништво је

„неизговорено разумевање између двоје људи, нека врста присуства. Први наговештај да ли одговарате једно друго, пре узнемирујућег и напорног задатка откривања да ли имате иста интересовања или исти метаболизам или да ли се подударте у сексуалном смислу, или да ли обоје желите децу, или како год већ да свесно образлажете своје одлуке. Касније, када се осврнемо унатраг, славићемо и величати тај први састанак, први пољубац, први заједнички одмор, но оно што јесте заиста важно јесте оно што се догодило пре целе те јавне приче: онај тренутак, *пре титрај него мисао*.“ (Барнс 2011: 159)

Док седимо једно поред другог и гледамо филм у биоскопу са слабим грејањем, причу о другом говоре: осмех, ћутање, сузе због потресне сцене, узмицање тела пред сценом насиља – „попут нечујног аларма нашег интересовања.“ (Барнс 2011а: 160) Шта нас *дели* док смо телом поред другог тела? „Рукав кошуље, џемпер, јакна (...) – и шта онда? Ништа до тела (...) И најмања баријера уништава онај основни осећај додир тела о тело.“ (Барнс 2011а: 160,163) Најједноставнији покрети нашег тела „постају пуни значења, сâми себе свесни.“ (Барнс 2011а: 164) Прича о саучесништву покреће и следеће питање – какав је то

³⁰³ Смрт Џона Дивљака није трагедија, већ излаз.

осећај када осећаја немате, са себе, за другог? „И најмања баријера уништава онај основни *осећај* додира тело о тело.“ (Барнс 2011а: 163) И они најједноставнији поступци попут навлачења чарапа, закопчавања дугмета, подизање чаше, „постају пуни значења, свесни себе (...) а наша чула делују свако за себе, опет (...) заједно раде за опште добро: она су у саучесништву.“ (Барнс 2011а: 164) Док причамо о филмовима и музици, док јој наслућујем мирис, док размењујемо професионална интересовања, док покрећемо причу о пушењу и трави, о детињству и озбиљне теме попут Шекспитовог *Краља Лира*, „све време моја изоштрена чула само имају потребу да је додирну (...) Када се нагнула преко стола и ставила прсте на салвету, тада сам је дотакао.“ (Барнс 2011а: 166)

У оној мери у којој је вера немерљива, онолико колико је Бог у детаљима, (Жижек 2007: 104), онолико колико од тога како се мазимо у мраку зависи како видимо историју света (Барнс 1994: 238), толико тама може да осваји опажајни свет у његовој целовитости. (Понти 2005: 232)

Како светлост коначно допире до слепе пијанисткиње у причи „Хармонија“, која своју причу музиком приповеда једино у мраку, њена прича утихњује и нестаје. Када зажмури, једино је додир клавирских типки враћа у нарушену хармонију тела са деформитетом, које је на речи реаговало тамом. „Музика људског тела чула би се када је тело у стању хармоније, органи у миру, крв слободно тече а нерви поравнати дуж својих истинских, предвиђених путања.“ (Барнс 2011а: 168)

Кћерка царског секретара, Марија Тереза, 15. маја 1775. године, када је напунила три и по године, буди се слепа. Стручњаци су најпре сматрали да је у питању савршени пример амаурозе. Са свим осталим органима све је било у реду, међутим слепило је потпуно. Будући да је била вољена а уз то дете из високог друштвеног слоја, родитељи су подстицали њен дар за музику. „Са шеснаест година већ је била украс како салона тако и концертних дворана.“ (Барнс 2011а: 169) Неки су, додуше, „зурили у кћер царског секретара (...) као у еквивалент вашарског чуда.“ (Барнс 2011а: 170) У међувремену, прочуло се за господина М., сина ловочувара епископалца, који је студирао богословију, а потом докторирао

философију. По завршетку студија, докторирао је права, али је своја интересовања ипак усмерио на медицину.

„М. је тежио, попут доктора Фауста, да савлада све облике људског знања и, као многим пре њега, крајњи циљ – или сан био му је да пронађе универзални кључ, оно што ће омогућити коначно схватање природе везе између неба и земље, духа и тела, свих ствари међусобно.“ (Барнс 2011а: 170)

Родитељи Марије Терезе су наравно чули за прослављено име и решавају да му се обрате за помоћ не би ли њихова кћерка прогледала. Иако су се од те несреће лекари којима су се обраћали служили разним средствима, попут: везикулације, каутеризације, пијавица итд, ништа није помогло. Међутим, М. је знао за

„свеопшту везу“ и „појам опште хармоније која је лежала испод свих појединачних неусаглашености (...) Магнетизам, којим ће је излечити, велика је универзална сила која омогућава и одржава звездану хармонију. И ако је тако, није ли онда разумно очекивати у овом сублунарном свету да та сила има моћ да умири и извесне телесне дисхармоније?“ (Барнс 2011а: 174)

Кроз низ експеримената, др Фауст временом успева да јој поврати вид. Ипак, она не повезује боје са називима, светлост изазива јаке грчеве, није у стању да резлучи просторне односе. „Уместо тога, још је веће неразумевање додато оном неразумевању које је већ постојало – што су се окуларни болови и осећај вртоглавице још више погоршавали.“ (Барнс 2011а: 180) Међутим, када је поглед једне вечери упрла ка звезданом небу, стајала је запањена.

„Није се обазирала на његову понуду да јој покаже сазвежђа: није желела да речи ремете њену задивљеност и зачуђеност (...) Од те вечери па надаље, свака се визуелна појава од било каквог значаја истог тренутка поредила са звезданим небом – на њену штету.“ (Барнс 2011а: 183)

Да би прославио радост успеха са њеним родитељима, господин М. је предложио да им Марија Тереза одсвира нешто на клавиру. Оно што се чуло било је све осим њене бриљатно хармоничне музике. „Девојка је чврсто зажмурила, главе подигнуте високо изнад дирки инструмента“ (Барнс 2011а: 185) и зачула се музика. Господин М. је изјавио да се то могло очекивати. Царски секретар је био разјарен.

У тами у којој је провела детињство и већи део своје младости, музика је била једина утеха, док је господин М. дошао до закључка да је њено слепило било подједнако хистерична реакција на подједнако хистеричен испад њених родитеља. „Пре су се старали о слепом виртуозу, сада ју је њен вид учинио осредњом.“ (Барнс 2011а: 190) Иако је Марија Тереза желела да се наставе сусрети између ње и господина М., разјарени родитељи су то категорично одбили. Након што су је одвели и у притвор ставили, слепило се вратило. Преосталих четрдесет и седам година из слепила није изашла.

„Но свет непрекидне таме јој је био познат (...) Марија Тереза наставила је да живи у мраку, корисно, слављено, све док 182- није преминула. М. је умро девет година пре ње (...) неокрњене интелектуалне снаге и заљубљености у музику.“ (Барнс 2011а: 191)

У једном од интервјуа, насловљеном „Између буке и беса“, Давид Албахари, поред осталог, каже да му је за причу довољан тренутак односа између људи, тренутак „када се тај однос руши или гради“ и додаје „многи ће рећи да то није ништа, они који мисле да књижевност треба да има другу врсту поруке. За мене је порука тај један тренутак.“ (*Време* 724)³⁰⁴

Прича „Каркасон“³⁰⁵ почиње причом из лета 1839. када један човек приноси оку телескоп и погледом испитује бразилски обални град Лагуну. Човек је вођа стране герилске војске чији је скорашњи успех довео до предаје царске флоте. Ослободилац се налази на њеном заробљеном адмиралском броду. Кроз телескоп ће угледати жену како седи испред једне од сликовитих кућа. Кад ју је угледао,

³⁰⁴ Доступно на: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=396807>

³⁰⁵ Барнс ову причу пише након смрти своје супруге.

човек је, како ће касније рећи, „истог тренутка издао наређење да се спусти чамац, јер сам желео да одем на обалу.“ (Барнс 2011а: 193) Прича коју Барнс приповеда јесте чувена љубавна прича о Ђузепеу и Анити Гарибалди.³⁰⁶

Попут тренутка који ћемо кроз наше телескопе препознати или не, од свих наших чула најзначајније јесте чуло тренутка - чуло укуса.

„Од свих наших чула, то је оно које има најширу примену, од краткотрајног укуса који остаје на језику до *учене*³⁰⁷ естетске реакције на слику. То је оно чуло које о нама највише говори. Можемо бити лошији или бољи људи, срећни или несрећни, успешни или неуспешни, но оно што заиста *јесмо*, унутар ових ширих категорија, како себе одређујемо, за разлику од тога како смо генетски одређени, јесте оно што називамо 'укусом'. Сâма реч, међутим (...) може лако да завара. 'Укус' може да означава сталожено размишљање, док нас његове изведенице – укусан, укусност, безукусност, безукусан – воде у свет незнатних разлика, снобизма, друштвених вредности и удобног намештаја. Истински укус, стварни укус, далеко је више ствар инстинкта, нешто до чега се долази без размишљања. Он каже, ја, овде, сада, ово, ти.³⁰⁸ Он каже, спустите чамац и одвезлајте ме до обале. Дауел, приповедач романа *Добри војник* Форда Медокса Форда, за Ненси Рафорд каже: 'Једноставно сам желео њоме да се оженим, као што неки људи желе да оду на Каркасон'. Заљубљивање је најснажнији осећај укуса нама знан.

Но, ипак наш језик као да није у стању да овај тренутак представи нарочито добро (...) Требало би да слаavimo онај тренутак са телескопом.

³⁰⁶ У наставку кратке уводне приче о њима Барнс ће читаоце позвати на то да се избегну историјска, књижевна и остала учена и упућена ситничарења у вези са аутентиком података које он о њима износи у овој причи. (Барнс 2011а: 194) Барнсва реченица „прича је тачна, ни најмање зато што она тако жели, она то мора (...) Што лепше јер је истинито, што истинитије јер је лепо, и ова радосна умножавања настављају се у бесконачност паралелних огледала,“ (Барнс 2008а: 66) сада је примењена у другачијем контексту који више не прати линију књижевних и других савремених теорија о преиспитивању поузданости великих наратива, фабулацији и рефабулацији исл. Након романа *Није то ништа страшно*, романи које објављује (*Пулс*, *Ово личи на крај* и *Нивои живота*, укључујући колекцију есеја и једне кратке приче са насловом *Кроз прозор*) говоре о причама из живота обичних људи. Последњи Барнсов роман који је објављен у априлу 2015, *Keeping an Open Eye*, бави се питањем уметности, са акцентом на ликовном стваралаштву.

³⁰⁷ Курзив аутора рада.

³⁰⁸ Након што су се вођа герилске војске и жена на обали сусрели, нису знали језик оног другог. Њихова комуникација сводила се на речи наведене у цитату.

Сам тај тренутак може бити прерушен у нешто друго: дивљење, сажаљење, пријатељство (...) Можда је то сувише застрашујућ тренутак да би му се тада гледало равно у лице.“(Барнс 2011а: 195-197)

Уколико га препознамо, ако се усудимо да се „одвесламо“ до друге обале, „заборавите ризик запитаности 'да ли ће трајати', и заборавите питање да ли је дуготрајност уопште врлина, награда, прилагодљивост или још један пример среће. Колико заправо деламо, а колико смо предмет делања у том тренутку страственог изражавања укуса?“ (Барнс 2011а: 201) Свака друга рационализација, свако „очекивање искуства управља самим искуством и изопачује га.“ (Барнс 2011а: 195)

Последња прича „Пулс“ представља својеврсни наставак приче о смрти, односно о смрти родитеља из романа *Није то ништа страшно*. Овог пута, прича није постављена у шире друштвено-идеолошке, филозофске или религиозне оквире. Барнс је приповеда у контексту свакодневног живота, како својих родитеља, тако и личног. Отац је целог живота патио од аносмије, недостатка осећаја за мирис. Међутим, иако људи кажу да укус упућује и на мирис, он има осећај за укус. На синовљево питање да ли је то оно што је занимљиво у његом случају, отац одговара: „Не. Обрнуто је. Не ради се о томе шта ти недостаје, већ о томе шта ти не недостаје. Право је олакшање не осетити мирис саобраћаја, на пример (...) Задовољство је осетити укус хране и вина.“ (Барнс 2011а: 212) Но, не говоре ли да је мирис кључни фактор сексуалног узбуђења? „Феромони, те примитивне ствари које нас покрећу управо у тренутку када заиста мислимо да владамо ситуацијом. Мој се отац жалио да не осети мирис моје мајке. Можда је мислио – можда је све ово време мислио – на нешто више од тога.“ (Барнс 2011а: 214)

Временом, мајци установљавају тзв. болест моторног неурона, која гаси једно по једно чуло док организам не доведе у стање потпуне непокретности.

„Непокретност мајчиног тела није давала простора за 'праву' или 'погрешну' перспективу. Она је и даље све држала под контролом. Она је била та која се постарала да пронађемо болницу за немоћне и рекла нам је да је боље да се пресели пре него касније јер се никад не зна када ће бити слободног места. Што је крупнија

ствар, тим мање тога има да се каже. Не да се *осећа*, већ да се каже. Јер постоји само сâма чињеница, као и ваша осећања у вези с том чињеницом (...) Мамина болест била је изнад рационалности; било је то нешто огромно, *немо* и *занемљујуће*. Није било противаргумената. Није се ту радило да се не могу пронаћи речи. Речи су увек ту – увек су то исте речи, једноставне речи. Мама умире, али тата је губи. Увек сам то изговарао са везником 'али' у средини, никада се 'и'." (Барнс 2011а: 230)

„Постоји само један пулс – пулс срца, пулс крви.“ (Барнс 2011а: 223)
„Постоји само једна могућност да се ствари објасне: не треба их објашњавати.“ (Албахари 2004: 95) „Када неко умире, када се моторика тела гаси, последња чула која још раде јесу чула слуха и мириса.“ (Барнс 2011а: 233) И зато –

„замишљам оца како јој пред носницама трља босиљак и гужва га у малу ролну. Замишљам га како мрви тимижан између палца и кажипрета, а затим рузмарин. Замишљам га како јој говори називе биљака и како верује да их она може осетити, и како се нада (...) да ће је подсетити на свет и на то колико је у њему уживала.“ (Барнс 2011а: 234)

Барнсова последња прича може се повезати за Албахаријевим романом *Цинк* у коме на сличан начин Албахари описује свој доживљај очевог умирања. „Речи су штаке, тело је говор“ као „трзај очног капка, прсти укочени у ваздуху, ујед, бежање блеска из погледа, ћутање, уздах, раница на подлактици.“ (Албахари 2004: 74-75) И „никада неће бити речи које ће заменити срце; никада неће бити потпуних описа.“ (Албахари 2004: 99) ³⁰⁹

³⁰⁹ Детаљније У: Теодоровић 2012: „Божански пакт (не)раздвојености: Барнсов *Пулс* и Албахаријев *Цинк*“.

III

ЗАКЉУЧАК

„Свако је тумачење погрешно, иако на фактима почива. Сваки је закључак наopak, иако на логици заснован.“ (Пекић 2014)

1.

У уводном делу рада разрађују се појмови утопије, мита и историје у оквиру теоријских елаборација релевантних, како за контекст у који су постављена дела Борислава Пекића и Џулијана Барнса која су предмет наше анализе, тако и за разматрање приповедне активности у ширем смислу. Један од циљева уводног дела рада јесте преиспитивање општих места теорије утопије, мита и историје, односно шире категорије приповедне активности. Први део дисертације настоји да покрене питање порекла и смисла приповедања, односно конституисања човека као бића које приповеда, у том смислу и бића чије се историјско постојање збива кроз језик. Једна од централних хипотеза које овај рад настоји да разради јесте питање приче као митоса, њеног телоса, односа између приче и стварности, те и на који начин је приповедање конститутивно по идентитет или, у разлици, по људско постојање уопште.

У том смислу, методолошко-теоријски оквир треба сагледати у контексту истраживања и потраге за одговарајућом методом која се не своди само на теоријско-аналитички приступ делу, односно на његово рефабулирање, као ни на теоријско нивелисање дела. Циљ овог рада не састоји се у томе да се дело постави као предмет преко кога ће се легитимизовати теоријске позиције. Тумачењем настоји да се укаже на, како мисаону, тако и емотивну унутрашњост дела као основе његове структуралне целовитости. Методолошки оквир рада такође за циљ има преиспитивање приповедачког конституисања човековог историјског, односно приповедног постојања у контексту конституисања књижевности као једног од

начина за превазилажење историцизма преко дешавања језика којим се и човек успоставља као биће језика. У том смислу, једно од централних питања јесте питање темпоралитета и конституисање приче кроз приповедну активност дела као дешавања језика, односно кроз реконфигурацију дела у његовом читању и доживљају од стране реципијента. (Рикер 1993)

Истаћи ћемо да структура овог рада представља облик мишљења, као један од могућих приступа књижевном делу као приповедној структури. У том смислу, овај рад представља форму, као један од начина тумачења, која за циљ има да се тематско подручје истражи, да се покрену питања, као и дилеме, како унутар општих места теорије, тако и унутар самог дела. Уосталом, свако читање и свако разумевање јесте наративне природе, те ће се, као такво, свакако изнова реконституисати у процесу „заслепљености“ и „увида“, како теоријско-интерпретативног, тако и читалачког (доживљајног). (де Ман 1979)

У контексту наведених теза, једна од кључних хипотеза, како рада у целини, тако и у тумачењу дела која су предмет наше анализе, јесте теза Пола де Мана да смо „слободни да назовемо 'књижевним' у пуном значењу израза, сваки текст који имплицитно или експлицитно назначује властити реторички модус и префигурише сопствено погрешно разумевање као корелатив властите реторичке природе.“ (де Ман: 1975: 136) Отуд, сваки књижевни текст нужно себе деконструира зато што разграђује сопствени реторички идентитет, своју стабилност и једносмисленост. Уколико покрећемо питање погрешног и исправног читања књижевног дела, једна од централних хипотеза јесте и теза Нортропа Фраја да су „поузданији докази у исти мах и варљивији.“ (Фрај 1985: 74) Рад покреће и питање форме, како научно-теоријског дискурса, тако и књижевног дела. У том смислу, истаћи ћемо и запажање Ролана Барта да је форма ту управо да „одмакне смисао.“ (Барт 1979: 244)

Деридина *Бела митологија* (Дерида 1990) такође покреће централно питање, како теоријског оквира рада, тако и књижевног стваралаштва Борислава Пекића и Џулијана Барнса. Дерида ће оштро критиковати појмовно устројство западне метафизике и „дијалектички ход идеализације.“ (Дерида 1990: 28) Дерида истиче да је „метафизика – бела митологија која скупља и рефлектује културу Запада: бели

човек узима сопствену индоевропску митологију: свој *logos*, то јест *mythos* властитог идиома, као универзални образац за оно што он сме хтењем да зове Разум.“ (Дерида 1990: 13) У том смислу, један од централних интерпретативних кључева Пекићеве и Барнсове приче може прочитати у Пекићевој тврдњи да

„заблуда идеализма лежи у *природи ума*, чија сврха јесте *појам*, додуше појам о себи, а не о свету како би се то хтело (...) Конструкција света, чини се да лежи у конструкцији нашег ума (...) Конструкција нашег ума *јесте* у конструкцији света.“ (Пекић 2001а:37)

Једна од основних хипотеза, те и основни методолошки приступ у другом поглављу „Антропологија приче: Пекић-Барнс“ може се прочитати у тврдњи Нортропа Фраја да не постоји ван-текстуално мерило истине приче. (Фрај 1985: 75)

У потпоглављу „Рефрен-прича митолошке матрице“ *Аргонаутика* се узима као прича-матрица која се идејно и тематски рефлектује у *Атлантиди* и *Новом Јерусалиму*. Уосталом, и Пекић сугерише да се „*Аргонаутика*, изведена из VII књиге *Златног Руна* чита као самостална прича. Она то и јесте. Пре ње не беше ништа, а после ње само понављање.“ (Пекић 1989: 490)

Опште место интерпертације Пекићевих дела јесте деконструкција мита у историји и историје као логоцентричне структуре. Међутим, историја, као *historia*, јесте мит, онолико колико је мит историја, те и „хибрид“ историја-мит своје упориште управо налазе у дијалектици односа феноменологије (људског) времена и времена приче. Прича као *mythos*, јесте и *historia* која обликује људско време тако што га митолошки, консекветно и историјски управо „зауставља“ да би га *mythos* поново покренуо. Антропологија Пекићеве приче гради својеврсну митоморфну, колико утопијску, толико и утопистичку причу. Пекићева прича јесте прича антрополошког археолога о прошлости у будућности, односно будућности у прошлости. У том смислу, реторика ироније, пародије и гротеске код Пекића представља средство помоћу ког он настоји да укаже на све оно што изворна митологија заправо није. (Лукић 2001: 199) У оној мери у којој Пекић тврди да у *Златном руну* настоји да ремитологизације митски модел друштвене историје и

друштвене будућности човека, у коме је скривена његова (митска) покретачка истина као антрополошки образац потоњих историјских митова, (Пекић 2008: 243) толико ће заступати тезу да „тамо где се по миту поступа, где се мит као свој осећа – апсурда нема.“ (Пекић 2008: 246) Такође, у оној мери у којој у *Аргонаутици* све постаје симбол и алегорија, толико ће у коментарима и записима које паралелно исписује тврдити да је иницијална појмовна матрица митолошки индукованог табуа резултирала свим потоњим појмовним конструктима на којима се темељи аналитичка моћ ума коју ће у свим својим делима најоштрије критиковати.

Према Пекићу, „мит је логички модел стварности.“ (Пекић 2008: 247) Отуд, у *Аргонаутици* и *Атлантиди* настоји да изгради подједнако логичну, тенденциозно мистификовану појмовну конструкцију оне стварности коју човек у свом уму живи, те је као и појмовну пројектује. У том смислу, Пекић ће рећи да он јесте писац антропоеје, саге о Човеку, као антрополошкој *једначини* која је бесконачна варијација митских архетипова. Митске схеме се само клонирају, као и Пекићеве приче које представљају „кодирану верзију иницијалне митске ситуације“ (Пекић Пекић 1993: 292) чији је најеклатантнији пример аргонаутска потрага. Аргонаутска потрага представља иницијалну егзистенцијалну матрицу Врсте која ће се понављати у свим културама, временима и цивилизацијама, као што ће се у бројним комбинацијама формално-наративних варијабли понављати у Пекићевим причама. У том смислу, као што смо у раду истакли, уколико се у разноликости света може разазнати „геометријска сува једноставност“, уколико смо некада били „савршени андроиди“ и ако смо вазда у „алхемичарском колту“, (Пекић 2008: 249) кроз неминовно поништавање нововековног концепта темпоралитета, свакако не можемо избећи клонирање митских схема, онолико колико Пекић не може да избегне клонирање своје реторичке схеме.

У Пекићевој причи-матрици, као протомоделу наше заједничке несреће, феноменологија времена представља једно од кључних онтолошких, консеквентно и антрополошких питања. „Време не постоји (...) Све се у исто време дешава. Будућност је већ прошла, а прошлост ће тек доћи.“ (Пекић 1989: 214) Наведена теза илуструје Пекићеву метафизичку космогонију и енергијализам чије су поставке детаљно описане, како у *Философским свескама*, (Пекић 2001а) тако и у

коментарима и записима којима смо се у овом раду служили. Такође, Пекићева тврдња да су

„у простору и у времену, сва врата лажна. Права су ван простора и ван времена (...) Као што нас време вара својим привидним протицањем, немогућим у вечном трајању у коме ништа не тече, обмањује нас и простор изгледима померања која у његовој бесконачности не постоје.“ (Пекић 1996а: 13)

говори у прилог једне од централних хипотеза када је реч о Пекићевим делима која су предмет наше анализе. Наиме, како Сава Дамјанов истиче, (Дамјанов 2009: 481) Пекић јесте творац јединствене Књиге. У прилог томе говори и Пекићева теза да „ову пловидбу не треба схватити буквално. Она није премештање са места на место веслима, него је на истом месту и исто време.“ (Пекић 1989: 209) Међутим, истаћи ћемо да Пекићева јединствена Књига, односно Прича истовремено упућује на јединствену Књигу историје Врсте, као антрополошке једначине којом је човекова рефрен-историја, као таква, предестинирана. У том смислу, Пекићева рефрен-прича представља „алхемичарски котао“ бескрајне комбинаторике увек истих, антрополошко-приповедних варијабли. Намеће се да једини круг јесте круг приче, да тајну производимо интерпретацијом варијабли њене циклично-реверзибилне форме, те и да је овим укинута неизвесност јер је у Пекићевој причи, односно у миту која нас математички детерминише заправо нема. Уколико је то случај, може се стећи утисак да уистину „читање Пекићевог дела (...) почиње ту где је завршено.“ (Јерков 2009:74)

Такође, уколико Пекићева дела доследно илуструју његову философију космогоније и енергијализма, намеће се закључак да је Пекић Мегалос Масторас форме којој је, када је реч о уметности, придавао централни значај. Према Пекићу, у уметности форма је све. У оној мери у којој ће доследно следити Елијадеову тезу о светом и профаном, о видљивој и невидљивој историји човечанства, толико ће наративном формом потврђивати Бартову тезу да је „мит је говор који је историја одабрала.“ (Барт 1979: 230)

Анализом Пекићевих коменатара и записа, настојали смо да разоткријемо слојеве Пекићевих митоморфних палимпсеста. Пекићево дело смо анализирали

применом обрнутог поступка демитоморфизације. Пекићеви коментари у *У трагању за Златним руном* (Пекић 1997) детаљно разрађују, те и деконструирају наративну бриколажу *Аргонаутике*, истовремено конструишући паралелну причу. Форма Пекићеве приче представља својеврсни прототипски образац моделовања појмовне и инструментализоване свести савременог човека и савремене цивилизације. Пекић ће проценити укусе публике, те ће своју философију дискурзивно преобликовати у форму литерарне приче. Наративна комбинаторика Пекићевих прича илуструје тезу да „свако друштво 'само парцијално реализује изванредан број могућих логичких комбинација'.“ (Пекић 1997: 387) Кроз међусобно прожимање његове монистичке философије и романескне форме, намеће се закључак да Пекићева прича себе управо конституише кроз метафизичку дијалектику утопијско-дистопијског дискурса између два реторичка плана: философског и књижевног. Међутим, питање које остаје отворено, како за Пекића, тако и за читаоца јесте: шта је у Пекићевом алхемичарском (литерарном) котлу коментар као странпутица приче – философска или књижевна реторика? У овом раду, Пекићевим записима и коментарима који прате наративну конфигурацију *Аргонаутике* и *Атлантиде*, односно философским и политичким свескама користили смо се као својеврсним хибридном жанром који подједнако конституишу приче-матрице које се даље развијају у фикцији.

У *Атлантиди* Пекић ослобађа још један мит, односно форму и наративно усложњава појмовно-дискурзивну матрицу антрополошке рефрен-приче. Као и у случају *Аргонаутике*, наративно-реторичко моделовање приче и у *Атлантиди* деконструирају записи који је прате у *Рађању Атлантиде*. (Пекић 1996а) Један од највећих утопистичких митова Пекић нуди као својеврсно реверзибилно огледало утопистичке идеализације савремене цивилизације. Ремистификовани мит у форми фантастичног трилера представља још једну заводљиву реторичку маску која ће бити „говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла, значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи.“ (Милић 1997:60) Прича о Атлантису, као још једна формално-логичка разрада антрополошке једначине, илуструје минуциозно разрађену логичко-реторичку маску, као и у *Аргонаутици*. И

у овој причи тзв. жанровске књижевности, Пекић тенденциозно додатно мистификује мит о Атлантиди, ослобађа још један индуковани табу.

Такође, како Јасмина Лукић истиче, *Атлантиду* можемо посматрати и као „роман о роману“ имајућу у виду чињеницу да је и сâм Пекић истицао кључну везу између *Атлантиде* и *Златног руна*, односно VII књиге који ће одредити даљи ток његовог литерарног кретања. (Јасмина Лукић у: Пекић 1996а:324)

„Атлантис треба схватити као глобалну метафору о историји врсте. То је философски роман изграђен као хибрид између научне фантастике и трилера. При чему трилер служи само да увлачи читаоца у једну мисаону игру и да га припреми на закључке које он, ако би били саопштени у другом облику, вероватно не би био кадар да прими, односно да схвати.“ (Пекић 1996а:311)

Наведено додатно говори у прилог тези да Пекић добро процењује укус публике, као и немогућност да публика прихвати и схвати философски дискурс, те овог пута иде корак даље и опредељује се за форму жанровске књижевности која ће савременом читаоцу бити приступачнија, али и дискурзивно „заводљивија“. Пекићев философски и антрополошки координанти систем остаје исти у целокупној Причи. Оно што се, међутим, мења и креће јесте координанти систем његовог *нарочитог* начина саопштавања, самим тим помера се и координанти систем рецепције приче.

Пекићев модерни еп, као спој негативне утопије, класичног епа и истребљивачке драме (Пекић 1996а) управо сугерише својеврсно археолошко истраживање потребе људске врсте за причом, утопијом, митом – неизвесношћу и тајном. Међутим, уколико мит свакако инсистира на нама, враћамо се на почетну тезу да и Пекићеве приче представљају математички покушај реконституисања исте, цикличне Приче која непрестано кружи ка Пекићевом „унутра“ из кога прича не излази. Са једне стране, Пекић ће *појмове* тајне, неизвесности и круга, постављати у иронијско-пародијски реторички модус којим ће настојати да укаже на гротескну потребу човековог ума (Пекић 1996а: 280) да конструише појмове и алтернативне светове мистериозних митова и прича о Обећаној земљи. Са друге, уследиће тврдња

„Ако би постојала само једна једина мисао која би обухватала у себи сву истину и све истине (односно из које би све остале истине нужно и логично произилазиле) онда би само њено спознавање било довољно. Остала би сазнања дошла по себи. Али, какав би нам живот после тога био? Шта је живот без тајне? Голо дрво. Спознање личило би на вешала. Плодови сазнања у нашем трбуху не би нас спречили да га као вешала најзад употребимо.“ (Пекић, *Одломак из дневника III део*)

У белешкама које прате већину његових дела највише ће се позивати на „разрешавање основних мисаоних (логичких) чворова,“ (Пекић 1996а: 85) онолико колико у *Аргонаутици* читамо да Ноемисова „логика беше јача од свега, јача од стварности и јаве. Логика је била сама та стварност.“ (Пекић 1989: 318) Такође, тврдња Јасмине Лукић да је Пекић митовима веровао, своју потврду налази и у Пекићевој изјави да је „*Атлантис* крај овог литерарног стваралаштва. Онда би и митомахија (...) постала једна заокружена целина и обухватила би све главне митове до којих ми је стало, све централне митове наше историјске странпутице.“ (Пекић 1996а: 204) У том смислу, *Атлантиду* Пекић одређује као „глобалну метафору о историји врсте“ (Пекић 1996а: 90) која је од *Аргонаутике* до *Новог Јерусалима* све време ишла истом стазом антрополошки предестинираног пута.

Међутим, уколико је је неизвесност човекова судбина и оно што га човеком чини, (Пекић 2006а: 495) намеће се закључак да је антипод те неизвесности роботска цивилизација 1999 савршено програмиране извесности. (Пекић 1996а:289) Од претпоставке да је мит једна савршена мисаона структура до закључка да је он заправо онтолошка категорија, (Пекић 1997) Пекићева прича, као прича Врсте, нужно запада у сопствени силогистички ћорсокак. (Пекић 2004: 165) Реторички гледано, Пекићева прича настоји да испише јединствени антрополошки епос. Међутим, један од основних циљева овог рада састоји се у томе да компаративном анализом Пекићевог литерарног и паралитерарног стваралаштва (коментара, записа) укажемо на суштински онтолошку позицију Пекићевог приповедања која настоји да укаже на потребу за укидањем антрополошких датости (антрополошке једначине) у којима Пекић види модел наше заједничке (историјске) несреће. У том

контексту, намеће се закључак да Пекиће исписује својеврсни „алхемичарски катао“ антрополошко-онтолошке приповедне активности, те и митоморфну утопију *par excellence*. Наведено покреће и следеће питање, које смо поставили и у уводном делу рада – шта покреће митос, антрополошка или онтолошка раван? Пекић ће рећи:

„Ја сам мит схватао као једну мисаону категорију (...) - а заправо је она онтолошка – не мисаона конструкција, која је састављена од три нивоа и где се овај поетски ниво налази у средини, повезујући нижи, односно историјски, и виши, односно онтолошки ниво.“ (Пекић 1997: 370)

Из наведеног, између осталог, произилази и закључак да свакако не можемо говорити о пукој деконструкцији мита у Пекићевим делима. Такође, ова теза настоји да укаже и на то да Пекић књижевности, као уметности приповедања, даје улогу посредника између онтолошког и историјског нивоа, свестан немогућности укидања антрополошких датости које човеку одричу могућност бивствовања у онтолошкој равни бића као таквог. У овом контексту, раскључава се и Пекићева конструкција – трокут мит-историја-мит.

Такође, једно од централних места, како Пекићеве, тако и Барнсове приче, јесте настојање да се причом деконструише појмовна матрица стварности и промовише тзв. невидљива историја, недогађајна, као историја људског духа која је, у том смислу, и неприповедна. Из наведеног проистиче и парадокс приповедне активности којом се нужно конституишу дискурзивне појмовне структуре које за циљ имају деконструкцију приче као такве. Такође је индикативна и чињеница да оба писца као предложак узимају митолошку грађу коју деконструишу изградњом следеће дискурзивне матрице која ће се аутоиронично урушавати у сопственој наративној структури.

Истаћи ћемо да се намера овог рада не састоји у томе да се Пекићево дело сагледава у (статичној) целини или у тоталитету целине, већ да се понуди могућност сагледавања смисла његове целовитости у оквиру ког ће се дело разумевати. Стога су маркирани основни оријентери унутар космологије коју

обликује Пекићев опус, да би се, у тим оријентирима, промишљао смисао целовитости дела, којој је Пекић очегледно, и преко жанровске разноврсности, тежио.

У потпоглављу „Археологија приче: апокалипса“ *Нови Јерусалим*, чија је одредница „готска хроника“, анализира се, како у кључу историјског континуитета у контексту Пекићеве рефрен-приче антропоса, тако и у кључу апокалипсе из Деридине студије *О апокалиптичном тону увојеном недавно у философији* (Дерида 1995) и студије Новице Милића „Истина апокалипсе: књижевност и философија на 'последњем суду'.“ (Милић 2003). Наведене студије такође доводимо у везу са Хајдегеровим тезама о односу скривања и раз-откривања скривеног кроз *τεχνη*. (Хајдегер 1999)

Студије које су написане о овој Пекићевој причи исту разматрају у контексту: поетичке/наративне аутореференцијалности, готске хронике, хибридног жанра, метатекстуалности, историографске метафикционалности, есхатолошке визије, негативне утопије, духа хилијазма, постапокалиптичне визије, итд. Међутим, Пекић све време инсистира на истој антрополошкој матрици, онолико колико она инсистира на нама. Пекићева и наша готска хроника јесте апокалиптична антропоса као еукалиптична апокалиптична скривања, о чему нам говори, колико идејним и симболичким садржајем својих прича, толико и њиховом реторичким тоном и формом. „Свет неминовно иде према катастрофи. Катастрофа је у његовој природи јер је у његовом почетку. 'Наш пут је јасан. Он је увек био јасан. Ако је крај у почетку, треба се само за ток бринути, а крај ће доћи сâм по себи'.“ (Пекић 2006а: 428)

Одредница готска хроника јесте антрополошка одредница у којој су смрт и историја главни „протагонисти“. У контексту приче о Мегалос Масторасу, говоримо о антрополошко-онтолошкој димензији реторике ове Пекићеве приче. Почетак је у *Аргонаутици*. Крај, који човек од почетка живи, може се прочитати у последњој причи „Луче Новог Јерусалима 2999“. У оној мери у којој Пекић у преосталим причама исписује још један антрополошки епос, првом причом о Мегалос Масторасу исписује аргонаутичку онтологију. Дрво од кога мајстор прави своје ремек дело хростовина је са прамца Арга на којој је Орфеј. Ремек дело које

Кир Ангелос прави јесте столица за седење, као она столица која представља човеково место у свету које се поетички конституише, како кроз Пекићеву космогонију и однос пет елемената, тако и у његовом уметничком стваралаштву. Иако ће се кроз причу водити „борба“ између уметника (*калитехнис*) и занатлије (*техните*), Пекићева Прича јесте комбинација занатске вештине минуциозно пажљивог резбарења прича у настојању да створи своју *аристургеми*, ремек-дело.³¹⁰ Међутим, када говоримо о уметничком стваралаштву, занатско у раду разматрамо у контексту Хајдегерових поставки о значењу речи *τεχνη*. Према Хајдегеру техника није само пуко средство, већ начин разоткривања³¹¹ у контексту про-из-вођења које нешто из скривености преноси у нескривеност. Питање технике Хајдегер поставља у контекст њеног суштински онтолошког одређења у који га и Пекић поставља технички обликујући своје рефрен-приче. Па тако, ова прича открива разлоге (Пекићевог) приповедања.

„Луче Новог Јерусалима 2999“ јесте крај наговештен почетком *Аргонаутике*, који је свој ход идеализације наставио кроз антрополошку трилогију и есхатолошки врхунац своје Беле митологије достигао у саструганом палимсесту очекиване будућности Обећане земље – Новог Јерусалима. Узимајући у обзир претходно изнете тезе, последња прича није футуристичка, као што то не можемо рећи ни за Пекићеву трилогију. Реч „луче“ и годину 2999. треба разматрати у контексту Пекићеве тезе која прожима, како његово литерарно стваралаштво, тако и његову философију космичког енергијализма, а то је да „време не постоји (...) Све се у исто време дешава. Будућност је већ прошла, а прошлост ће тек доћи.“ (Пекић 1989: 214) Стога у раду заступамо тезу о иреверзибилном читању „последње“ приче која је исписана првом (*Аргонатутика*), те и о археолошком приступу апокалиптичног откривања слојева палимпсеста човекове историје који нас навраћају на иницијални модел-матрицу као модел наше заједничке несреће.

У том смислу, једно од кључних питања које се покреће јесте питање апокалиптичне есхатологије и тона који на човеку инсистира, онолико колико човекова појмовна свест која, као таква, конструише своју историју све време

³¹⁰ На почетку приче представља нам се Думетријус Кир Ангелос, *калитехнис*, *уметнички резбар* из Алеје, древне аркадијске Тегеје. (Пекић 2004: 7)

³¹¹ Од грчке речи *αληθεια*, односно римске *e veritas*.

инсистира на апокалптитичној есхатологији, те и митолошко-утопијској потрази за Обећаном земљом. Пекићеве и Барнсове приче све време упућују на Фрајево „читање истине“ која није *ван* човека, већ у њему, на Обећану земљу која је мерило истине у/по себи. У том контексту, Дерида ће рећи да

„интерес (...) најтананије разноликости апокалиптичних лукавстава или рачун може бити притајен под жељом за свјетлошћу, добро прикривен (*eukalyptus*, како се каже за дрво чији цвијетни лист остаје затворен после цветања), добро сакривен испод тобожње жеље за откривањем. А једна прикривеност може да скрива другу (...) И онда томе нема краја.“ (Дерида 1995: 54)

Новица Милић указује на дугу историју коју апокалиптични дискурс има, чије се повести не поклапају.

„Најпре, уз хебрејско *gala*, постоји грчка *apokalypsis* – разоткривање, откривање или откриће, сложеница из читаве породице израза који ову синтаксу једне речи граде на филијацији између *apo* - (од-, раз-, на-траг, супротно) и *kalyptô, kalypiteira* (покрити, закрити, прекрити, сакрити) (...) Код Платона у Протагори (352a) налазимо апокалипсу као замену за откривање, за раскривање, и стога за мисао („*tode thes dianoiias*“), а слично томе у Горгији (455d), као откривање беседничке снаге („*retorikes dynamin*“). Тиме је припремљен пут за потоњу употребу апокалипсе као откривења или објаве, за наратију која је у исти мах и пут трансценденције; ово укрштање наратије и трансценденције – као и укрштање поменутих видова илузије, краја и почетка, откривења, као и открића, искуства, доживљаја, сведочења, извесности, провере, па и вере, односно 'чињења истине' – представља један сплет који управља смислом истине у свим њеним повестима.“ (Милић 2003: 17)

Дерида ће покренути и питање разлике између апокалиптичног тона и апокалиптичног дискурса, као и питање аутентике „првог гласа“. Отуд и Пекић *Нови Јерусалим* поставља у оквиру метаприче, те и поузданости приповедања о историји, личној или колективној, видљивој или невидљивој, која није забележена, јер измиче речима оних који је другима преносе.

„Више не знамо добро ко позајмљује свој глас и тон другоме Откровењу, више не знамо добро ко шта коме упућује (...) Чим не знамо ко говори или ко пише, текст постаје апокалиптички.“ (Дерида 1995: 63)

Новица Милић истиче да апокалипса остаје инвенција Тајне, те и да „ако истина има дно или темељ у језику, језик је маска дна, а не његово лице.“ (Милић 2003: 37) У контексту Деридиних и Милићевих теза, намеће се закључак да је основна одредница Пекићеве јединствене Књиге апокалиптична фантазмагорија која својом еукалиптичном реториком настоји да укаже на то да смо

„ми заробљеници у свету (...) Потребан нам је неко споља да кључ нађе, да нас изведе из заробљеништва. Отуда велики учитељи сазнања, гуруи, тутори нове свесности, одатле најзад Христ, Спаситељ, Месија. Истина је, заправо, сасвим другачија. Тај кључ није ван нас, тај кључ којим смо забрављени у нама је (...) Кључ је, у ствари, кључ истине, кључ сазнања, кључ нашег бића, кључ света налази се дубоко у нама. А учитељи, тутори, они који нам отварају очи (...) они су ту само да нам помогну да, тражећи га у нама, до њега безболније дођемо.“ (Пекић 1996а: 223)

На митолошко-утопијско-историјском плану, фантазмагорично готски моменат човекове антрополошке хронике према Пекићу јесте апсурд његове слободе избора у којој ће превагнути потреба за потраге за далеким лучама нових прича које ће се окретати у истом кругу инвенције Тајне. Језиком стварности човека апокалипса као *apokalyptein* увек ће се читати језиком те стварности. Антрополошки гледано, истину Деридиног апокалиптичног хода и саструганог палимпсеста човекова таштина, као таква, не може поднети. Блексмит проказује мајку да би унизио супарника. Попје постаје свестан своје моћи да може да бира кога ће у животу оставити, песник не може да поднесе постојање двојног стихотворца. Археолог у заносу научног открића не увиђа праве разлоге заједничке гробнице. Антропологија приче каже да смо из Раја протерани јер смо пробали да

кушамо плодове бесмртности. Као једини сведок остаје (нам) прича, те је једина опција да „се збуде писмо.“ (Пекић 2001a: 152)

Апропо (Пекићеве) приче, једно од кључних питања које овај рад покреће јесте: „какве могу бити границе једне демистификације,“ (Дерида 1995: 67) у овом случају, дискурса који је мистификован до крајњих граница сопствене појмовне и реторичке мистификације. У том контексту, и дискурс о Пекићевој јединственој Причи постаје јединствени Дискурс по себи, као што сваки говор о антропологији конституише свој антрополошки кôд, у оној мери у којој Пекићев круг приче настоји да се поетички конституише средишна конструкција између онтолошке и историјске равни у трокуту мит-историја-мит.

У потпоглављу „Апокалипса утопијско-дистопијског дискурса историје“ питања која смо покренули у претходним потпоглављима разрађују се у контексту *Историје света у 10 ½ поглавља* Џулијана Барнса. Један од циљева овога рада јесте да се укаже на суштинску идејно-тематску везу између стваралаштва Борислава Пекића и Џулијана Барнса. Такође, кретањем кроз дело, у раду настојимо да понудимо један од интерпретативних кључева који ће указати на реторику Барнсове приче која, попут Пекићеве, потврђује тезе Пола де Мана. Де Ман истиче да иронија представља перманенту параболу, не као једну тачку у тексту, већ све тачке текста. Иронија је алегорија дискурзивног тропа. (де Ман 2002:178) Реторичка иронија означава ону форму ироније у којој став и тон говорника или писца указују управо на супротно од онога што исказује. Или, како Новица Милић истиче, „иронија је говор дисконтинуираног, дистанцираног смисла, значења које се окреће од себе и устаје против себе, говор који стоји насупрот себи.“ (Милић 1997:60) Такође, један од разлога детаљније разраде Барнсових прича налазимо и у тврдњи да су досадашње студије селективно издвајале одређена, сада већ, општа места Барнсовог дискурса која би се уклопила у одређене, већ задате теоријске оквири. Као што смо истакли, један од основних циљева овог рада састоји се у томе да укажемо на неопходност очувања интегритета уметничког дела које неће бити инструментализовано у сврхе потврђивања теоријских елаборација. У том смислу, теоријска литература у овом раду прати дело, а не обрнуто.

Након краћег осврта на општа места досадашњих тумачења овог Барнсовог романа (историграфска метафикција, рефабулација, деконструкција мита), Барнсово дело најпре разматрамо у контексту конструисања наративног идентитета приче *per se* која такође покреће питање темпоралитета и Рикерове постојаности у времену. (Рикер 2004) У контексту општих места интелепратације овог Барнсовог романа један од закључака до којих у раду долазимо јесте да реторика Барнсове приче указује на тезе супротне досадашњим тумачењима. Подесни периферни тип Линде Хачн (Хачион 1996) у Барнсовој причи конституише се као најподеснији централни тип наизглед дисконтинуираног наративног оквира приче у целини. У том смислу, центар (историја, мит, велики наративи) коме је Барнсов субјект супротстављен екс-центричном перспективом неминовно условљава конструисање центра-унутар-центра који ће изазивати и подривати. Међутим, „центар“ који Барнсова прича настоји да преиспита, те и деконструише јесте иста појмовна матрица на коју Пекићева прича упућује. У том контексту, једна од централних теза коју Барнсова прича покреће јесте запажање Хејдена Вајта. Вајт ће питати како се врши одабир догађаја као феномена који добија статус чињенице у оквиру нарације, односно како одабрани феномен ступа у систем који поседује делотворну дискурзивну моћ. Барнсова иронијско-пародијска реторика преиспитује и оштро критикује, како центре моћи који врше одабир одређеног феномена који ће, опет, на одређени (жељени) начин дискурзивно обликовати и као таквом дати му легитимност и друштвено-идеолошку моћ. Истовремено, Барнсова *Историја света* преиспитује и Фукоову тезу о паноптичкој дресури у којој се „јединка брижљиво фабрикује“, у оној мери у којој је јединка и један од „точкића“ који покреће паноптичку машинерију. (Фуко 1997: 245)

Као и Пекићева, и Барнсова прича покреће питање оне невидљиве историје. „Невидљиво“ упућује на оно што није архивирано, односно није ушло у канон приповедне активности, јер је *неприповедно*, те се не може дискурзивно и појмовно конструисати. Такође, и Барнсова прича бави се оном историјом коју исписује мит, у овом случају библијски. Међутим, библијски мит који Барнсова прича деконструише јесте мит који се изграђује у цивилизацијским оквирима историјског света. У том смислу, и Пекићева и Барнсова *Историја света* представљају још

једну митолошко-историјску и антрополошку причу врсте које се ослања на причу-матрицу, било да је у питању антички мит, или библијски. Као и у Пекићевој причи, испоставља се да и Барнсова инсистира на миту, онолико колико мит инсистира на нама. Мит на коме Барнсова реторика инсистира јесте мит историје, односно мит Деридине Беле митологије као човековог „хода идеализације“ који конституише појмовну метафизику Запада која ће резултирати појмовним палимпсестима које Барнсова прича настоји да деконструише.

Кључна прича Барнсове *Историје света*, у званичном преводу на српски насловљена је „Узгред“, у оригиналном издању на енглеском језику наслов ове приче гласи „Parenthesis“ (српски: „Заграда“). Ова Барнсова прича покреће питање оних модуса човековог постојања који се појмовно, те ни дискурзивно не могу профилисати. Као и Пекићева прича, и Барнсова настоји да укаже на неопходност „најбеспотребније ствари“ на свету, на оно што је: нагонско, ирационално, што не подлеже анализици и рационализацији, што поништава „брижљиво неговану догму“ која је неговала и људску свест о почетку и крају, о расцепу на субјект и објект, на оно што је „овде“ и оно што је увек негде „тамо“. Оно што измиче званичној историји и што поништава его у коме оба писца виде корен наше заједничке (не)среће јесте љубав. Опет, „ако погледамо историју света, чини се необичним да ту има љубави. Она је израслина, нешто чудовишно, закасни додатак дневном реду (...) Љубав је од суштинске важности зато што је *непотребна*.“ (Барнс 1994: 233-234)

У потпоглављу „реторичко-иронијски алегорички троп: 'О веровању: немилосрдна љубав'“ наставља се разрада теза из претходног потпоглавља у контексту Барнсовог есејистичког остварења *Није то ништа страшно*. Централна хипотеза коју Барнс и овом причом наставља да разрађује читава се у Слотердијковој тврдњи да теме као што су бог, душа, универзума и љубав нису емпиријске стога се не могу разрешити логиком ума. (Слотердијк 1992) У том смислу, покушавајући да разреши метафизичке теме, ум свакако запада у форму метафизичких идеја које је сâм створио. Отуд проистиче и једна од основних хипотеза, како овог потпоглавља, тако и Барнсовог романа. Као и у *Историји света у 10 ½ поглавља*, и ова Барнсва прича говори о *појмовима* смрти, бога, вере

и љубави који се конституишу као метафизички, нужно и догматски појмови које човек упорно настоји да: докаже, провери, „измери“ и објасни логиком ума.

У том контексту, за анализу романа кључном се показује и Кингова студија *Постоји ли Бог? Одговор на питање о Богу у новоме вијеку*. (Кинг 2006) Религија коју Барнс критикује јесте она која је у средњем веку човеку обезбедила „сигурно средиште“, са ногама које су чврсто на тлу, „а над главом сигурне небеске сфере.“ (Кинг 2006: 97) Паскал ће рећи:

„Ништа против дискурзивног ума. Али не постоји ли и интуитивно спознавање? Ништа против полаганих аналитичко-синтетичких конструкција разума. Али не постоји ли и једноставно, брзо осјећање? Ништа против логике. Али не постоји ли и инстинкт?“ (Кинг 2006: 92)

Пекић истиче да „ОНО ШТО ЈЕ СУДБИНСКО ЈЕСТЕ ИЗНАД СВАКЕ ЉУДСКЕ ОЦЕНЕ: ОНО ЈЕ ИРАЦИОНАЛНО.“ (Пекић 2001а: 152) Дерида заступа тезу да лудило ирационалности и чулности не подлеже цивилизацијској метафизичкој метафори појмовних палимпсеста. (Дерида 1990: 10) Барнс ће рећи да је „ИРАЦИОНАЛНО најрационалнија ствар на свету,“ (Барнс 2008а: 58) те и да се управо у чињеници да је Бог *непојмљив* крије најјачи аргумент за његово постојање. (Барнс 2008а: 61) Бодријар тврди да оног тренутка када се десио расцеп на релацији живот и смрт, срце и ум, тог тренутка наша реалност постаје појмовна, те нужно *имагинарна*. (Бодријар 1991а) Барнсова прича нам говори да апстрактна није вера, већ је апстрактан *појам* о вери. Апстрактна није љубав, апстрактан је *појам* о љубави. У том контексту, *Историју света у 10 ½ поглавља* и есејистичку исповест *Није то ништа страшно* сагледали смо и у кључу Жижекове студије по којој је ово потпоглавље насловљено – *О вјеровању: немилосрдна љубав*. (Жижек 2007) У оној мери у којој је савременом човеку вера табу, те је мејнстрим бити атеиста, толико у акутној индивидуализацији, као једној од централних тема коју Пекићева и Барнсова прича покрећу, табу је емоција.

„Скривено наличје тог отпора јест то да нитко доиста не успјева измакнути вјеровању (...) у нашим наводно безбожним временима. Другим ријечима, у нашој

службеној атеистичкој и хедонистичкој пост-традиционалној свјетовној култури (...) – сви потајно вјерујемо. Лаканово стајалиште о томе је јасно и једнозначно: 'Бог је несвјестан', то јест природно је да људско биће подлегне искушењу вјеровања (...) само они који вјерују могу разумјети што значи вјеровати, зато атеисти *a priori* нису способни аргументирати против нас.' (Жижек 2007: 9)

Питање које Барнс овим романом покреће тиче се одумирања човекове природне потребе да верује, постојања религијске догме *на рачун* човека, као и нововековног процеса секуларизације о коме говори Кинг у поглављу „Конац кршћанства“. (Кинг 2006: 322-327) Апокалиптични тон којим смо завршили расправу о Пекићевом *Новом Јерусалиму* подједнако прожима и наративно ткиво Барнсове приче. Барнс га све време разматра у оквирима библијског мита који смешта у контекст западне мисли, што смо у раду додатно разматрали у контексту Делимове студије *Страх на Западу (од XIV до XVIII века): опседнути град*. (Делимо 2003)

У раду, између осталог, настојимо да докажемо да Барнсова иронијска и пародијска реторика није усмерена ка Библији, већ ка томе како смо је вековима читали и инструментализовали. Барнсова иронија није усмерена ка вери, већ ка лицемерју оних који се за вернике представљају, колико и ка лицемерју оних који би да на себе преузму савремену, кул реторику маргине и индивидуалност коју пропагира Нова Религија (акутне индивидуализације). Његова прича о Историји света није преиспитивање и релативизовање Великог библијског наративе људске историје, односно историје људског духа, већ преиспитивање и критика потоњих прича које су је користиле у политичко-идеолошке сврхе. Као и Пекићева, и Барнсова иронија усмерена је ка искривљеној, појмовној и рационалистичкој свести савременог човека који ће поверовати у све остало, осим у Бога, љубав и ону уметност пред којом ће неверник на колена пасти пред сликом која је религијом инспирисана. Вера и љубав нису рационални феномени. Међутим, трећи члан Тројства, нада, лукаво и рационално увиђа човекову антрополошку датост – брижљиво неговану свест о крају.

У потпоглављу „Антропологија приче: историја света“ Барнсову причу чији је основни предложак библијски мит размотрили смо и у контексту студије

Нортропа Фраја *Велики код(екс)*. (Фрај 1985) Фрај издваја седам фаза библијске *керигме*. У првој фази облици живота настају *говором*, иако хришћанска доктрина пропагира причу о стварању *ex nihilo*. Централна метафора јесте метафора буђења из сна, када један свет нестаје, а други се отвара. А „смрт је једини елемент захваљујући којем сав тај процес стварања или мит о постању постаје разумљив.“ (Фрај 1985: 143) Са падом, рађа се и концепт објективног света као Другости, односно природе и Бога као Другости, те и осећај отуђености. Друга фаза јесте фаза револуција у којој се конституше метафора ока и уха. Нема никаквих потешкоћа у томе да Бог проговори, али „од сваког наговештаја да је Бог виђен осигурава се чишћењем текста и другим облицима приређивачке збње и објашњење је, обично, да је виђен само неки Божји антидео.“ (Фрај 1985: 151) Трећа фаза је фаза *закона*. *Реч* закон постаје део језичке, културне и идеолошке баштину као исхода завере античких и библијских митова. Оваква концепција која прожима западну мисао указује на поделу природе на ону коју је Бог наменио човечанству, и оне посрнуле и отуђене природе. Отуда појам природног човек тај концепт везује искључиво за елементе културе и цивилизације. Четврта фаза успоставља метафору мудрости. Закон, односно концепт мудрости индивидуализује закон који задире у живот јединке која ће се, поштовањем закона, приближити вишим нивоима свог постојања. У петој фази успоставља се закон *пророчанства* који индивидуални план помера на онај колективни. Време револуција сада замењује време традиција. Како Фрај истиче, индивидуализовање закона огледа се у будућности, као што се будућност произилази из прошлости. (Фрај 1985: 162) Шеста фаза је фаза *јеванђеља* која интензивирају пророчку визију. Пророчка визија захвата две равни: раван садашњег тренутка и раван изнад ње. Друга раван јесте раван првобитног идентитета, едемског врта, односно у седмој фази Обећане земље и јерусалимског храма. Исусова доктрина о духовном царству успоставља поредак живота који је познат као *metanoia* – метаморфоза срца и духовно прображење. Као визија, *metanoia* такође преокреће човекове појмове простора и времена. Простор је „овде“, време је „сада“, док појмовна свест човека његов идентитет конституише у расцепу „тамо“ и „сутра“, односно „не више и још не“. Седма фаза јесте *апokalипса*. Фрајев интерпретативни кључ седме фазе представља један од

интерпретативних кључева Пекићеве и Барнсове, како нарације, тако и реторике. За разлику од Дериде, Фрај истиче да се Јовану са Патмоса указује право значење Светог писма. Питања која смо у раду постављали, питања су која постављају Пекићева и Барнсва прича: чије су речи „истинитије“, Деридине или Фрајеве, Делимове који у човечанство верује или Фукоове? Намеће се ће прича увек успостављати своје законске метафоре, као једини сведок своје „одбране“.

Централно место Фрајеве интерпретације јесте један од централних кључева наше интерпретације Пекићеве и Барнсове приче.

„Библија намерно одгурује од себе референцијално значење: то није књига која указује на неко историјско присуство изван ње, већ књига која се поистовећује с тим присуством (...) Читалац довршава своју визионарску операцију Библије одбацујући субјективну заблуду заједно са објективном. *Апокалипса је слика света након ишчезавања ега.*“³¹² (Фрај 1985: 176) – утопија *par excellence!*

Једно од питања које такође у раду покрећемо, како у случају Пекићеве и Барнсове приче, тако и у контексту Фрајеве интерпретације Светог писма јесте: зашто (библијска) прича „одгурује“ своје референцијално значење? Закључак до кога долазимо јесте тај да се референцијалност приче која су предмет наше анализе не односи на материјалну димензију људске егзистенције, те се стиче утисак и њихове „одмакнуте“ референцијалности. Пекићева и Барнсва прича све време упућују на „референт“ који не може бити материјализован.

Такође, један од основних циљева овога рада јесте да се укаже на могућност ишчитавања Пекићевог и Барнсовог дела, те и књижевног стваралаштва уопште узев, у кључу сâмог дела. Теоријски оквири у којима се дела разматрају не треба да буду пуки инструмент науке који ће се на делу примењивати зарад доказивања одређене тезе. Теорија проистиче из дела које ће се увек ишчитавати у кључевима могућих светова рецепијената, те ће се и теорија перманентно отворати ка могућности нових увида. Отуда проистиче и наслов овог поглавља „Антропологија приче: Пекић-Барнс“, односно наслов потпоглавља „Антропологија приче: историја

³¹² Курзив аутора рада.

света“. Оно што твори историју света, било видљиву, било невидљиву, одвајкада је била *реч*. Уосталом, како смо и на крају овог потпоглавља истакли, један од закључака који се може извести јесте тај да свакако говоримо о архетипском преплитању утопијско-дистопијског импулса антропологије приче која је подједнако детерминисана парадоксима и апсурдима својих антрополошких датости. Отуда се намеће и теза да је де Маново „погрешно читање“ нужни корелатив „увида“, како у теоријско-интерпретативном кључу, тако и у наративној структури књижевног дела.

У последњем потпоглављу рада „Феноменологија тела“ Барнсов роман *Пулс* најпре разматрамо у контексту Мерло Понтијеве тезе да живимо у свету у коме реч представља *институцију* јер нам је реч дата у одређеном облику који подразумева већ одређен смисао, те и када комуницирамо са другим комуникација је детерминисана представама и појмовима субјеката. Отуд смо као последње дело које је предмет наше анализе одабрали Барнсов *Пулс* као роман који ће покретањем теме чулности и телесности преиспитати границе антрополошких датости приповедне активности. Такође, овим романом Барнс настоји да докаже Понтијеву тезу да „ми више нисмо свесни онога што је случајно у изражавању и комуникацији (...) Наш поглед на човека остаће површан све док (...) испод вреве речи не наиђемо поново на првобитно ћутање.“ (Понти 2005: 213)

Уколико је једно мислити о телу, а друго доживљавати га, исто тако једно је мислити о речима, а друго је доживљавати их као једну од привремених слика нашег тоталног бића. Међутим, уколико смо нужно и вербални палимпсести, те и ако је језик већ инхерентан телу, намеће се да можемо говорити једино о смењивању привремености. На Понтијеву причу о телу надовезује се и Барнсова прича о љубави из *Историје света* у 10 ½ поглавља, као и на лични доживљај телесности и тела у болести и смрти његових родитеља из приче *Није то ништа страшно*. Роман *Пулс* најеклатантније илуструје неке од кључних идејних момената Барнсове реторике на које смо указивали у претходним потпоглављима, што се може прочитати у следећој тврдњи:

„Од свих наших чула, то је оно које има најширу примену, од краткотрајног укуса који остаје на језику до учене естетске реакције на слику. То је оно чуло које о нама највише говори. Можемо бити лошији или бољи људи, срећни или несрећни, успешни или неуспешни, но оно што заиста *јесмо*, унутар ових ширих категорија, како себе одређујемо, за разлику од тога како смо генетски одређени, јесте оно што називамо 'укусом' (...) Истински укус, стварни укус, далеко је више ствар инстинкта, нешто до чега се долази без размишљања.“ (Барнс 2011а: 195-196)

Барнсову последњу причу такође доводимо у везу са Албахаријевим романом *Цинк*. Барнс ће рећи да „постоји само један пулс – пулс срца, пулс крви.“ (Барнс 2011а: 223) Албахари истиче да „постоји само једна могућност да се ствари објасне: не треба их објашњавати.“ (Албахари 2004: 95)

2.

У закључку ћемо истаћи да радом указујемо и на то да приповедањем настоји да се реконституише однос између екстаза времена (прошлости, садашњости и будућности), а да би човек открио смисао времена и сврху историје. Приповедно путовање збива се као трагање за оним од чега је биће и отпочело (*Аргонаутика*). Истовремено, трагање заснива почетак у времену, јер није успостављена свест о ономе за чиме се трага. Тако (и ту) почиње прича. Биће је вођено осећањем недостатка љубави о којој Платон говори (Платон 1985) и трага за местом у коме се успоставља онтолошка синтеза у постојању. У контексту Кингове тезе да „човек треба покушати да најприје схвати сâма себе у свој својој противсловности,“ (Кинг 2006: 97) питање које се намеће јесте шта је то што помирује супротности и поседује снагу синтезе. Одговор до кога анализом дела долазимо јесте да је то љубав у оној апокалипси као слици света након ишчезавања ега. Човек и његово дело прелазе пут од *Аргонаутике* до *Новог Јерусалима*, од Арга до столице Кир Ангелоса - од лутања до места за седење. Тако и прича има своје отклоне у односу на стварност, што парира историцизму, рационализму и аналитичком уму, па се онда и препознају фигуре утопијско-митолошког дискурса који реконституишу историјско постојање човека унутар целине живота.

Прича се конституише и као фабулирање, као кретање и као живот. Из наведеног проистиче и теза да је намера овог истраживањем да се, методолошки гледано, Пекићево и Барнсово дело успостави и као изазов мишљења, и не сведе искључиво на њихову анализу у својим литерарним својствима. У том контексту, прича која постаје дело књижевности не остаје само унутар историје књижевности, него се збива и као историја света. Приповедна активност нема за циљ да трансендира свет, да опсервира, те и да пропагира бољу будућност. Причом човек учествује у самом збивању света живота. Прошлост, садашњост и будућност су увек у своме ту, у своме сада којим се самерава судбина људског постојања као трајања, односно истрајавања. Дело уметности није пркос пред субином, нити израз моћи аутора, него снага која се, у својој скромности (пред извесношћу смрти), обједињује са животом и одважује на постојање. Уметност парира конструктивизму којим човек хоће овладати постојањем, небом и земљом, одакле проистиче и критика антропологије као критика традиционалне метафизике појмовне конструкције стварности. У том смислу, кроз уметност, човек се не уздиже него са својим делом сраста, у оној мери у којој сраста са ткивом света, са бивствовањем и проналази своје, онтолошки утемељено, место у „столици за седење“ – ремек делу живота. „Између јетре и жучи, у суседству измета, одвијала се божанска тајна живота. И другог космоса нема.“ (Пекић 2004: 139) Од *Аргонаутике* до столице за седење, од Историје света до пулса срца, приповедно кретање у овом раду захвата наративни лук који конституше Пекићев роман-море. Једно је време (сада). Једно је место (овде).

Како у контексту методолошко-интерпертативног приступа који примењујемо у овој студији, тако и у контексту дела која су предмет наше анализе, још једном ћемо указати на Хајдегерову реинтерпретацију технике која не подразумева ништа техничко. Суштина технике је неодвојива од про-извођења. (грч. *poiesis*) У том смислу техника јесте и *episteme* (знање), дакле, вештина. Суштину технике треба разумети и као подручје збивања истине. (грч. *aletheia* – нескривеност) Истаћи ћемо, међутим, да се истина (*aletheia*) не успоставља кроз доказну процедуру и теоријску инструментализацију дела. (Бењамин 1974) Истина припада подручју уметности које обједињује вештину и про-извођење, као

резбарење приче у настојању да створи *аристурге*му. Уосталом, „уметност је дубљи депо меморије од људског памћења, а имагинација у трагању за истином кориснија од научне уздржаности.“ (Пекић 2006а: 13)

IV

ЛИТЕРАТУРА

1. Примарна литература

1. Барнс 1989: J. Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, London: Picador
2. Барнс 1994: Dž. Barns, *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, preveli Ivana Đorđević i Srđan Vujića, Beograd: Centar za geopoetiku
3. Барнс 1984: J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, London: Picador
4. Барнс 1997: Dž. Barns, *Floberov papagaj*, preveo Nebojša Palić, Beograd, Banja Luka: Mono
5. Барнс 2008а: Dž. Barns, *Nije to ništa strašno*, preveo Ivan Filipović, Beograd: Geopoetika
6. Барнс 2008б: J. Barnes, *Nothing To Be Frightened Of*, London: Jonathan Cape
7. Барнс 2011а: Dž. Barns, *Puls*, prevela Nina Ivanović Mudžeka, Beograd: Poetika izdavaštvo
8. Барнс 2011б: J. Barnes, *Pulse*, London: Jonathan Cape
9. Барнс 2011в: Dž. Barns, *Ovo liči na kraj*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Poetika izdavaštvo
10. Барнс 2013: Dž. Barns, *Nivoi života*, prevela Bojana Vujin, Beograd: Poetika izdavaštvo
11. Барнс 2006а: Dž. Barns, *Sto od limunovog dreveta*, preveli Zoran Paunović, Ivana Đurić-Paunović i Nina Ivanović, Beograd: Geopoetika
12. Барнс 2006б: Dž. Barns, *Artur @ Džordž*, prevele Ivana Đurić-Paunović i Nina Ivanović, Beograd: Geopoetika
13. Барнс 2005а: Dž. Barns, *Cepidlaka u kuhinji*, preveo Raša Sekulović, Beograd: Geopoetika

14. Барнс 2000: Dž. Barnes, *Troje*, prevela Ivana Đurić-Paunović, Beograd: Geopoetika, Beograd
15. Барнс 2001: Dž. Barnes, *Ljubav, itd.*, prevela Ivana Đurić-Paunović, Beograd: Geopoetika, Beograd
16. Барнс 1999: Dž. Barnes, *Bodljikavo prase*, preveo Zoran Paunović, Novi Sad: Nezavisno udruženje novinara Vojvodine
17. Барнс 2005б: Dž. Barnes, *Pre nego što me je sreła*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika
18. Барнс 1998: J. Barnes, *England, England*, London: Jonathan Cape
19. Барнс 1996: J. Barnes, *Cross Channel*, London: Jonathan Cape
20. Барнс 1986: J. Barnes, *Staring at the Sun*, London: Jonathan Cape
21. Барнс 1980: J. Barnes, *Metroland*, London: Jonathan Cape
22. Барнс 2002: J. Barnes, *Something to Declare*, London: Picador
23. Пекић 1978-1986: Б. Пекић, *Златно руно*, Београд: Просвета
24. Пекић 1997: Б. Пекић, *У трагању за Златним руном*, приређивач и аутор поговора Љилјана Пекић, предговор Јасмина Лукић, Београд: БИГЗ
25. Пекић 1989: Б. Пекић, *Аргонаутика: фантазмагорија*, Београд: Српска књижевна задруга
26. Пекић 2004: Б. Пекић, *Нови Јерусалим: готкса хроника*, Београд: Политика, Народна књига
27. Пекић 1985: В. Пекић, *Besnilo: žanr-roman*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
28. Пекић 1996а: В. Пекић, *Radanje Atlantide*, Beograd: BIGZ
29. Пекић 2006а: В. Пекић, *Atlantida: epos*, Beograd: Solaris
30. Пекић 2006б: В. Пекић, *1999: antropološka povest*, Beograd: Solaris
31. Пекић 2002: В. Пекић, *Kako upokojiti vampira: sotija*, Beograd: Solaris
32. Пекић 2006в: В. Пекић, *Vreme čuda*, Beograd: Solaris
33. Пекић 2004: В. Пекић, *Sabrana pisma iz tuđine*, Beograd: Solaris
34. Пекић 2008: В. Пекић, *Marginalije i moralije*, priredila Ljiljana Pečić, Beograd: Solaris

35. Пекић 1993: В. Пекић, *Vreme reči*, priredio Božo Koprivica, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga
36. Пекић 1996б: Б. Пекић, *Скинуто с траке: дневничке забелешке и размишљања 1954-1983.*, изабрао и приредио Предраг Палавестра, Београд, Суботица: Народна књига, Алфа
37. Пекић 1993: В. Пекић, *Odmor od istorije*, izabrao i priredio Radoslav Bratić, Beograd: BIGZ
38. Пекић 1991: Borislav Pečić, *Godine koje su pojeli skakavci: uspomene iz zatvora ili antropopeja: (1948-1954)*, Beograd, Priština: BIGZ, Jedinstvo
39. Пекић 1996в: В. Пекић, *Sentimentalna povest britanskog carstva*, Beograd: BIGZ
40. Пекић 1989: В. Пекић, *Odbrana i poslednji dani*, Beograd: BIGZ
41. Пекић 1996г: Борислав Пекић, *Успење и суноврат Икара Гулбекијана*, Београд: Народна књига, Алфа
42. Пекић 2002: Б. Пекић, *Ходочашће Арсенија Његована*, приредио Радивоје Микић, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства, Соларис
43. Пекић 2001: В. Пекић, *Politički spisi*, prerađivač i autor dodatnog teksta Ljiljana Pečić, Novi Sad: Solaris, Stylos
44. Пекић 1997: Б. Пекић, „Дело у читању“, уредник Гојко Божовић, *Реч*, бр. 35/6
45. Пекић 1987: Б. Пекић, „У трагању за Елеусином или грађење Арга“, *Књижевност*, бр. 5
46. Пекић 1985: Б. Пекић, „Архесуштина хумане повести“, *Књижевност*, бр. 5/6
47. Пекић 2014: В. Пекић, *Tamo gde loze plaču: eseji i dnevници*, Beograd: Službeni glasnik
48. Пекић 2001а: В. Пекић, *Filosofske sveske*, Novi Sad: Solaris, Stylos
49. Пекић 2001б: В. Пекић, *Političke sveske*, Novi Sad: Solaris, Stylos
50. Пекић 1996: Б. Пекић, *Скинуто са траке: дневничке забелешке и размишљања 1954-1983.*, 2. издање, Београд: Народна књига, Алфа

2. Секундарна литература

1. Албахари 2007: D. Albahari, *Snežni čovek*, Beograd: Stubovi kulture
2. Албахари 2004: D. Albahari, *Cink*, Beograd: Stubovi kulture
3. *Анали Борислава Пекића* 2009: бр.6, уредник Гојко Божовић, Београд: Артпринт
4. Ахметагић 2006: Ј. Ахметагић, *Антропонеја: библијски подтекст у Пекићевој прози*, Београд: Драслар Партнер
5. Ахметагић 2001: Ј. Ахметагић, *Антички мит у прози Борислава Пекића*, Београд: Књижевна реч, Београд
6. Бакстон 2000: J. Buxton, "Julian Barnes Theses on History (in 10 ½ Chapters)", Wisconsin: JSTOR, Contemporary Literature, Vol. 41, No 1, 56-86.
7. Басара 2008: S. Basara, *Drvo istorije*, Beograd: Službeni glasnik
8. Блум 2009: H. Bloom, *Death and Dying: Bloom's Literary Themes*, Ed. Harold Bloom, USA: Blake Hobby, Infobase Publishing
9. Божовић 1999: Г. Божовић, „Дух хилијазма и дух приповедања: Историја, Нови Јерусалим Борислава Пекића, поетика“, *Антиутопије у словенским књижевностима*, уредник Дејан Ајдачић, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, ТИА, „Јанус“, 111-124
10. Бошковић 2009: Д. Бошковић, „Заблуде модернизма: Пекић“, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредник Гојко Тешић, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник, 73-88
11. Брукс 1999: N. Brooks, "Interred Textuality: *The Good Soldier* and *Flaubert's Parrot*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 41(1), 45-51
12. Бубања 2008: Н. Бубања, „Метални глас Вилијама Шекспира у *Красном новом свету* Олдуса Хакслија“, *Зборник радова Књижевност, друштво, политика*, књига 2, ур. Драган Бошковић: Крагујевац: Графостил, 265-270.
13. Владушић 2008: С. Владушић, „Уметничка етика и политика трајања у Пекићевој причи *Мегалос Масторас и његово дело*“, у: *Зборник радова Књижевност, друштво, политика*, књига 2, ур. Драган Бошковић: Крагујевац: Графостил, 57-66

14. Владушић 2004: С. Владушић, „Црњански, Лондон, Пекић“, у: *Кораци: књижевност, уметност, култура*, Крагујевац: ЈП Радио телевизија Крагујевац, 141-152.
15. Вукићевић Јанковић 2013: В. Вукићевић Јанковић, „*Атлантида* као Пекићев антрополошки епос“, у: *Studi Slavistici XI*, [http://dx.doi.org/10.13128/Studi_Slavis-14141], 193-203.
16. Гежиорек 1995: А. Gasiorek "Postmodernism and the Problem of History. Julian Barnes", *Post-War British Fiction. Realism and After*", London: Edward Arnold
17. Гинери 2006: V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism*, ed. by Nicolas Tredell, UK: Palgrave Macmillan
18. Гинери, Робертс 2009: V. Guignery, R. Roberts (Ed.), *Conversations with Julian Barnes*, USA, Mississippi: University Press of Mississippi
19. Гроус, Чајлдс 2011: S. Groes, P. Childs (ed.), *Julian Barnes*, London, New York: Continuum International Publishing Group
20. Дамјанов 2009: С. Дамјанов, „Утопијско-антиутопијски читалац Борислав Пекић“, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредник Гојко Тешић, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник, 479-484
21. Делић 2002: Ј. Делић, „(Ауто)поетички слој у *Новом Јерусалиму* Б. Пекића“, *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930-2000)*, књига 14, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ, Култура, 39-62
22. Замјатин 2006: Е. Zamjatin, *Mi*, prevod Mira Lalić, Beograd, Zemun: Libretto, Fleš
23. Јерков 2009: А. Јерков, „Све о Пекићу: шта је важније од свега“, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредник Гојко Тешић, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник, 73-88
24. *Julian Barnes in Conversation* 2002: Cercles, [www.cercles.com], 255-269.
25. Киш 1983: D. Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Zagreb, Beograd: Globus, Prosveta

26. Киш 2002: D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
27. Киш 1975: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd: Prosveta
28. Кот 2001: C. Cotte, *Ethical Dimensions in British Historiographic Metafiction: Julian Barnes, Graham Swift, Penelope Lively*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier
29. Лозано 1995: M. Lozano " 'How you Cuddle in the Dark Governs How You See the History of the World': A Note on Some Obsessions in Recent British Fiction," у: *Telling Histories. Narrativizing History, Historicizing Literature*. Ed. Susana Onega. Amsterdam, Atlanta: Rodopi - Costerus New Series 96, 117-134
30. Лукић 2001: J. Lukić, *Metaproza: čitanje žanra – Borislav Pečić i postmoderna poetika*, Beograd: Stubovi kulture
31. Лукић 1989: J. Лукић, „Утопијски пројекти у романима Борислава Пекића“, у: *Српска фантастика: надприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавистра, Научни скупови, САНУ, књига 44, Одељење језика и књижевности, књига 9, Београд: САНУ, 587-602.
32. Мозли 1997: M. Moseley, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, USA: University of South Caroline Press
33. Моцна 2008: И. Моцна, „Визија политике и тероризма у антиутопијама Борислава Пекића“, у: Зборник радова *Књижевност, друштво, политика*, књига 2, ур. Драган Бошковић: Крагујевац: Графостил, 67-74
34. Мустеданагић 2002: L. Mustedanagić, *Groteskni brevijar Borislava Pečića*, Novi Sad: Stylos
35. Њутон 1995: A. Z. Newton, "Telling Others: Secrecy and Recognition in Dickens, Barnes and Ishiguro" у: *Narrative Ethics*", Harvard: Harvard University Press, 241-285.
36. Орвел 1987: G. Orwell, *1984*, England: Penguin Books
37. Орвел 1999: Џ. Орвел, *1984*, превод Влада Стојиљковић, Београд: Чигоја штампа
38. Орвел 2001: Дž. Orvel, *Životinjska farma*, превод Zoran Jeftić, Beograd: Libretto

39. Пантић 2001: М. Pantić, „*Novi Jerusalem: tragički paradoksi ili ironijski efekti pripovedanja*“, у: *Zbornik sedamnaestih književnih susreta Savremena srpska proza*, zbornik br. 13, Trstenik: Narodna Biblioteka Jefimija, 63-71.
40. Петмен 2002: М. Pateman, *Understanding Julian Barnes*, Horndon, Tavistok: Northcote House Publishers Ltd.
41. Пијановић 1991: П. Пијановић, *Поетика романа Борислава Пекића*, Београд: БИГЗ
42. *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова* 2009: уредили др Петар Пијановић и др Александар Јерков, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник
43. Радуловић 2007: О. Радуловић, „Урушавање митске стварности у Пекићевом *Новом Јерусалиму*“ у: *Зборник са Научног састанка Слависта у Вукове дане 36/2, Књижевност и стварност*, Београд: Чигоја штампа, 495-505.
44. Радуловић 2009: М. Радуловић, „Философски извори Пекићеве књижевности“, у: *Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова*, уредник Гојко Тешић, уредили Петар Пијановић и Александар Јерков, Београд: Службени гласник, 57-72.
45. Рубинсон 2000: G.J. Rubinson, “History Genres: Julian Barnes’s *A History of the World in 10 ½ Chapters*”, Wisconsin: JSTOR, *Modern Language Studies*, Vol. 30, No 2, 159-179
46. Селјер 1991: G. Salyer, "One Good Story Leads to Another: Julian Barnes's *A History of the World in 10 1/2 Chapters*", у: *Literature & Theology* 5.2, 220-233.
47. *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930-2000)*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, Београд, 2002.
48. Стојановић 2004: М. Стојановић, *Књижевни врт Борислава Пекића: цитатност и интертекстуалност у негативним утопијама*, Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо
49. Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, уредник Гојко Тешић, Београд: Службени гласник

50. Татаренко 2008: А. Татаренко, *У зачараном троуглу: Црњански, Киш, Пекић: есеји и студије*, Зајечар, Крагујевац: Марична библиотека „Светозар Марковић“, Импрес
51. Теодоровић 2009: Ј. Теодоровић, „Историја света Џулијана Барнса“, у: Зборник радова са Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, уредник Драган Бошковић, Крагујевац: Кораци, 295-305.
52. Теодоровић 2009: Ј. Теодоровић, „Мит као утопија, утопија као мит“, у: Зборник радова са I Научног скупа младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, уредник Маја Анђелковић, Крагујевац: Кораци, 83-92.
53. Теодоровић 2009: Ј. Теодоровић, „Антрополошко-утопијска археологија будућности: Пекићева и Хакслијева *Красна нова Атлантида*“, у: Зборник радова са мултидисциплинарне конференције *Језик, књижевност, идентитет*, уредници Весна Лопичић и Мирјана Мишић Илић, Ниш: Свен, 263-271.
54. Теодоровић 2010: Ј. Теодоровић, „Историографско-метафикционални аспекти Барнсове *Историје света*“, *Philologia*, бр. VIII, Београд: Филолошки факултет, Универзитет у Београду, 107-114.
55. Теодоровић 2011: Ј. Теодоровић, „Утопија апокалипсе (данас): Пекић и Барнс – како упокојити вампире“, у: Зборник радова са II Научног скупа младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, уредник Маја Анђелковић, Крагујевац: Графостил, 163-172.
56. Теодоровић 2011: Ј. Теодоровић, „Постмодернистичке хетеротопије“, у: *Књижевна историја*, бр. XLII 2011 143/144, уредник Миодраг Матицки, Београд: Чигоја штампа, 353-365
57. Теодоровић 2012: Ј. Теодоровић, „Божански пакт (не)раздвојености: Барнсов *Пулс* и Албахаријев *Цинк*“, у: Зборник радова са VI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2: *Бог: књижевност, култура и криза хуманитета*, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, Графостил, 169-174.

58. Теодоровић; Лојаница 2013: Ј. Теодоровић, М. Лојаница, „Аргонаутика: антропологија приче“, у: *Летопис Матице српске*, уредник Слободан Владушић, Нови Сад: Центар за истраживање и развој комуникација, 463-476.
59. Хаксли 2005: О. Huxley, *Brave New World and Brave New World Revisited*, New York: Harper Perennial
60. Хаксли 1983: О. Haksli, *Krasni novi svet*, prevod Boris M. Verbič, Ljubljana: Tehniška založba Slovenije
61. Шепард 1997: Т. Shepherd, "Towards a Description of Atypical Narratives: A study of the underlying organisation of *Flaubert's Parrot*", у: *Language and Discourse* (5), 71-95.
62. Фини 2003: В. Finney, "A Worm's Eye View of History: Julian Barnes' *A History of the World in 10 1/2 Chapters*", у: *Papers on Language@Literature*, Michigan: Southern Illinois University, the Gale Group, Farmington Hills, 49-70.
63. Холмс 2008: F. M. Holmes, *Julian Barnes (New British Fiction)*, UK: Palgrave Macmillan
64. Цвијетић 2007: М. Cvijetić, *Pekićev Orvel: ogleđ o bliskosti*, Beograd: Plato, Fond Atanasije Stojković

3. Општа литература

1. Абот 2009: Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik
2. Ален 2002: Douglas Allen, *Myth and Religion in Mircea Eliade*, New York: Routledge
3. *An Interview with Paul de Man*, The University of Chicago Press: JSTOR, *Chicago Journals, Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 4, 788-795.
4. *Антиутопије у словенским књижевностима* 1999: Научно друштво за словенске уметности и културе, приредио Дејан Ајдачић, Београд: ТИА, „Јанус“
5. Бал 1995: М. Bal, „Naracija i fokalizacija“, у: *Misao i reč*, br. 8, 71-82.

6. Барт 1972: R. Barthes, *Mythologies*, New York: The Noonday Press
7. Барт 2006: R. Bart, „Diskurs istorije“, у: *Književne teorije XX veka*, prevela Marija Panić, urednik Gojko Tešić, *Txt*, br. 9/10, Beograd: Službeni glasnik, 38-44.
8. Барт 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, preveo Jovica Aćin, Niš: Gradina
9. Барт 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, preveo Ivan Čolović, Beograd: Nolit
10. Барт 1989: R. Barthes, *The Rustle of Language*, transl. Richard Howard, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press
11. Батлер 2007а: Dž. Butler, „Kontingentni temelji feminizma i pitanje 'postmodernizma'“, у: *Feministička sporenja: filozofska rasprava*, Beograd: Beogradski krug, 51-77.
12. Батлер 2007б: Dž. Butler, *Antigonin zahtev*, prevela Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije
13. Бахтин 1991: M. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo Aleksandar Barjaktarević, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
14. Бењамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit
15. Бечановић Николић 1998: Z. Večanović-Nikolić, *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*, Beograd: Geopoetika, Beograd
16. Бити 1987: V. Biti, „Modaliteti pripovjednog teksta“, у: *Interes pripovjednog teksta*, Zagreb: Sveučilišna naklada LIBER, 63-98.
17. Блох 1982: E. Bloh, *Duh utopije*, predgovor Dr Kasim Prohić, prevod Milan Tabaković, Beograd: Beogradski izdavačko-grfički zavod
18. Бодријар 1991а: Ž. Baudrillard, *Simbolička razmena i smrt*, preveo Miodrag Marković, Gornji Milanovac: Dečje novine
19. Бодријар 1991б: Ž. Baudrillard, *Fatalne strategije*, preveo Mihailo Vidaković, Novi Sad: Književna zajednica
20. Бодријар 1991в: Ž. Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi
21. Бодријар 2009: Ž. Baudrillard, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, prevod Dejan Ilić, Beograd: Arhipelag

22. Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник
23. Вајт 1973: Н. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore@London: The John Hopkins University Press
24. Вајт 1990: Н. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical representation*, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press
25. Вајт 1981: Н. White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *On Narrative*, Ed. W. J. T. Mitchell, Chicago and London: The University of Chicago Press: JSTOR, *History and Theory*, Vol. 23, No 1, 1-33.
26. Ватимо 1991: Ђ. Vatimo, *Kraj moderne*, prevela Ljiljana Vanjanin, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo
27. Вејн 1997: П. Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје митове: Есеј о творачкој маини*, превео Павле Секеруш, Нови Сад: Светови
28. Вејн 2003: Н. Wayne, *The Reform of Utopia*, Great Britain: Chippenham, Wiltshire
29. Велек, Ворен 2004: R. Velek, O. Voren, *Теорија књижевности*, Београд: Утопија
30. Велш 2000: В. Велш, *Наша постмодерна модерна*, превела Бранка Рајлић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци
31. Вирлио 2000а: П. Вирлио, *Информатичка бомба*, Нови Сад: Светови
32. Вирлио 2000б: Р. Virilio, *From modernism to Hypermodernism and Beyond*, California, London, New Delhi: SAGE Publications Ltd., Thousand Oaks
33. Вуд 1991: D. Wood, *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, London, New York: Routledge
34. Гадамер 2011: H.G. Gadamer, *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*, prevod Božidar Zec, Beograd: Fedon, Portal
35. Галоти 2008: К.М. Galotti, *Cognitive Psychology In and Out of the Laboratory: In and Out of the Laboratory*, fourth edition, USA: Thomson and Wadsworth
36. Герц 2010: К. Gerte, *Антрополог као писач*, prevod Gordana Gorunović i Ivana Spasić, Beograd: Čigoja štampa

37. *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima* 2005: priredio Petar Bojanić, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju
38. *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja PH1* 1997: urednik Dragan Stojanović, Beograd: Junior
39. *Градац* 2004: часопис за књижевност, уметност и културу, temat *Niče*, urednik Бранко Кукић, 152/153, Београд: Зухра
40. Дамјанов 2012: С. Дамјанов, *Српска књижевност искоса*, Београд: Службени гласник
41. Де Ман 2002: P. de Man, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, USA: University Minnesota Press
42. Де Ман 1979: P. de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven and London: Yale University Press
43. Де Ман 1975: P. de Man, *Problemi moderne kritike*, prevod i predgovor Sreten Marić, Beograd: Nolit
44. Дејвис 1981: J. C. Davis, *Ideal society: A study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge: Cambridge University Press
45. Делез 1989: Ž. Delez, *Fuko*, prevela Svetlana Stojanović, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Dobra Vest
46. Делез 1989: Ž. Delez, *Pregovori*, prevod Andrija Filipović, Loznica, Beograd: Karpos, Zuhra
47. Дејвис 1981: J. C. Davis, *Ideal society: A study of English Utopian Writing 1516-1700*, Cambridge: Cambridge University Press
48. Делимо 2003: Ž. Delimo, *Strah na Zapadu (od XIV do XVIII veka): opsednuti grad*, prevod Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
49. Денис 2007: G. W. Dennis, *The Encyclopedia of Jewish Myth, Magic and Mysticism*, United States of America: Llewellyn Publications
50. Дерида 1995: Ж. Дерида, *О апокалиптичном тону увојеном недавно у философији*, Подгорица: Октоих
51. Дерида 1997: Ž. Derida, *Uliks gramofon: Da-govor kod Džojisa*, prevela Aleksandra Mančić-Milić, pogovor Novica Milić, Beograd: Rad

52. Дерида 2002: Ž. Derida, *Politike prijateljstva*, preveo Ivan Milenković, Beograd: Čigoja
53. Дерида 2001: Ж. Дерида, *Истина у сликарству*, Никшић: Јасен
54. Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, preveo Miodrag Radović, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
55. Дерида 1976: Ž. Derida, *O gramatologiji*, prevela Ljerka Šifler-Premec, pogovor Nikola Milošević, Sarajevo: Veselin Masleša
56. Долежел 2008: Lj. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prevod Snežana Kalinić, pogovor Aleksandar Bošković, Beograd: Službeni glasnik
57. Ђерговић Јоксимовић 2009: З.Д. Јоксимовић, *Утопија: alternativna istorija*, Beograd: Čigoja štampa
58. Ђурић 1997: М. Ђурић, *Утопија измене света: мит, наука, идеологија*, Београд: Службени лист СРЈ
59. Елијаде 2014: М. Eliade, *Mircea Eliade Between the History of Religions and the Fall into History*, ed. Mihaela Gligor, Cluj-Napoca, Romania, Presa Universitară Clujeană
60. Елијаде 2003: М. Elijade, *Sveto i profano*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Budućnost: Sremski Karlovci, Novi Sad
61. Елијаде 1970: М. Elijade, *Mit i zbilja*, prev. Mirna Cvitan i Ljerka Mifka, Zagreb: Matica Hrvatska
62. Елвуд 1999: R. Ellwood, *The Politics of Myth: A Study of C.G.Jung, Mircea Eliade and Joseph Campbell*, New York, State University of New York Press
63. *Encyclopedia of Postmodernism* 2001: ed. Victor E. Taylor, Charles E. Winquist, London, New York: Routledge
64. Женет 1985: Ž. Ženet, *Figure*, odabrala i prevela Mirjana Miočinović, Beograd: Vuk Karadžić
65. Женет 1995: Ž. Ženet, „Perspektiva i fokalizacije“, u: *Reč*, br. 8, 83-93.
66. Жижек 2007: S. Žižek, *O vjerovanju: nemilosrdna ljubav*, Zagreb: Algoritam
67. Жижек 2008: S. Žižek, *Čudovišnost Hrista*, prevod Dušan Maljković, Beograd: Otkrovenje

68. Зимел 1994: G. Zimel, *Problemi filozofije istorije: saznanoteorijska studija*, prevod Dušica Guteša, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
69. Иглтон 1997: Т. Иглтон, *Илузије постмодернизма*, предео Владимир Тасић, Нови Сад: Светови
70. Јаворски 1998: А. Jaworski, (et al.), *Metalinguage: Social and Ideological Perspectives*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH Co. KG
71. Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, прерађивач Milka Ivić, prevod Draginja Pervaz, Beograd: Nolit
72. Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато
73. Јунг 2006: К.Г. Jung, *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, priredio Žarko Trebješanin, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Budućnost
74. Јунг, Керенџи 2007: К.Г. Jung, К. Kerenji, *Uvod u suštinu mitologije*, Beograd: Fedon
75. Кетц 2001: S. Katz, "Michele Foucault" у: *Profiles in Contemporary Social Theory*, by Anthony Elliot and Bryan S. Turner (eds.), London @ New Delhi: Sage Publications, 117-127.
76. Константиновић 1969: З. Константиновић, *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Београд: Просвета
77. *Knowledge and Postmodernism in Historical Perspective* 1996: Ed. Joyce Appleby, et al, Chapters on "Paul Ricoeur", "Postmodernist thought" and "Responding to Postmodernism", New York: Routledge
78. *Књижевна реторика* 2008: приредио Миодраг Радовић, Београд: Службени гласник
79. *Коментар и приповедање* 2000: Прилози поетици приповедања у српској књижевности, уредник Душан Иванић, Издање сарадника научноистраживачког пројекта *Поетика приповедања у српској књижевности*, Београд: Центар за научни рад Филолошког факултета
80. Кон 1997: D. Kon, „Optika i моћ u romanu“, у: *Misao i reč*, br. 31, 65-73.
81. Кортупи 2000: C.N. Cortrupi, *Northrop Frye and the Poetics of Process*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press Incorporated

82. Кригер 1982: M. Kriger, *Teorija kritike*, preveo Svetozar. M. Ignjačević, predgovor Nikola Koljević, Beograd: Nolit
83. Кулић 1985: M. Kulić, *Kultura i filozofija istorije: filozofsko-istorijske pretpostavke sociologije kulture*, ur. Samija Rizvanović, Tuzla: Biblioteka studije, eseji i kritike
84. Кинг 2006: H. Küng, *Postoji li Bog? Odgovor na pitanje o Bogu u novome vijeku*, prevod Truda Stamać, Rijeka: Ex Libris.
85. Куп 2009: L. Coupe, *Myth*, New York: Routledge
86. Левинас 2006: E. Levinas, *Totalitet i beskonačnost*, prevod Spasoje Ćuzulan, Beograd: Jasen
87. Леви Строс 2009: K. Levi-Stros, *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik
88. Леви Строс 1980: K. Levi-Stros, *Mitologike I. Presno i pečeno*, prevod Danilo Udovički, predgovor Nikola Milošević, Beograd: Prosveta, Beogradski izdavačko-grfički zavod
89. Леви Строс 1982: K. Levi-Stros, *Mitologike I. Presno i pečeno*, prevod Biljana Jukić, Beograd: Prosveta, Beogradski izdavačko-grfički zavod
90. Леви Строс 1987: K. Levi-Stros, *Divlja misao*, prevod Jelena i Branko Jelić, Beograd: Nolit
91. Леви Строс 1960: *Tužni tropi*, prevod Srećko Damonja, Zagreb: Zora
92. Левитас 1990: R. Levitas, *The Concept of Utopia*, Great Britain: a Division of Simon @ Schuster International Group
93. Лиотар 1990: Ž. F. Liotar, *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982-1985*, Zagreb: Avgust Cesarec
94. Лиотар 1991a: Ž. F. Liotar, *Raskol*, prevela Svetlana Stojanović, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Dobra Vest
95. Лиотар 1988: Ž. F. Liotar, *Postmoderno stanje*, prevod Frida Filipović, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo
96. Лиотар 1991b: J.-F. Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity Press
97. Лоренс 2008: P. Lorens, *Biblijski atlas*, preveo Davor Džalto, Beograd: Mono i Manjana

98. Лоренс 2009: Д. Х. Лоренс, *Апокалипса*, превод Јовица Аћин, Београд: Службени гласник
99. Мамфорд 2008: L. Mumford, *Повијест утопија*, Загреб: Naklada „Jesenski i Turk“
100. Манслоу 1997: A. Munslow, *Deconstructing History*, New York, Canada: Routledge
101. Манхајм 1936: К. Mannheim, *Ideology and Utopia: Collected Works of Karl Mannheim*, London: Routledge&Kegan Paul
102. Манхајм 1968: К. Mannheim, *Ideologija i utopija*, Београд: Nolit
103. Маркусе 1985: Н. Markus, *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Frojda*, превод Tomislav Ladan, Загреб: Naprijed
104. Меккена 2001: Е. McKenna, *The Task of Utopia: A Pragmatist and Feminist Perspective*, USA: Rowman@Littlefield Publishers, Inc
105. Мекхејл 1992: В. McHale, *Constructing Postmodernism*, USA, Canada: Routledg
106. Мекхејл 1996: В. Mekhejl, „Postmoderna proza: neke ontološke pretpostavke fikcije“, у: *Reč*, br. 28, 105-119.
107. Мелетински 1983: Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, превод Jovan Janićijević, Београд: Nolit
108. Милић 2003: Н. Milić, „Истина апокалипсе: књижевност и философија на ’ последњем суду’“, у: *Gradac*, ур. Branko Kukuić, Čačак, Београд: Уметничко друштво Gradac, Zuhra, 5-73.
109. Милић 1997: Н. Milić, *ABC dekonstrukcije*, Београд: Народна књига, Alfa
110. Мојлан 1993: *Demand the Impossible: Science Fiction and the utopian imagination*, New York and London: Methauen
111. Натоли, Хачн 1993: J. Natoli, L. Hutcheon, *A Postmodern Reader*, New York, USA: State University of New York Press
112. Ниће 2012: F. Niče, *Рођење трагедије*, превод Vera Stojić, Београд: Dereta
113. Ниће 2011: F. Niče, *S one strane dobra i zla: genealogija morala*, превод Božidar Zec, Београд: Dereta

114. Ниче 2011: F. Niče, *Ecce homo: kako postajemo ono što jesmo*, prevod Jovica Aćin, Beograd: Službeni glasnik
115. Ниче 2001: Ф. Ниче, *О користи и штети историје за живот*, превод Милан Табаковић, Нови Сад: Светови
116. *On Jameson: From Postmodernism to Globalization* 2006: ed. Caren Irr and Ian Buchanan, Albany: State University of New York Press,
117. Платон 1985: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, predgovor, prevod i napomene Dr Miloš N. Đurić, Beograd: Beogradski izdavačko-grfički zavod
118. Платон 1982: Platon, *Dijalozi*, prevod i autor dodatnog teksta Slobodan U. Blagojević, Beograd: Grafos
119. Платон 1993: Platon, *Država*, prevod Branko Pavlović, autor dodatnog teksta Veljko Korać, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
120. Платон 1995: Platon, *Timaj*, prevod Marjanca Pakiž, predgovor i pogovor Milorad Lj. Milenković, Vrnjačka Banja: Eidos
121. Платон 1983: Platon, *Maneksen/Fileb/Kritija*, prevod i autor dodatnog teksta Ksenija Marički Gađanski, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
122. Понти 2005: M. M. Ponty, *Phenomenology of Perception*, translated by Colin Smith, London, New York: Routledge Classics
123. Попер 2009: K. Popper, *Beda istoricizma*, prevod Milan D. Tasić, Beograd: Dereta
124. Расел 2000: F. Russell, *Northrop Frye on Myth*, New York: Routledge
125. *Речник српскохрватскога књижевног језика (РМС)* 1990: друго фототипско издање
126. Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča I*, prevod Slavica Miletić i Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića,
127. Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као други*, превод Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен
128. Сервије 2005: Ž. Servije, *Istorija utopije*, prevod Vera Pavlović, Beograd: Clio
129. Серлот 1971: J.E.Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, USA: Dover Publications, Inc.
130. Сиоран 1987: E. M. Sioran, *Istorija i utopija*, prevod Branko Jelić, pogovor Dragoš Kalajić, Čačak: Alef, Gradac

131. Скарбороу 1994: M. Scarborough, *Myth and Modernity: Postcritical Reflections*, Albany: State University of New York Press
132. Слотердајк 1991: P. Sloterdijk, *Tetovirani život*, prevod i predgovor Milan Soklić, Gornji Milanovac: Dečje novine
133. Слотердијк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkog uma*, prevod Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus
134. Солар 1980: M. Solar, *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Zagreb: Zagreb
135. *Studije kulture* 2008: priredila Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik
136. Сувин 2010: D. Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
137. Сувин 2009: D. Suvin, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, priredio Dejan Ajdačić, Beograd: SlovoSlavia
138. *Technologies of the Self, A Seminar with Michele Foucault* 1988: „Truth, Power, Self“; An Interview with Michele Foucault – October 25th, 1982, u: L.H. Martin, Gutman and P. Hutton (eds.), London: Tavistock Publications
139. Тодоров 1987: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevod Aleksandra Milić Mančić, pogovor Novica Milić, Beograd: Pečat
140. Троулет 1995: M.R. Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press
141. *The Blackwell Companion to the Bible and Culture* 2012: ed. John F.A. Sawyer, West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
142. *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate* 2006: Ed. Kuisma Korhonen, Rodopi B.V., New York: Amsterdam
143. *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds* 2005: Ed. Thomas W. Rieger, et al, United States: Berghahn Books
144. *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts* 2005: ed. Fátima Vieira and Marinela Freitas, Portugal: University of Oporto Press
145. Фабиан 2001: J. Fabijan, *Vrijeme i drugo: kako antropologija pravi svoj predmet*, prevod Lazar Macura, Nikšić: Jasen

146. Фелман, Лауб 1992: S. Felman, D. Laub, M.D., *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc
147. *Fenomenologija* 1975: izbor, prevod i komentari Milan Damjanović, Beograd: Nolit
148. Ферков 2007: P.E. Firchow, *Modern Utopian Fictions from H.G.Wells to Iris Murdoch*, The Catholic University of America Press
149. Фернс 1999:C.Ferns, *Narrating Utopia*, Liverpool University Press, Liverpool: Liverpool University Press
150. *Filozofijska hermeneutika: XX stoljeće u Njemačkoj* 1998: prevod Tomislav Bracanović, urednik Željko Pavić, Zagreb: Studia Croatica
151. Фире 1994: Ф. Фире, *Радионица историје*, превод Јелена Новаковић, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
152. Фрај 2006: N. Fry, *Collected Works of Northrop Frye, Volume 19, The Great Code: The Bible and Literature*, ed. by Alvin A. Lee, Canada: Victoria University, University of Toronto
153. Фрај 1985: N. Fraj, *Veliki kod(eks)*, prevod Novica Milić i Dragan Kujundžić, Beograd: Prosveta
154. Фрај 1965: N. Fry, „Varieties of Literary Utopias“, *Daedalus*, Vol. 94, The MIT Press: JSTOR, *Daedalus*, Vol. 94, 323-347.
155. Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, превод Горана Раичевић, Нови Сад, Београд: Будућност, Нолит
156. Фрај 1991: Northrop Frye, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost
157. Фридмен 2000: C. Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Middletown: Wesleyan University Press
158. Фуко 1998а: М. Фуко, *Треба бранити друштво: Предавања на Колеж де Франсу из 1976. године*, превод Павле Секеруш, Нови Сад: Светови
159. Фуко 1971: М. Фуко, *Riječi i svari: arheologija humanističkih nauka*, prevod Nikola Kovač, dodatni tekst Sreten Marić, Beograd: Nolit
160. Фуко 2006: М. Фуко, *Volja za znanjem: istorija seksualnosti*, prevod Jelena Stakić, Beograd: Karpos, Zuhra

161. Фуко 1998б: М. Фуко, *Археологија знања*, превод Младен Козомара, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
162. Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати: рођење затвора*, превод Ана А. Јовановић, Београд: Просвета
163. Фуко 2007: М. Фуко, *Poredak diskursa: pristupno predavanje naKolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*, превод Dejan Aničić, Loznica: Karpos
164. Фуко 1984: М. Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", u: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, transl. by Jay Miskowiec [<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>]
165. Хадсон 2003: W. Hudson, *The Reform of Utopia*, Wiltshire, Great Britain: Chippenham
166. Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, превео Божидар Зеџ, Београд: Плато
167. Хајдегер 1988: М. Hajdeger, *Bitak i vrijeme*, превод Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed
168. Харавеј 2008: Д. Харавеј, "Манифест за киборге: наука, технологија и социјалитички феминизам осамдесетих година 20. века", *Студије културе*, приредила Јелена Ђорђевић. Београд: Службени гласник
169. Хачион 1996: L. Načion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, превод Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi
170. Хачн 2002: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, USA, Canada: Routledge, Taylor@Francis Group
171. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic* 1994: ed. Tobin Siebers, USA: The University of Michigan Press
172. Хобсбом 2002: E. Hobsbom, ur. Terens Rejndžer, *Izmišljanje tradicije*, превод Slobodanka Glišić i Mladena Prelić, Београд: Čigoja štampa, Krug
173. *Hrestomatija: Mišel Фуко 1926-1984-2004* 2005: приредили Pavle Milenković i Dušan Marinković, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija
174. Цирлот 1971: J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, United States of America: Dover Publications

175. Чапо 2005: Е. Чапо, *Теорије митологије*, превод Данијела Стефановић, Београд: Клио
176. Џејмсон 1974: F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press
177. Џејмсон 1991: F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, USA: Duke University Press
178. Џејмсон 2009: F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, London, New York: Verso
179. Џејмсон 2007: F. Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, New York: Verso
180. Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, превод Душан Пухало, предговор Muharem Pervić, Београд: GRO „Kultura“, OOUR „Slobodan Jović“
181. Џејмсон 1979: F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, *Social Text*, No 1, Duke University Press: JSTOR, *Social Text*, No 1, 130-148.
182. Џејмсон 2004: F. Jameson, “The Politics of Utopia”, *New Left Wing Review* 25 [<http://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia>]
183. Џејмсон 1979: F. Jameson, „Utopia, or Can We Imagine the Future”, SF-TH Inc: JSTOR, *Science Fiction Studies*, Vol. 9, N.2, Utopia and Anti-utopia, 147-158.

4. Интернет извори

1. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5th edition
[http://atibook.ir/dl/en/Others/Dictionary/9781444333275_dictionary_of_literary_terms_and_literary_theory.pdf]
2. „All About Entropy, the Laws of Thermodynamics and Order from Disorder”:
[<http://www.entropylaw.com/>] (приступљено 10.12.2011.)

3. *Време речи*, онлине чланак: [<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=396807>] (приступљено 5.10.2012.)
4. *Encyclopaedia Britannica*, [<http://www.britannica.com>]
5. Јевремовић: Р. Јевремовић, „Хришћанство и кultura“, [http://www.verujem.org/teologija/p_jevremovic_hriscanstvoikul.htm] (приступљено 12.5.2010.)
6. Гајзер 1999: F.J. Gaiser, “Paul Ricoeur’s Myths of Evil in Biblical Perspective”, *Word&World*, Volume XIX, Number 4, [http://wordandworld.luthersem.edu/content/pdfs/19-4_god_and_evil/19-4_gaiser.pdf], (приступљено 12.5.2014.)
7. *Merriam Webster Collegiate Dictionary*, 12th edition [<http://www.merriam-webster.com/>]
8. *New World Encyclopedia*, [http://www.newworldencyclopedia.org/entry/hieros_gamos]
9. *Online Etymology Dictionary*, [<http://www.etymonline.com/index.>]
10. Пекић, „Историјски роман и историјска реалност (I део)“ [http://www.borislavpekic.com/2006/08/istorijski-roman-i-istorijska-realnost_02.html] (приступљено 11.3.2014.)
11. Пекић, *Одломак из дневника III део*, [<http://www.borislavpekic.com/2010/10/odlomak-iz-dnevnika-iii-deo.html>] (приступљено 5.2.2015.)
12. „Разговор са Бориславом Пекићем“: [<http://youtu.be/h3vWz8dmQac>] (приступљено 5.3.2015.)
13. Рикер, Керни 2013: P. Ricoeur, R. Kearney, “Myth as the Bearer of Possible Worlds”, source: *The Crane Bag*, Vol. 2, No. 1/2 *The Other Ireland* (1978), pp. 112-118 [https://www.academia.edu/3312049/Myth_as_the_Bearer_of_Possible_Worlds] (приступљено 1.12.2015.)

14. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [<http://plato.stanford.edu>]
15. Сувин: чланак 1 [<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/10/suvin10art.htm>]
(приступљено 24.1.2015.)
16. Сувин 2014: D. Suvin, “Estrangement and Cognition” *Strange Horizons*, чланак
2: [<http://www.strangehorizons.com/2014/20141124/1suvin-a.shtml>]
(приступљено 24.1.2015.)
17. Талбот 1991, М. Talbot „The Universe as a Hologram”, *The Holographic Universe*, Harper Collins Publishers, Inc., New York, USA, 1991,
[http://www.personalgrowthcourses.net/stories/talbot.universe_hologram]
(приступљено 15.2.2011.)
18. *The Tech Terms Computer Dictionary*, [<http://www.techterms.com>]
19. „From Modernism to Hypermodernism and Beyond”, An Interview with Paul
Virilio
(http://kyoolee.homestead.com/From_Modernism_to_Hypermodernism_and_Beyond_-_Interview_with_Paul_Virilio.pdf) , (приступљено 15.1.2011.)
20. *Urban Dictionary* [<http://www.urbandictionary.com>]

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписана Јасмина Теодоровић

број уписа

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис ауторке

У Крагујевцу,

4. 06. 2015.

Јасмина Теодоровић

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Јасмина Теодоровић

Број уписа:

Студијски програм:

Наслов рада: *Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса*

Ментор: др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу.

Потписана Јасмина Теодоровић

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

Потпис ауторке

У Крагујевцу,

4. 06. 2015.



ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Утопијско-митолошко-историјски дискурс Борислава Пекића и Џулијана Барнса

која је моје ауторско дело.

Дисертацију сам предала у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.).

Потпис ауторке

У Крагујевцу,

4. 06. 2015.



