

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Nataša Z. Miljković

**NAUČNA I UMETNIČKA ISTINA
U FIKCIJI DŽONA BANVILA**

doktorska disertacija

Beograd, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša Z. Miljković

**SCIENTIFIC AND ARTISTIC TRUTH
IN JOHN BANVILLE'S FICTION**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

dr Novica Petrović, docent, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. prof. dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet
2. dr Tomislav Pavlović, docent, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet

Datum odbrane: _____

Naučna i umetnička istina u fikciji Džona Banvila

Sažetak

Cilj istraživanja je da se ispitivanjem odnosa naučne i umetničke istine u izabranim delima Banvilove proze proveri valjanost početne hipoteze o njihovoj suštinskoj povezanosti. Primenom analitičkog metoda obrađuje se teorijska i kritička literatura o problemu istine u estetici, teoriji književnosti i kritičkoj recepciji proze ovog irskog pisca. Istraživanje predstavlja sintezu saznanja o datom problemu, uz osvrt na njegov istorijski razvoj i primenu na odabrana Banvilova dela: naučnu tetralogiju (*Doktor Kopernik, Kepler, Njutново pismo i Mefisto*) i umetničku trilogiju (*Knjiga dokaza, Duhovi i Atena*).

Istraživanje je prevashodno zasnovano na trojnom mimetičkom modelu Pola Rikera, koji je proširen kako bi bio primenjen, osim na književna, na naučna i likovna dela. Razmatranje povezanosti naučne i umetničke istine u prvoj mimetičkoj fazi (*mimesis I*) potpomognuto je idejama iz domena fenomenologije (najpre Hajdegerovim i Liotarovim), zatim shvatanjem poznatim kao solipsizam (čije se potkrepljenje, između ostalih, može pronaći kod Ničea), kao i idejom o antropomorfnom teretu, koja se javlja kod teoretičara nauke Hajzenberga i Holtona. Od potonjeg je preuzet i proširen dvojaki naučni model, u vezi s kojim se ukazuje na to da privatna nauka/nauka u nastajanju (S1) i privatna umetnost/umetnost u nastajanju (A1) pripadaju prvom mimetičkom stupnju.

Istraživanje povezanosti naučne i umetničke istine u drugoj mimetičkoj fazi (*mimesis II*) oslanja se u najvećoj meri na teoriju fikcionalnih svetova Lubomira Doležela. Ovaj rad preispituje da li i u kojoj meri osobine ovih svetova važe za sva tri konfigurativna entiteta koja su predmet istraživanja, naime, za naučne, književne i likovne svetove, kako bi se utvrdio stepen njihove konvergencije, odnosno divergencije. Zatim se istraživanje ponovo oslanja na fenomenologiju i fenomenološko shvatanje istine, kao i na Holtonov model, kojim se nastoji utvrditi povezanost S2 (nauke kao institucije/javne nauke) i A2 (umetnosti kao institucije/javne umetnosti).

U trećoj mimetičkoj fazi (*mimesis III*) istraživanje započinje pozivanjem na Gadamerovu hermeneutiku i tzv. stapanje horizonata, kako bi se istakao značaj čina recepcije i uloga recipijenta. Upoređuju se naučna i umetnička dela iz više aspekata, počev od njihove kognitivne vrednosti i (praktične) primene, preko postupka poznatog kao ekfaza, poststrukturalističkih ideja

o neprekidnom označavanju, diskursu kao igri, intertekstualnosti i priči, do povratka fenomenologiji u činu individualne recepcije.

Primenom trojnog mimetičkog modela i ukazivanjem na stepen konvergencije, odnosno divergencije sva tri konfigurativna entiteta u ispitivanim karakteristikama, potvrđuje se početna hipoteza istraživanja o suštinskoj povezanosti naučne i umetničke istine.

Ključne reči: nauka, umetnost, književnost, slikarstvo, fikcija, istina, trojna mimeza, fenomenologija.

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: engleska književnost

UDK broj:

Scientific and Artistic Truth in John Banville's Fiction

Abstract

The aim of this research is to check the validity of the initial hypothesis about the fundamental correlation between scientific and artistic truth by examining it in the selected works of Banville's fiction. The analytical method is applied to a study of the theoretical and critical literature on the problem of truth in aesthetics, literary theory and critical reception of the fiction by this Irish writer. The research is a synthesis of knowledge about this problem, with special reference to its historical development, and applied to the selected prose by Banville: the scientific tetralogy (*Doctor Copernicus*, *Kepler*, *Newton Letter* and *Mefisto*) and the artistic trilogy (*The Book of Evidence*, *Ghosts* and *Athena*).

The research is primarily based on the triple mimetic model by Paul Ricoeur, which has been expanded to be applied to science and painting, as well as to literature. The examination of the correlation between scientific and artistic truth in the first mimetic phase (*mimesis I*) is aided by phenomenological ideas (particularly those of Heidegger and Lyotard), then by solipsism (expounded upon by Nietzsche, among others), and the idea of anthropomorphic burden, which is present in the work of the theoretical scientists Heisenberg and Holton. A twofold scientific model has been taken from the latter and expanded to prove that private science/science-in-the-making (S1) and private art/art-in-the-making (A1) belong to the first mimetic level.

The research into the correlation between scientific and artistic truth in the second mimetic phase (*mimesis II*) is mostly based on Lubomir Dolezel's theory of fictional worlds. This study examines whether and to what extent the characteristics of these worlds apply to all three configurative entities which are the subject of this research, that is, the worlds of science, literature and painting, in order to determine the degree of their convergence and/or divergence. The focus of the research then shifts back to phenomenology and the phenomenological view of truth, and to Holton's model, with the aim of establishing the correlation between S2 (science-as-an-institution/public science) and A2 (art-as-an-institution/public art).

Concerning the third mimetic phase (*mimesis III*) the research opens with Gadamer's hermeneutics and the so-called fusion of horizons, in order to emphasize the importance of reception and the role of the recipient. Scientific and artistic works are compared from multiple viewpoints, starting from their cognitive value and (practical) application, the method known as

ekphrasis, poststructuralist ideas of endless signification, discourse as play, intertextuality and narrative, to a return to phenomenology in the act of individual reception.

By applying the triple mimetic model and indicating the degree of convergence and/or divergence of all the three configurative entities based on the examined characteristics, the initial hypothesis about the essential correlation between scientific and artistic truth was proven.

Key words: science, art, literature, painting, fiction, truth, triple mimesis, phenomenology.

Academic discipline: Literary studies

Sub-discipline: English literature

UDC number:

Sadržaj

1. Uvod.....	1
1.1. Nauka i umetnost.....	3
1.2. Fikcija.....	7
1.3. Teorije o istini.....	9
1.4. O Banvilu.....	11
2. Prikaz romana Banvilove naučne tetralogije i umetničke trilogije.....	18
2.1. Naučna tetralogija.....	18
2.1.1. <i>Doktor Kopernik</i>	20
2.1.2. <i>Kepler</i>	24
2.1.3. <i>Njutново pismo</i>	27
2.1.4. <i>Mefisto</i>	29
2.2. Umetnička trilogija.....	32
2.2.1. <i>Knjiga dokaza</i>	33
2.2.2. <i>Duhovi</i>	37
2.2.3. <i>Atena</i>	45
3. Trojna mimeza.....	48
3.1. <i>Mimesis I</i>	50
3.1.1. Fenomenologija pre svega.....	50
3.1.2. Jezik i solipsizam.....	58
3.1.3. Antropomorfni teret.....	60
3.1.4. Privatna nauka i umetnost / nauka i umetnost u nastajanju.....	64
3.2. <i>Mimesis II</i>	72
3.2.1. Doleželova teorija fikcionalnih svetova primenjena na nauku, književnost i slikarstvo.....	74
3.2.2. Istina kao svedočenje.....	96
3.2.3. Javna nauka i umetnost / nauka i umetnost kao institucija.....	100

3.3. <i>Mimesis III</i>	104
3.3.1. Stapanje horizonata.....	107
3.3.2. Istina bleđi.....	115
3.3.3. Kognitivna vrednost, primena, argument o nužnosti.....	119
3.3.4. Ekfrazna.....	122
3.3.5. Neprekidno označavanje, diskurs kao igra, intertekstualnost.....	125
3.3.6. Priča / pripovest.....	132
3.3.7. Fenomenologija nakon svega.....	137
4. Zaključak.....	141
5. Literatura.....	152
6. Biografija autora.....	159

1. Uvod

Moram se kretati oprezno, ovo je pogibeljan teren.
(Banvil 1998: 38)

Citirane reči, koje izgovara Fredi Montgomeri, verovatno najuspešiji i najupamćeniji Banvilov (John Banville) junak, dobar su uvod u problematiku istine koja je naš predmet interesovanja. Istina jeste rizično područje kojim moramo obazrivo koračati kako bismo izbegli zamke koje nam se na tom putu mogu isprečiti. Da je to tako i da je istina zaista problematična kategorija svedoči i njena prisutnost u svim epohama čovekovog razvoja i svim oblastima ljudskog mišljenja. Ne samo prisutnost, već i raznovrsnost načina na koje je bivala promišljana i shvatana.

Možemo slobodno reći da, otkad postoji svest kod čoveka i njegova sposobnost razmišljanja o sebi samome i svetu oko sebe, postoji i istina kao sastavni deo tih razmišljanja. Počev od antike i suverenog vladanja filozofije u njoj, preko svih onih disciplina koje su iz nje nastale, a zatim se osamostalile, poput metafizike, epistemologije, logike, etike i estetike, do religije i nauke – ona je svoje mesto nalazila i pretrpela mnogobrojne metamorfoze, da bismo se danas i dalje njome bavili, možda ništa manje znatiželjno nego što su to mnogi pre nas radili.

Ni svakodnevni život nije lišen potrebe promišljanja ovog problema. Danas se čini da je ta potreba urgentija nego ikada ranije. I pored pozicije iz koje posmatramo svakodnevni život oko sebe, koji ne dopušta distancu poželjnu za njegovo (objektivnije?) sagledavanje, čini se da vrtoglave i korenite promene koje se dešavaju u savremenom svetu vane za promišljanjem tog sveta i naše pozicije u njemu, koja nužno uključuje i one kategorije koje nas određuju kao čoveka, a među njima, naravno, i istinu. Mislimo, razume se, na promenu načina života do koje je došlo razvojem tehnike i tehnologije, na ulogu „virtuelnih svetova“ u njima, na medije i more informacija kojima smo svakodnevno obasuti i u kojima se možda ne snalazimo i osećamo zbunjenim. Mislimo, takođe, na nepodnošljivu lakoću proizvodjenja kopija originala – slika, misli i čega ne, što dovodi do isto takve lakoće uzimanja za originalno, pa i istinito, ono što nikako takvo ne može biti. Ovo su samo neki od važnih činilaca pomenutih promena, koji mogu imati presudni uticaj na naše poimanje sveta i stvarnosti. Sve češće čujemo da ovaj svet, naš svet koji nas okružuje i traži da bude shvaćen ili, pre, prihvaćen, nikada nije bio tako fragmentaran, tako zbunjujuće raznolik, poput nekog

mozaika čiji delovi, neretko oni središnji, suštinski, nedostaju. Čini se da stoga i pojmovi sveta i stvarnosti zahtevaju neko novo shvatanje i određenje.

Bilo da je reč o promišljanju istine u svakodnevnom životu ili o teorijama s utvrđenim stavovima o ovom pitanju, svako mišljenje i svaki stav nužno moraju biti posredovani jezikom. Drugim rečima, ono što zovemo istinom/neistinom jeste svet kao datost jezički izražen, odnosno „jezički sročeni svet“ (Gadamer 1978: 483). Ne postoji neprikosnovo polje istine kao takvo. Za početak bavljenja ovom problematikom, možemo zamisliti čoveka s jedne strane i svet s druge, dok između njih kao neka vrsta posrednika deluje jezik. Međutim, stvari nisu nimalo jednostavne, budući da su i čovek i svet i jezik pojavnosti koje su same po sebi problematične.

Čovek jezikom opšti sa svetom: jezikom svakodnevne komunikacije, jezikom nauke, jezikom umetnosti. Svaki od njih poznaje sebe u svom polju bitisanja kao drugačijeg od ostalih, dok istovremeno sebe naziva jezikom, kao i ostali. U tom dualizmu istovetnosti i različitosti pokazuje se težnja čoveka da komunicira i sporazume se sa svetom, onim Jednim koje ga okružuje, ali i mnoštvo načina na koje to čini.

Zamislimo jedno stanje stvari u kojem bi jezik koji čovek govori bio potpuno istovetan svetu o kom priča, gde bi, drugim rečima, svet i jezik bili jedno. Nemoguće je pojmiti kako bi taj jezik izgledao, ali izvesno je da bi tada pitanje o istinitosti našeg govora o svetu bilo suvišno. U tom hipotetičkom slučaju postojala bi samo jedna istina, koja bi značila da je sve izgovoreno o svetu jednako njemu. Izgledalo bi to kao da svet govori neki svoj jezik koristeći čoveka kao medijum, govoreći kroz njega. U tom slučaju, dalje, ne bi bilo razlike između onoga što mi danas poznajemo kao svakodnevni govor, nauku ili, pak, umetnost.

Stvari su, svakako, znatno kompleksnije. Sosirova (Ferdinand de Saussure) lingvistika je možda prva sistematski skrenula pažnju na ovu problematiku, uobličivši u jedan formalni sistem ono što se ranije intuitivno znalo: naime, da se jedan jezički znak sastoji od označitelja (zvučne slike/pisane reči) i označenog (mentalnog pojma), čiji je odnos arbitrar, tj. proizvoljan, i koji, kao takvi, služe da označe određeni deo spoljne stvarnosti.¹ Ova podela suštinski ukazuje na problematiku odnosa svet-jezik i dovoljna je da nagovesti kako će svet jeziku ostati Drugo, i pored nužnosti da o njemu govori.

¹ Derek Hand (Derek Hand) primećuje da Sosirovo preispitivanje odnosa označitelja i označenog, kao i ukazivanje na problematični odnos jezika prema svetu, nije bilo iznenađujuće. Irčima, a razlog tome jeste gubitak irskog jezika u devetnaestom veku i uvođenje engleskog, što je dovelo do nastanka specifične situacije u kojoj se o jednom svetu govori na dva jezika, ili njihovoj mešavini. Stoga, saznanje da jezik nije ogledalo stvarnosti dugo je sastavni deo irskog identiteta (Hand 2002: 16-17). Veliki deo ideje na kojoj je sazdan ovaj rad temelji se na ulozi jezika, te ćemo u više navrata ukazati na njegov značaj.

1.1 Nauka i umetnost

Da ta nužnost postoji svedoče, pored ostalih, nauka i umetnost kao dve sfere ljudske delatnosti kojima ćemo se mi detaljnije baviti. Kada ih postavimo jednu naspram druge i zapitamo se o istini koju one donose o svetu, samo po sebi se nameće mišljenje da nauka, zahvaljujući svojim egzaktnim metodama, eksperimentu kao načinu proveravanja hipoteza, pruža istinitiju sliku o svetu nego što to čini umetnost, koja je shvaćena kao ne-egzaktna, čak apstraktna delatnost. U istoriji razvoja ovih dveju disciplina, široko shvaćenih, preovladavao je upravo pomenuti stav: naime, da je nauka „istinitija“ od umetnosti. Razlika je, čini se, pravljena samo u stepenu, te je tako umetnosti nekada poricano bilo kakvo polaganje prava na istinu o svetu, dok je bilo i onih koji su joj, u većoj ili manjoj meri, priznavali sposobnost da o njemu istinski progovori. Prvi su, sledeći Platona, smatrali da umetnost nikada ne može da dosegne istinu; drugi su, pak, na tragu Aristotela, dopuštali mogućnost bliskosti između umetnosti (pesništva) i nauke u traganju za istinom. Od pomenutih antičkih filozofa do danas provlače se, strogo uzevši, ova dva načina razmišljanja o istini umetnosti. Drugi od njih, koji bismo mogli nazvati umerenijim (za razliku od prvog, radikalnijeg, koji poriče istinu umetnosti) dopuštao joj je mogućnost istine, u zavisnosti od toga šta se u određenom dobu razvoja ljudskog mišljenja podrazumevalo pod kompleksnim pojmom „svet“ čiju istinu umetnost želi da saopšti. Opšte je poznato da je Platon smatrao svako pesničko i umetničko delo slikom predmeta, ne ideja, a svet ideja, formi, jeste za njega svet apsolutne istine, nasuprot onom prolaznom, svetu umetnosti i pesništva. S druge strane, Aristotel je bio mišljenja da, iako samo naučni diskurs dolazi do pravog, istinskog znanja, i drugi diskursi mogu doći do istine, samo na drugačiji način (Kvas 2011: 126). Za razliku od Platona, Aristotel je priznavao saznavnu vrednost pesništva i smatrao je da ono nosi u sebi nekakvo saznanje i istinu, što ga čini bliskim nauci i filozofiji (*Ibid.*: 131-132). Ono što pesništvo čini bliskim nauci jeste logička, nužna, kauzalna organizacija fabule, koja kao takva ima vrednost univerzalnosti i istinitosti (*Ibid.*: 142). Struktura fabule jeste paradigmatički istinita: ona, po Gadamerovim (Hans-Georg Gadamer) rečima, „sudeluje u istini opšteg“ (*Ibid.*: 142-145).

Po mišljenju Kornelija Kvasa, u savremenom svetu došlo je do relativizacije pesničke istine, i to iz sledećih razloga: Platonovog ontološkog pristupa pesništvu (pesničko delo ne doseže do Bića) i novovekovnog shvatanja književnosti kao fikcije (*Ibid.*: 6). U antici se umetnost nije smatrala fikcijom; svaki govor je smatran ili istinitim ili lažnim: činjenično istinitim/lažnim ili paradigmatički istinitim/lažnim (*Ibid.*). U 16. veku je termin fikcija ušao u književnost kao imaginativna sposobnost stvaranja nestvarnog, i tako raskinuo vezu između

pesničkog dela i Bića (*Ibid.*: 24-25). Neki su taj raskid shvatili kao konačan i nepovratan, poput Kete Hamburger (Käte Hamburger), koja zagovara tezu da je istina kategorija realnosti i da nikako ne može biti estetička kategorija, te da je istina umetnosti protivrečan pojam, budući da umetnost nema karakter faktičnosti, tj. nije „identič[na] onome što je slučaj“ (Hamburger 1982: 161). Čini se da su malobrojniji takvi teoretičari koji bezuslovno i nedovoljno ubedljivo odriču mogućnost istine umetnosti. Više je onih koji su pokušavali, na sebi svojstvene načine, da priznaju tu mogućnost. Od Henrija Džejmsa (Henry James) i Virdžinije Vulf (Virginia Woolf), koji su zagovarali ideju da književno delo donosi neku istinu o životu iako jeste fikcija (Kvas 2011: 38), preko Rikerove (Paul Ricoeur) metaforičke istine i mimeze kao reza koji otvara prostor fikcije, zatim Gadamerove metode pitanja i odgovora, razgovora sa tekstom u cilju otkrivanja njegove istine, pa sve do Vitgenštajnovе (Ludwig Wittgenstein) ćutnje nad onim o čemu se ne može govoriti (Wittgenstein 1987: 189) – pratimo neugasivu potrebu za pronalaženjem istine umetničkog dela, iako ponekad moramo, čak i kada nam se učini da ćemo naći odgovor koji tražimo, začutati pred onim što neretko ostaje misterija.

Da li je nauka uspela da progovori o tajni koja je svet onako kako to nije pošlo za rukom umetnosti? Da li ona donosi istinu o svetu? Učinilo bi nam se da je odgovor na ova pitanja potvrđan, imajući u vidu veru u neprikosnovenu moć eksperimenta kao suverene naučne metode koja, kako izgleda, opisuje svet baš onakvim kakav jeste, uz potvrdu ili opovrgavanje početnih hipoteza o njemu, uz sve formule nebrojenih naučnika koje tako precizno, kombinujući raznovrsne simbole, sažimaju osnovne zakone i principe koji vladaju prirodom i nama u njoj. Međutim, da li nauka zaista daje vernu, objektivnu sliku prirode?

Ako se u prošlosti tako mislilo, onda je Verner Hajzenberg (Werner Karl Heisenberg), čuveni nemački fizičar, uspeo da pokoleba veru u takvo stanovište. Preispitavši stanje savremene fizike, uz istorijski osvrt na njen razvojni put, Hajzenberg je u svom poznatom delu *Fizika i filozofija* izneo neke teze koje ne idu u prilog objektivnosti prirodnih nauka. Ključni argument jeste taj da je prirodna nauka „deo uzajamnog dejstva između nas i prirode“ (Hajzenberg 2000: 43), te da je nemoguće oštro razdvajanje Ja i Sveta. Ja koje posmatra/opaža nije neki entitet potpuno odvojen i nezavisan od sveta, već „ono što se dešava zavisi od načina na koji vršimo posmatranje ili upravo od činjenice da mi posmatramo“ (*Ibid.*: 23). Hajzenberg uvodi pojam funkcije verovatnoće, koja sjedinjuje objektivne i subjektivne elemente: sadrži tvrdnje o mogućnostima, tj. tendencijama, ali i stavove o našem znanju o sistemu (*Ibid.*: 25). On dalje govori o razlici između klasične fizike i kvantne teorije, pri čemu je prva „pošla od verovanja – ili bi možda trebalo reći od iluzije – da se svet ili bar

delovi sveta mogu opisati bez ikakvog pozivanja na nas same“, dok druga „polazi od podele sveta na 'objekat' istraživanja i ostatak sveta, kao i od činjenice da bar prilikom opisivanja tog ostatka sveta koristimo pojmove klasične fizike“ (*Ibid.*: 26). Drugim rečima, kvantna teorija kreće od prihvatanja saznanja da nas u istraživanjima ne zanima univerzum kao celina, nego samo neki njegov deo, koji onda predstavimo jednim zatvorenim i koherentnim skupom pojmova, aksioma, definicija i zakona. Čak i kada uspemo nekim sistemom da objasnimo veze koje postoje u izabranom polju našeg istraživanja, mi ne možemo znati da li taj skup pojmova zaista opisuje realnost. Tu u igru ulazi i jezik. Hajzenberg kaže da je pitanje da li se uopšte može govoriti o atomu ne samo problem fizike, već i problem jezika, i dodaje da „to nije precizan jezik u kome se mogu koristiti uobičajeni logički obrasci, to je jezik koji u našoj svesti stvara slike, a skupa sa njima i slutnju da slike imaju samo nejasnu vezu sa stvarnošću, da one predstavljaju samo tendenciju ka stvarnosti“ (*Ibid.*: 113). To nas dovodi do još jedne teze, za nas najznačajnije: da se naučni i umetnički postupak ne razlikuju mnogo, da i jedan i drugi svojim jezikom i koherentnim skupom pojmova, odnosno stilova u umetnosti, pokušavaju da govore o svetu, i da oba postupka nastaju kao posledica interakcije između sveta (određenog dela stvarnosti) i čoveka (umetnika/naučnika) (*Ibid.*: 63).

U vezi s naukom nameće se i sledeće pitanje: da li je ono što Hajzenberg podrazumeva pod ovim terminom istovetno onome što, na primer, Kopernik (Nicolaus Copernicus), Kepler (Johannes Kepler) ili, pak, Njutn (Isaac Newton) označavaju njime? Da li je, drugim rečima, nauka monolitan pojam? Konciznu, ali istovremeno problematičnu definiciju nalazimo u jednom Hajdegerovom (Martin Heidegger) delu posvećenom nauci i tehnologiji. Pokušavajući da odgovori na pitanje o suštini nauke, on kaže sledeće: „*Nauka je teorija stvarnog*“ i odmah dodaje da ovaj iskaz „ne sadrži ništa osim pitanja“ (Heidegger 1977: 157). Citirana definicija nauke se ne može odnositi na ono što je tim terminom nazivano u srednjem veku ili antici, budući da srednjevekovna *doctrina*, kao ni *epistēmē* u antici, ne odgovaraju određenju nauke kao teorije stvarnog. Reč „nauka“ iz pomenute definicije može se, dakle, odnositi isključivo na nauku u savremenom dobu. Ipak, savremena nauka ima svoje uporište u antičkoj filozofiji, i njena se suština, smatra Hajdeger, ne može pojmiti bez pozivanja na začetke u grčkoj misli (*Ibid.*). Nije jedino prva imenica iz definicije problematična. Isti je slučaj i sa drugim dvema, te se odmah postavljaju nova pitanja: šta znači „stvarno“ i šta znači „teorija“? Kako, potom, povezanost teorije i stvarnog postaje nauka (*Ibid.*: 158)? Nevolja s ovim rečima iste je prirode kao i s „naukom“. Da li je reč o jedinstvenom pojmu u nazivu neke antičke teorije, teorije relativnosti u fizici ili, na primer, teorije evolucije u biologiji (*Ibid.*: 165)? Da li je termin „teorija“ u svakoj od njih kvalitativno

isti? Odgovor je, svakako, odričan, upravo kao i u slučaju „nauke“. Situacija nije manje kompleksna ni što se tiče određenja „stvarnog“. Posebno je zanimljivo Hajdegerovo shvatanje, o kome ćemo kasnije govoriti. Zadržimo se sada na nagoveštaju obima problematike koja je očevidna već pri pokušaju definisanja samih pojmova.²

Ponovimo pitanje koje smo ranije postavili: da li nauka donosi istinu o svetu? Naizgled lako odrediv pojam „sveta“ nameće dodatne poteškoće. U vezi s uspostavljanjem istine u nauci važno je napomenuti neprolaznu debatu između realista i antirealista. Dve metafore koje bi odgovarale pomenutim stranama u debati bile bi „svet“ i „sečenje prirode po šavovima“, koje se, s jedne strane, odnose na realističko poimanje stvarnosti po sebi, ali, s druge strane, i na antirealističko shvatanje prema kome je stvarnost oblikovana našim konceptualnim aparatom (Cazeaux 2007: 139). Oba stanovišta se pozivaju na „svet“ u nastojanju da progovore o istini. Razlika je u drugačijem poimanju „sveta“, koji jedni razumeju kao ontološku referencu na stvarnost, a drugi kao epistemološku referencu na svet onako kako ga čovek doživljava (*Ibid.*). „Svet“ je, ispostavlja se, metonimija, bilo da je upotrebljen deo da označi celinu (u slučaju naše impresije o delu sveta koju projektujemo na njegovu celinu) ili celina koja označava deo (gde je svet po sebi neodvojiv od naše percepcije nekog njegovog dela) (*Ibid.*). Bez obzira na to da li je reč o realistima ili antirealistima, svet se ne može drugačije ni sagledati do metonimijski, budući da je njegovo istraživanje i poimanje u celosti neizvodiv poduhvat.

² Iako se ono što nazivamo naukom danas razlikuje od onoga što je smatrano naukom u Srednjem veku ili antičkoj Grčkoj, ne možemo reći da je savremena nauka egzaktnija od antičke, budući da suština potonje i nije u egzaktnosti. U skladu s tim, nemoguće je govoriti da je Galilejeva (Galileo Galilei) doktrina o slobodnom padu tela tačna, a Aristotelovo učenje po kome laka tela teže nagore pogrešno. Takođe, nije moguće kazati da je savremeno tumačenje bilo čega ispravnije od tumačenja Starih Grka (Heidegger 1977: 117-118). Nije, dakle, reč o razlici u stepenu, već o razlici suštinske prirode onoga što nazivamo naukom ili umetnošću u određenom dobu. U istom eseju Hajdeger govori o savremenom dobu kao *dobu slike sveta* (što je i naziv eseja), objašnjavajući pritom da je reč o svetu koji se sagledava i shvata kao slika, a čovek je „to posebno biće koje daje meru i određuje smernice za sve što jeste“ (*Ibid.*: 129-130, 134).

1.2 Fikcija

Ovim uvodnim razmatranjima nagovestili smo put kojim će dalje teći naše istraživanje, i njima smo pokrili početne pojmove u naslovu rada: nauku, umetnost i njihovu istinu. Okrenimo se sada poslednjem, ništa manje problematičnom, pojmu iz naslova – fikciji. Prema *Rečniku književnih termina* Tanje Popović, termin fikcija (engl. *fiction* – izmišljotina) vodi poreklo od latinskog *fingere*, što znači tvoriti, stvarati. Fikcija je književna proza koja se deli na popularnu ili zabavnu književnost i umetničku fikciju. U istoriji književnosti odnosila se i na ona dela čija fabula ima elemente fantastike, poput bajki, avanturističkih pripovesti i epova. Zbog povezanosti s maštom i izmišljenim, dugo se upotrebljavala da označi bezvrednu književnost. U teoriji 20. veka ovaj termin se isključivo koristi da razlikuje književnost od drugih upotreba jezika ili verbalnih tvorevina. U najširem smislu, fikcija se može odnositi i na ostale oblasti umetnosti i zabave, kao što su pozorište, film, strip i kompjuterske igrice. Važno je pomenuti i nefiktivni tekst – *fakciju*, koja podrazumeva činjenice i iskaze o stvarnosti. Tanja Popović dodaje da je pojam fikcije važan u nauci o književnosti budući da pokreće pitanje odnosa stvarnosti, istine i fikcije. Ona najpre pominje teoretičara I. A. Ričardsa (Ivor Armstrong Richards) i njegovo suprotstavljanje *emotivnog jezika* fikcije *referencijalnom jeziku*, koji se odnosi na stvarnost. Zatim navodi teoriju mogućih svetova M. H. Abramsa (Meyer Howard Abrams), po kojoj postoje *analogije* između sveta fikcije i stvarnog sveta, iako su oni suštinski različiti. Prema teoriji govornih činova Dž. Serla (John Rogers Searle), pisac se samo pretvara da nešto tvrdi, te tako čitalac njegove tvrdnje ne može smatrati ni istinitim ni lažnim. Autorka ovog rečnika takođe kaže da većina pretpostavki vezanih za pojam fikcije polazi od onih koje je izneo Filip Sidni (Philip Sidney) 1595. godine, po kojima je „**kriterijume** istine i laži karakteristične za nefiktivni **diskurs** pogrešno primenjivati na dela [fikcije]“ (Popović 2010: 219). Ovo je, setimo se, upravo ono stanovište koje je zauzela teoretičarka Kete Hamburger, govoreći o istini i estetskoj istini.

Žan-Mari Šefer (Jean-Marie Schaeffer), pak, ističe važan doprinos Serla po pitanju definisanja fikcije, koji kaže da ona ne može biti semantička, nego samo pragmatička (Šefer 2001: 201). Centralni pojam koji Serl uvodi u govor o fikciji jeste „obostrana varka“ (*Ibid.*: 210), a ona je ništa drugo do svojevrstni sporazum između stvaraoca fikcije i njegovog recipijenta po pitanju prirode fikcije. Pragmatička definicija čini sporednim, ako ne i suvišnim, „pitanje denotacije fikcionalnih iskaza i ontološkog statusa fiktivnih entiteta“. Kako kaže Žerar Ženet (Gérard Genette), fikcija je „van istine i neistine“ (*Ibid.*: 211). Kada se razlika fikcije i nefikcije posmatra na pragmatičkoj, a ne semantičkoj razini, kada se

sagleda kao „obostrana varka“, onda problematizovanje statusa fikcionalnih entiteta u odnosu na one stvarne postaje izlišno (*Ibid.*: 212).

Svakako je lakše odrediti kojoj književnoj vrsti pripada neko delo fikcije nego govoriti o onome što nju odvaja od faksije. U književnoj kritici fikcija se deli na više književnih vrsta. Među zastupljenijima su priča, novela i roman (Popović 2010: 219). Nas će uglavnom zanimati roman, budući da ćemo se u izboru dela Banvilove proze ograničiti na neke od njegovih romana.

Malkolm Bredberi (Malcolm Stanley Bradbury) kaže u predgovoru knjige *Moderni britanski roman (The Modern British Novel, 2001)* da je moderni roman nastao sa Servantesovim (Miguel de Cervantes) *Don Kihotom* (1605). Bredberi šaljivo opisuje roman kao „labavo sklepano, šlampavo čudovište“, misleći pritom na njegovu kompleksnost, koju je teško jednoznačno odrediti. Roman je u osamnaestom veku u Britaniji bio „ključni javni izraz kulture“; viktorijanski roman u devetnaestom veku postao je „društvena arhiva i evidencija morala“, zatim „bogat izvor znanja o društvu i zabave, knjiga lepog ponašanja, moralni traktat, delo političke kritike, glas romantičnog osećaja, činilac reforme“. Onda je došao dvadeseti vek i vreme modernog romana, eksperimentalnog i kompleksnog, koji je poljuljao nabrojane vrednosti viktorijanskog romana. U današnje vreme, kako kaže Bredberi, roman je svuda, kao „popularan komercijalan proizvod i oblik istraživačke umetnosti“. Roman nikada nije bio prisutniji nego danas, dok, istovremeno, nikada pojam romana kao žanra nije dovođen u pitanje, zajedno s pojmovima autora, značenja teksta, čitaoca. Bredberi se u ovakvoj zbunjujućoj situaciji okreće pragmatičnom načinu razmišljanja, kako sam kaže, i zaključuje da je roman ono književno delo koje je dovoljno dugačko i koje „razvija moći fikcije“. U vezi sa stanjem modernog romana, on se poziva na Stivena Spendera (Stephen Spender), koji u svojoj knjizi *Borba modernog (The Struggle of the Modern, 1963)* govori o dve tradicije „modernog“: jednu naziva upravo tako – „modernom“ (*modern*), eksperimentalnom i avangardnom, drugu „savremenom“ (*contemporary*), a ona se odnosi na fikciju/književnost koja istražuje svet onako kako ga mi, uopšteno govoreći, vidimo i način na koji sada živimo u njemu. Bredberi je mišljenja da su obe tradicije u stalnoj interakciji, da je nekada teško razgraničiti popularno od prefinjenog, realistično i dokumentarno od grotesknog ili izmišljenog. (Bradbury 2001: xi-xiii)

Nakon što smo ukazali na problematiku određenja pojmova iz naslova našeg rada, recimo sad ponešto o dosadašnjem poimanju istine, a potom i o Banvilovom liku i delu.

1.3 Teorije o istini

Što se manje kaže o istini, to bolje.
(Shapin 1999: 1)

Osvrnimo se nakratko na poimanje istine u prošlosti i pogledajmo šta su mnogi pre nas o njoj mislili. Kvas smatra da se teorije istine mogu svrstati u pet opštih kategorija. Prva i najstarija jeste *teorija korespondencije*, prema kojoj se istina nekog iskaza određuje u odnosu na to da li ispravno opisuje svet; drugim rečima, istina je korespondencija između iskaza i sveta o kome je on izrečen. Za razliku od nje, prema *teoriji koherentnosti* istina se određuje prema nekom logički uređenom sistemu iskaza, u kome je jedan iskaz istinit ako je koherentan u odnosu na ostale u datom sistemu. Razlika u odnosu na prvopomenutu teoriju je u tome što se ovde spoljašnji svet ne uzima kao postulat u određivanju istine. Treću vrstu bi činila *pragmatična teorija*, prema kojoj se neki stav smatra istinitim ako su praktične posledice njegovog prihvatanja bolje od njegovog neprihvatanja ili odbijanja. Ovde se, dakle, kao važan činilac uvodi praktična provera istinitosti nekog stava, dok *teorija konsenzusa* podrazumeva slaganje mišljenja u pogledu neke tvrdnje ili iskaza. Ostaje još *teorija evidencije*, prema kojoj se istina iskaza proverava empirijskim putem, pri čemu iskustvo postaje značajan faktor u utvrđivanju istine. (Kvas 2011: 9-23)

Pored ovih pet teorija, govoreći o istini u književnosti Kvas navodi pet glavnih modela takve istine: mimetički, epistemološki, etički, model autentičnosti i figurativni model. Svaki od njih pristupa istini na poseban način. Mimetički model bi predstavljao realistički tip mimeze. Prema epistemološkom modelu književno delo vodi do znanja, dok prema etičkom ono donosi neku moralnu istinu ili moralno znanje. Model autentičnosti označava autorovu iskrenost kao istinu, dok figurativni model pokušava da pomiri neutralizaciju istine književnosti sa stavom da njena istina postoji, a primer bi bila ranije pomenuta Rikerova metaforička istina. (*Ibid.*: 44-52)

Sličnu, ali dopunjenu podelu teorija pronalazimo i kod Majkla Linča (Michael P. Lynch), velikog zagovornika važnosti istine i njenog branitelja od sve češćih skeptika i cinika koji omalovažavaju njen značaj.³ Govoreći o prirodi istine kao urednik istoimene zbirke reprezentativnih tekstova o ovom pitanju, *Priroda istine: klasične i savremene perspektive* (*The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives*), Linč u prvi plan ističe

³ U knjizi *Verno životu: zašto je istina važna* (*True to Life: Why Truth Matters*) Linč nastoji da raskrinka „cinične mitove“ o istini, da pokaže da je bavljenje istinom važno, a sama knjiga predstavlja, kako kaže, odbranu četiri tvrdnje: da je istina objektivna, da je dobro verovati ono što je istinito, da vredi baviti se istraživanjem istine i da vredi brinuti o njoj zbog nje same (Lynch 2004: 4).

pluralizam shvatanja ovog problema, koji će opredeliti i njegov lični stav, a zatim postavlja dva ključna pitanja u vezi s datom problematikom. Prvo glasi da li istina ima neku suštinsku prirodu, a drugo koju vrstu prirode ima, ako je uopšte ima. Linč se u ovoj knjizi isključivo bavi pitanjem istine kao takve, a ne njenom povezanošću s drugim pitanjima poput znanja, značenja ili logike (Lynch 2001: xi). On govori da je u vezi s pitanjem šta je istina, kao i šta je bilo šta drugo, važno razumeti pojam (*concept*) onoga što je predmet našeg interesovanja, kao i njegovo svojstvo (*property*). Problem u vezi s istinom, za razliku od drugih stvari, jeste u tome što ne postoji neki nezavisni, empirijski pristup svojstvu istine osim putem njenog pojma.⁴ Stoga rasprave o njenom svojstvu uglavnom zavise od načina na koji definišemo pojam istine (*Ibid.*: 3). Rasprave, smatra Linč, idu u dva pravca. S jedne strane, pristalice tzv. robusnih (*robust*) teorija smatraju da je istina važno svojstvo koje zahteva objašnjenje u smislu odgovora na pitanja kao što su sledeća: da li postoji apsolutna istina ili je ona subjektivna ili relativna; u kakvoj vrsti odnosa istiniti stavovi stoje prema svetu; da li se istine mogu potvrditi čulnim iskustvom. Ovakve teorije zagovaraju objektivnu istinu, tj. vezane su za realizam. Nasuprot njima, tzv. deflacione (*deflationary*) teorije odriču svojstvo istine stavovima koji se smatraju takvima, te je stoga, prema ovom shvatanju, problem istine pseudo-problem koji ne zahteva nikakvo objašnjenje (*Ibid.*: 5).

Teorije koje Linč pominje nalaze svoje mesto između dva suprotna pola robusno-deflacionog kontinuuma (*Ibid.*: 4). Pored teorije korespondencije i koherentnosti, tu su pragmatizam i verifikacionizam, zatim fenomenološke i postmodernističke koncepcije istine, Tarskijeva (Alfred Tarski) teorija, deflaciona stanovišta, kao i primitivizam, teorija identiteta i aletički pluralizam (*Ibid.*: vii-ix). Nećemo se na ovom mestu baviti suštinom svakog shvatanja ponaosob niti njihovim zastupnicima. Samo nabranje naziva teorija dovoljno je da ukaže na raznolikost poimanja ovog sveprisutnog ali teško jednoznačno odredivog pojma. S tim u vezi treba napomenuti i to da se u okviru ovako definisanih teorija izdvajaju struje mišljenja koje potpadaju pod datu opštu teoriju, ali se razlikuju međusobno po pitanju pojedinih stavova. Stoga je smisleno govoriti o kontinuumu, što Linč i čini, budući da je često teško utvrditi granice među teorijama, koje se neretko pretaču jedna u drugu, pozajmljuju jedna od druge i dopunjuju se.

Među pomenutim raznovrsnim teorijama lako je uočiti i promenu naglaska svake od njih u pogledu pojma istine. Naročito je važna promena od fokusa na svet kao spoljašnju datost, prema kojoj se utvrđuje istina nekog stava, ka naglasku na jezik, njegovu internu

⁴ Linč najpre govori o pojmu i svojstvu zlata (koje nije teško odrediti) kako bi ukazao na problem koji nastaje kada govorimo o pojmu i svojstvu istine (Lynch 2001: 3).

strukturu i logiku, što je dovelo do proliferacije teorija jezika u okviru analitičke filozofije dvadesetoga veka. Zbog čega je došlo do promene fokusa, pa time i do drugačijeg poimanja pojma istine? Šta to govori o njoj samoj? Pored ovih pitanja, neminovno se nameću i sledeća: kojoj teoriji se prikloniti; može li se o istini govoriti bez pozivanja na bilo kakvu teoriju; ili je možda poželjnije opredeliti se za pluralističko stanovište, koje i Linč zauzima, govoreći o istini kao o funkcionalnom pojmu koji se različito realizuje u različitim kontekstima (*Ibid.*: 620). Ostavimo za sada ova pitanja bez odgovora i vratimo se njima nakon primene trojnog mimetičkog modela koji smo odabrali za analizu naučne i umetničke povezanosti. Pre toga, recimo nešto o autoru knjiga kojima ćemo se nadalje baviti.

1.4 O Banvilu

Džon Banvil je rođen u irskom gradu Veksfordu 8. decembra 1945. godine kao najmlađe, treće dete Martina Banvila (Martin Banville), radnika u garaži, i domaćice Agnes Banvil (Agnes Banville), čije je devojачko prezime bilo Doran. Ima stariju sestru Voni (Vonnie) i brata Vinsenta (Vincent), koji je takođe pisac. Džon je osnovnu i srednju školu završio u rodnom Veksfordu, a univerzitetsko obrazovanje nije stekao.⁵ Po sopstvenim rečima, u dvanaestoj godini počeo je redovno da piše.⁶ Nakon završetka srednje škole, radio je u Dublinu kao kompjuterski operater za nacionalnu avio-kompaniju *Aer Lingus*. Ovaj posao nije bio zanimljiv, ali je Džon iskoristio povoljnosti popusta cena međunarodnih letova kako bi obišao gradove širom sveta. Tokom svoje karijere bio je urednik, kritičar i esejista u mnogim književnim časopisima i novinama, kao što su *Ajriš pres*, *Hajbernija*, *Sandey tribjun*, *Sandey independent*, *Ajriš tajms* i *Njujork rivju ov buks*. Od 1984. do 2001. godine bio je član irskog udruženja umetnika *Aosdána* (*Umetnici*). Od 2006. godine piše i kriminalističke romane pod pseudonimom Bendžamin Blek (Benjamin Black). Oprobao se i u pisanju pozorišnih komada, naročito adaptacija drama Hajnriha fon Klajsta (Heinrich von Kleist), ali

⁵ U jednom intervjuu Banvil izražava žaljenje i kajanje što nije iskusio „četiri godine opijanja i zaljublivanja“ na fakultetu, a kao razlog navodi želju da što pre ode od porodice i postane slobodan (Leonard 2009). U drugom intervjuu govori o tome kako je bio previše nestrljiv i arogantan, zbog čega nije pohađao fakultet i ostvario ambiciju svoje majke da postane arhitekta (McKeon 2009).

⁶ Prve Banvilove priče bile su inspirisane Džojsovim (James Joyce) *Dablincima*. Nažalost, one nisu preživle, jer ih je mladi autor smatrao „groznim imitacijama“ pomenutih priča. Nakon nekoliko godina pisanja, oko četrnaeste-petnaeste, odlučio je da postane slikar. Smatrajući da nema talenta za slikarstvo, odustao je od ove zamisli, ali ga je ona naučila kako da gleda na stvari, kako da „gleda na svet na način koji nije samo jezički“ (Anon. [4]). Videćemo da interesovanje za slikarstvo nije jenjavalo u kasnijoj Banvilovoj spisateljskoj karijeri i da slike zauzimaju važno mesto u njegovim romanima.

i kao scenarista adaptiranih verzija svojih knjiga *Njutново pismo* (*The Newton Letter*) i *More* (*The Sea*) i dela drugih autora. Dobitnik je mnogih prestižnih nagrada. (Kenny 2009: xv-xix)

Iako je uvek problematično izvršiti periodizaciju nečijeg života i rada, kod Kenija (John Kenny) nalazimo pregled Banvilovih dela razvrstanih u četiri faze, koji se, s ove tačke gledišta, čini prihvatljivim. Prvi, *formativni period* trajao bi od sredine šezdesetih do ranih sedamdesetih godina dvadesetog veka. Dva najznačajnija dela nastala u ovom periodu jesu *Long Lankin*⁷ (1970) i *Nightspawn*⁸ (1971). Drugi, *rani period* Banvilovog stvaralaštva pokriva godine od ranih sedamdesetih do sredine osamdesetih, a u njemu nastaje prepoznatljiv banvilovski stil u romanu *Brezova šuma* (*Birchwood*, 1973) i u tzv. naučnoj tetralogiji: *Doktor Kopernik* (*Doctor Copernicus*, 1976), *Kepler* (1981), *Njutново pismo* (1982) i *Mefisto* (1986). Treći, *srednji period* traje od kasnih osamdesetih do kasnih devedestih godina, kada su napisani romani tzv. umetničke trilogije: *Knjiga dokaza* (*The Book of Evidence*, 1989), *Duhovi* (*Ghosts*, 1993) i *Atena* (*Athena*, 1995), kao i roman *Nedodirljivi* (*The Untouchable*, 1997). Godine 2000. otpočinje četvrti, *kasni period* Banvilovog stvaralaštva, za vreme kog počinje da piše i kriminalističke romane pod pseudonimom. Ovom periodu pripadaju romani *Pomračenje* (*Eclipse*, 2000), *Pokrov* (*Shroud*, 2002) i *More* (*The Sea*, 2005). (*Ibid.*: xxi-xxii)

Navedimo i one nastale nakon objavljivanja Kenijeve monografije: *Beskraji* (*The Infinities*, 2009) i *Drevna svetlost* (*The Ancient Light*, 2012). I u ovom periodu može se uočiti Banvilova sklonost vraćanju likovima i temama iz prethodnih romana⁹, te se pojavljuje još jedna trilogija, koja obuhvata *Pomračenje*, *Pokrov* i *Drevnu svetlost*, a nit koja ih spaja jesu likovi Aleksandar (Alexander) i Kas Kliv (Cass Cleave). Mi ćemo se u ovom radu baviti romanima naučne tetralogije i umetničke trilogije. I ostali zavređuju veliku pažnju, ali bavljenje njima ne bi bilo predmet našeg trenutnog interesovanja, te ćemo ih ostaviti za neka buduća istraživanja.

I pored najraznovrsnijih tema koje je Banvil obrađivao u svojoj spisateljskoj karijeri, neki od proučavalaca njegovog opusa mišljenja su da je zapravo stalno pisao varijacije iste osnovne priče od prvog romana nadalje. Ta ista, bazična priča ipak biva obrađena na nov, originalan način u svakoj narednoj varijanti. Njegovi protagonisti svagda dolaze do spoznaje o granicama imaginacije u kontaktu sa stvarnošću (Hand 2002: 1). „Banvilov fiktionalni

⁷ Naziv potiče od imena lika iz stare škotsko-irske balade „Long Lankin“ ili „Lamkin“ (McMinn 1991: 13).

⁸ Naziv ovog romana sadrži igru rečima, te se tako može prevesti kao „Noćno leglo“ (night spawn), „Noćni pion/talac“ (night's pawn) ili, pak, kao „Skakačev pion“ (knight's pawn) (Anon. [7]).

⁹ Banvilovi proučavaoci zapazili su ovu sklonost, kao „intratekstualne veze unutar njegovog fiktionalnog opusa“, koja se pojavila već u prvim romanima, da bi se ispostavila kao karakteristična osobina njegovih dela (Powell 2005: 202).

prostor je pun stvari [...] ali uvek je posmatran u odnosu na ljudsku percepciju“ (Hand 2006: viii). Taj svet je, videćemo, indiferentan prema poimanju koje čovek ima o njemu, a kome, s druge strane, čovek uvek nameće određeni značaj/značenje (*Ibid.*). Banvilovi pripovedači nastoje da premoste jaz između stvarnosti i sopstvene unutrašnje predstave o njoj (*Ibid.*). Način na koji nastaju priče kao pokušaji pretakanja stvarnosti u reči jeste jedan od najvažnijih elemenata njegove proze (*Ibid.*: ix). Svim njegovim likovima zajednička je ambivalentnost u pogledu sopstvenih poduhvata, koji se neretko čine jalovim i uzaludnim, a u kojima ipak istrajavaju „jer je to sve što mogu da urade“ (*Ibid.*: x). Banvil je u jednom intervjuu rekao da svi njegovi pripovedači pokušavaju da pronađu neku „autentičnu stvar“, pritom znajući da se to neće dogoditi. Svi oni govore o stvarima, a ne o sebi. U susretu sa njima oni postaju zbunjeni, a Banvilu, kako sam kaže, ponestaju sinonimi za reči koje izražavaju tu zbunjenost i začuđenost (*astonished/baffled/amazed/puzzled*), te se čini da će ih morati izmisliti (Anon. [4]).

Stoga problem predstavljanja (*representation*) čini pozadinu svih njegovih dela, a njihovi junaci se uvek nalaze „u procesu smeštanja sveta, drugih i sebe u koherentne slike i smislene okvire“ (D’hoker 2004: 1). Predstavljanje ima posredničku ulogu između čoveka, s jedne, i sveta/stvarnosti, s druge strane. Ono je zato od presudnog značaja za poimanje pitanja kao što su znanje, istina, umetnost, koja od davnina bude u čoveku interesovanje i znatiželju (*Ibid.*: 3).

Keni ističe *estetiku tišine* Banvilovih dela: tišina „kao motiv, kao metafora, kao slika i, što je najvažnije, kao estetički model“ (Kenny 2009: 27). Ovaj proučavalac Banvilovog opusa navodi i autore koji su imali presudan uticaj na njegovo stvaralaštvo. Beketu (Samuel Beckett) duguje pomenutu „opsesiju tišinom“ (*Ibid.*: 49), ali i formom, „spasonosnu veru u moć umetničkog jezika“ (*Ibid.*: 48), kao i „scenario pojedinca koji pokušava da ispriča, u sadašnjosti, konfuznu i čak nerazumljivu prošlost“ (*Ibid.*: 59). Među ostalim uticajima su Henri Džejms i njegovo stanovište prema kome „umetnost stvara život“ (*Ibid.*: 25-26); Kafkina (Franz Kafka) „ilustracija ideje da je savremeni um nekako lišen značenja i vere i povezanosti sa celinom“, kao i isticanje važnosti „načina kazivanja“, a ne onoga što je iskazano; Manov (Thomas Mann) *Doktor Faust* (*Ibid.*: 45-46); Rilkeova (Rainer Maria Rilke) i Stivensova¹⁰ (Wallace Stevens) poezija i značaj imaginacije u „interiorizaciji spoljnog sveta“; Hajdegerovo shvatanje jezika i umetnosti izneto u *Poreklu umetničkog dela* (*Ibid.*: 99-

¹⁰ Hand prevashodno ističe značaj Stivensove antologijske pesme „Anegdota o ćupu“ („Anecdote of the Jar“), koja ukazuje na odnos ljudske imaginacije i umetnosti uopšte prema prirodi. Umetnost je način oblikovanja i davanja smisla prirodi. Međutim, sama priroda je indiferentna prema takvim imaginativnim nastojanjima (Hand 2002: 70-71).

102); Sartrove (Jean-Paul Sartre) ideje o apsurdu i ništavilu (*Ibid.*: 130); Hofmanštalovo (Hugo von Hofmannsthal) poimanje jezika kao „krhke skele koju održava vera i malo šta drugo“, zbog čega je uputno prigriliti tišinu koja odlikuje prirodu (*Ibid.*: 94-95).

Sam Banvil je u toku svoje karijere iznosio oprečna stanovišta po pitanju sopstvenog mesta unutar irske književne tradicije. U jednom intervjuu 1997. godine izjavio je da se svaki irski pisac nužno mora opredeliti da li će pratiti Džojisa ili Beketa, i zaključio da on ide Beketovim tragom, nazvavši ovog pisca realinom koji predstavlja stvarnost onakvom kakva jeste. O Džojisu je, pak, iznosio protivrečne stavove, od „prilično potcenjivačkih komentara o njegovoj čudnoj i komplikovanoj 'nečasnosti' do izjava otvorenog divljenja“ (Powell 2005: 199). Bilo kako bilo, kritičari oduvek imaju poteškoća pri smeštanju Banvila u okvir neke tradicije, a naročito irske. Pionirski proučavalac njegovog opusa, Rudiger Imhof (Rüdiger Imhof), govori o ovom piscu kao o umetniku „opsednutom oblikom“, koji se okrenuo neirskim temama (*Ibid.*: 200). Za razliku od njega, Šejmus Din (Seamus Dean) smatra da je Banvilova fikcija jedna varijanta one vrste glavnog toka irske književnosti koja se bavila samosvešću (self-consciousness), a kome pripadaju Džojis, Flen O'Brajan (Flann O'Brien), Beket, Jejts (William Butler Yeats) i drugi (*Ibid.*). Ričard Karni (Richard Kearney) je mišljenja da Banvilova fikcija pokušava da uspostavi „kontra-tradiciju“ irskog romana, zajedno s autorima poput Džona Mekgejerna (John McGahern), Ejdana Higinisa (Aidan Higgins) i Fransisa Stjuarta (Francis Stuart). Džozef Mekmin (Joseph McMinn) ističe „centralnu ulogu koju irski istorijski pejzaž ima u Banvilovoj fikciji“ (*Ibid.*). On je, dakle, poput Karnija i Dina, a za razliku od Imhofa, isticao „irsku dimenziju Banvilovog fikcionalnog univerzuma“ (*Ibid.*). Vidimo da su mišljenja proučavalaca opusa ovog autora podeljena po pitanju tradicije kojoj pripada. Možemo zaključiti da, u Banvilovom slučaju, nije moguće govoriti o jasno utvrđenoj granici između „irske“ i „neirske“ tradicije. I pored toga što je sam pisac rekao da ide Beketovim putem, u više navrata je istakao i povezanost (iako kompleksnu) s drugim irskim velikanom, Džojisom, rekavši da je njegov „ne sin, već naslednik koji ga je nadživeo“ (*Ibid.*: 201).

Derek Hand tvrdi da Banvil u svojoj fikciji spaja tradicije Džojisa i Beketa na takav način da preispituje teme poput nestabilnosti jezika i autentičnosti sopstva, koje se, prema Handovom mišljenju, najbolje mogu shvatiti unutar irskog konteksta (Hand 2002: 18). Stoga ga možemo smatrati naslednikom obe velike irske tradicije, čiji su predstavnici Džojis i Beket, i pored toga što je Banvil više puta tvrdio da to nije slučaj (*Ibid.*: 12,15). Ipak, u njegovoj prozi primetni su uticaji specifičnog džojsovskog realizma – i njegova fikcija se bavi stvarnošću i svetom na „upitan i eksperimentalan“ način (*Ibid.*: 12). Kako Džojsova, tako i

Banvilova dela predstavljaju izazov za čitaoca, budući da su to prevashodno knjige o idejama, gde radnja zauzima manje važno mesto. S druge strane, snažan uticaj na ovog pisca izvršila je Beketova „umetnost gotovo herojskog, zacelo stoičkog, neuspeha“ (*Ibid.*: 13). Smeštena između dva suprotna pola, džojsovske moći i beketovske nemoći, Banvilova proza postaje samorefleksija o ontološkom statusu teksta, te su, videćemo, njegovi romani zapravo „knjige o pisanju knjiga“ (*Ibid.*: 14).

Neki kritičari radije govore o univerzalnosti i internacionalnosti kad je reč o Banvilu, iz razloga što njegovi tekstovi obiluju uticajima i aluzijama ne samo na irske pisce, kao i temama koje se smatraju karakterističnim za ono što nazivamo postmodernizmom, poput „rasipanja, deflacije, dekonstrukcije i nepoverenja“ (*Ibid.*: 1). Ipak, kaže Hand, problematično bi bilo Banvila jednoznačno odrediti kao postmodernističkog pisca (*Ibid.*: 2). Zato ovaj teoretičar kaže da njegova umetnost „oscilira između modernističke i postmodernističke perspektive“ (*Ibid.*: 3). Za umetnika modernistu govori da „nameće značenje i red svetu“, koji je fragmentaran i haotičan. „S druge strane, postmodernistička imaginacija je parodična pre nego produktivna i predstavljena je metaforom ogledala (looking-glass)“, ili, tačnije, mnoštvom ogledala koji se reflektuju jedno o drugo (*Ibid.*: 2). Banvilova umetnost, dakle, zauzima poziciju između modernizma i postmodernizma, nade i očajanja – nade da se svet može izreći, očajanja zbog spoznaje uzaludnosti pokušaja njegovog izricanja (*Ibid.*: 4). Ona je spoj džojsovskog modernizma i beketovskog postmodernizma (*Ibid.*: 18).

Banvil je, primetićemo, i revnoman čitalac. Jednom prilikom je sebe nazvao „klasičnim autodidaktom“ (Anon. [11]), a samoobrazovanje stečeno čitanjem, zbog koga je postao i vrstan književni „zanatlija“ (Bernstein 1990), očevidno je u širokom polju intertekstualne mreže na kojoj su sazdana njegovi romani. Naučna tetralogija inspirisana je radovima Ajnštajna (Albert Einstein), Edingtona (Arthur Eddington), Kestlera (Arthur Koestler) i Kuna (Thomas Kuhn). U *Knjizi dokaza*, na primer, vidimo uticaj Ničea (Friedrich Nietzsche), Nabokova (Vladimir Nabokov), Kamija (Albert Camus) i Jejtisa. Banvil je često isticao svoju priklonjenost oprečnim umetničkim stavovima: Kafkinom, o „umetniku kao čoveku koji nema šta da kaže“, i Rilkeovom stavu proisteklom iz njegove „Devete elegije“, prema kome je svrha umetnosti u *kazivanju* („saying [...] for *saying*, remember, | oh, for such saying as never the things themselves | hoped so intensely to be“). Njegova fikcija uistinu jeste smeštena između ova dva suprotna pola: tišine i intenzivnog kazivanja (Powell 2005: 203). Njegovi junaci pokazuju odlučnost da nastave, bez obzira na svest o nemogućnosti jezika da tišinu pretvori u reči, što je još jedna važna srodnost s Beketom (*Ibid.*: 204).

Među ostalim uticajima nalazi se i nobelovac Harold Pinter (Harold Pinter), pre svega po pitanju odbrane sopstvenog dela kao umetnosti čija se veličina ne meri prodanim tiražima (Anon. [6], Anon. [11]), zatim američki filozofi Emerson (Ralph Waldo Emerson), Toro (Henry David Thoreau), Vilijam Džejms (William James) i Džon Džui (John Dewey), s kojima deli „skeptičan ali ne očajnički“ pogled na svet (McKeon 2009). Uticaj Nabokova, Kamijsa i Dostojevskog (Фёдор Миха́йлович Доста́евский) naročito je izražen u *Knjizi dokaza*, a po pitanju recepcije ove knjige Banvil je izrazio zabrinutost, misleći da će čitaoci na nju reagovati kao na nešto što je već mnogo puta viđeno. Međutim, originalnost koju pridaje ovoj često obrađivanoj temi leži u *stilu*, načinu njene obrade (Bernstein 1990).

Banvil se smatra jednim od najvećih stilista kad je reč o piscima koji stvaraju na engleskom jeziku. Stil je, po njegovom mišljenju, značajan u smislu koji mu pridaje Henri Džejms: „u književnosti, mi se krećemo kroz blaženi svet, u kome ne znamo ništa osim kroz stil i u kome se sve spasava stilom“. Banvil je mišljenja da je „umetnost poseban način dostizanja spasenja“ (Hogan 1997). Iz ovih razloga nazivan je „filozofskim romanopiscem“ (Anon. [5]), „teškim' autorom“ čiji je jezik neretko misteriozan (*arcane*) (Anon. [11]), a pisanje „zanatski savršeno, inventivno i poetično“, pritom prožeto „mračnim humorom“ (Anon. [6]). Ovaj autor nastoji da mešanjem poezije i proze dobije neku novu formu, što nije lak poduhvat (Leonard 2009).

Njegove knjige su upoređivane s baroknim katedralama, čija je impozantnost i monumentalnost često teško saglediva. Važnost jezika i ritma uvek je postavljena iznad radnje i karakterizacije. Značaj koji pridaje rečima i brižljivosti stila ogleda se i u tome što period pisanja knjiga potpisanih njegovim pravim imenom traje i do pet godina, dok je slučaj drugačiji kad piše kao Bendžamin Blek – tad je akcenat na radnji i karakterizaciji likova, a pisanje teče znatno brže (McKeon 2009). Još jedna zanimljivost u vezi s navikama pisanja jeste ta što knjige koje potpisuje Džon Banvil nastaju najpre u rukopisu, u sveskama posebno namenjenim toj svrsi, a tek potom se prekucavaju na računar. Knjige koje potpisuje Bendžamin Blek pišu se direktno na računaru (Gorman 2013). Stilski besprekorni romani svedoče o Banvilovom istančanom smislu za lepo, i upravo je lepota, kako sam kaže, od suštinskog značaja u njegovim delima. Videćemo da su u njima stvari i predeli podjednako važni kao i ljudska bića. Ako ne i značajniji. Na stranicama njegovih knjiga ispisan je svet – svet koji za njega postaje stvaran tek kad prođe „kroz mrežu jezika“. Romani ovog „grafomanijaka“, kako samog sebe naziva, jesu svet onakav kakvim ga on vidi, zbog čega su „potpuno realistični“, iako ima onih koji njegovu prozu označavaju kao „hladnu i udaljenu od ljudskih bića“, prozu koja „nije o životu“ (McKeon 2009).

Ovaj autor s pravom nosi epitete internacionalno i svetski značajnoj pisca. I pored brojnih intertekstualnih veza, referenci i aluzija, njegova proza sadrži nešto autentično irsko, a to je „insistiranje na transformativnoj prirodi umetnosti i umetničke imaginacije“ (Hand 2002: 19). Pripovedanje je sastavni deo irske kulture (*Ibid.*: 173), u kojoj „sam čin kazivanja preobražava svet oko nas“ (*Ibid.*: 20).

Pogledajmo sad kako izgleda Banvilovo pripovedanje u njegovoj naučnoj tetralogiji i umetničkoj trilogiji.

2. Prikaz romana Banvilove naučne tetralogije i umetničke trilogije

2.1 Naučna tetralogija

Naučni smo u nedostatku istančanosti.
(Bart 1975: 82)

Nije slučajnost to što je Banvil odlučio da se u svojoj tetralogiji bavi onim naučnicima čije su revolucionarne ideje iz korena promenile osnove dotadašnje nauke. Reč je o trojici ljudi zaslužnih za možda najveću revoluciju svih vremena, uzimajući u obzir njene dalekosežne posledice: Nikola Kopernik, tvorac heliocentrične kosmologije; Johan Kepler, poznat po formulaciji zakona o planetarnom kretanju; Isak Njutn, možda najuticajniji naučnik svih vremena, koji je postavio temelje klasične mehanike svojim zakonima gravitacije i kretanja. Značaj njih trojice najuočljiviji je kada se o njima govori zajedno. Oni su se u svojim istraživanjima Zemlje i kosmosa oslanjali jedan na drugoga, te tako Njutnove gravitacije ne bi bilo bez Keplerovih planetarnih kretanja i Kopernikovog izmeštanja Zemlje iz centra univerzuma. Heliocentrični model je tako konačno odneo prevagu nad geocentrizmom ili Ptolomejevim sistemom (po kome je Zemlja centar svemira, dok se ostala nebeska tela okreću oko nje), koji je vekovima bio jedini kosmološki sistem, počev od antičkih civilizacija pa sve do Kopernikanske revolucije.

Jedna ovakva suštinska promena paradigme sa svim svojim implikacijama nije mogla promaći autoru kakav je Džon Banvil. On se u svojoj *fikciji* o ovim istorijskim ličnostima svakako poslužio i činjeničnim podacima o njihovom životu i radu – drugim rečima, uneo u fikciju i nešto *fakcije* – ali namera mu, podrazumeva se, nije bila da pruži istorijski prikaz njihovih znamenitih života, što je zadatak koji je ostavljen istoriji. Zanimljivo je Banvilovo zapažanje o Kepleru izneto u jednom intervjuu, gde kaže kako je ovaj naučnik vodio toliko kompleksan život, znatno složeniji od verzije koju je on napisao, da je bio gotovo neverovatan i neuverljiv (Anon. [4]), što su epiteti koji se spremnije pripisuju fikciji nego fakciji.

Najvažnija implikacija ove promene paradigme jeste ta što je čovek, uslovno rečeno, izgubio svoje udobno mesto u središtu kosmosa. Zajedno sa dodeljivanjem centralnog položaja Suncu i oduzimanjem istog Zemlji, poljuljani su temelji na kojima je počivalo svako znanje o čoveku. Naučna revolucija u 16. i 17. veku bila je okidač za korenite promene i u ostalim sferama ljudske delatnosti.

Uticao koji su izvršili ovi naučnici nije bio ograničen samo na nauku, već se odnosio i na koncepciju čoveka o sebi samom i svom mestu u svetu. Ideje poput gravitacije i univerzuma sa Suncem u središtu utkane su u život ljudi. Banvil se upravo zainteresovao za način na koji se ideje odnose prema svakodnevnom čovekovom iskustvu. Njihova privlačnost leži i u tome što je, iako su zauzimale centralno mesto u empirijskim i racionalnim sistemima znanja, ipak postojala određena sumnja u njihovu apsolutnu vrednost (Hand 2002: 62). Za prva dva romana tetralogije Hand kaže da imaju mnoge osobine žanra naučne fantastike i dodaje da se oni bave prošlošću kako bi komentarisali sadašnjost. Mogu se, pak, smatrati naučnom fantastikom (*science fiction*) iz razloga što predstavljaju fikcije o nauci (*fictions about science*) (*Ibid.*: 68-69).

Keni zapaža da su naučni romani „pre svega analogije za umetnički proces“, što od njih čini *Künstlerroman* (Kenny 2009: 89). I u naučnoj tetralogiji i u umetničkoj trilogiji Banvil najpre progovara o umetničkom procesu i umnom sklopu stvaralaca (*Ibid.*: 144). I sam kaže kako je „fasciniran naučnim umom“ i da je u knjigama o naučnicima mogao da piše o kreativnosti bez direktnog bavljenja umetnošću (Anon. [4]).

Iracionalnost koja se neretko krije iza naučnih otkrića evidentna je u epifanijskim momentima, a oni imaju važnu ulogu u procesu naučnih istraživanja. Takvi momenti pružaju kratkotrajni uvid u drugost (*alterity*), u misteriju sveta, osujećujući napore usmerene k njegovom predstavljanju (D’hoker 2004: 40). I epifanija i predstavljanje posreduju između ljudskog uma i materije u pokušaju dokučivanja smisla sveta, s tom razlikom što u slučaju predstavljanja subjekat ima dominantnu ulogu, dok je u epifanijskim trenucima istaknuta misterija objektivnog sveta (*Ibid.*: 54). Videćemo da epifanijski momenti ukazuju na „nesvodivu drugost sveta“, na nemogućnost premošćavanja jaza između sveta i sopstva. Primetićemo i to da „ove negativne epifanije postaju najmoćnije vizije drugosti u naučnoj tetralogiji“ (*Ibid.*: 67). U Banvilovim vizijama drugosti kao postmodernističkim epifanijama, „suštinska drugost sveta se oseća u posve ljudskim nastojanjima da se porekne“ (*Ibid.*: 68).

Banvilov naučni projekat podrazumevao je praćenje razvoja savremene nauke u vidu postmodernog romana. Njegova tetralogija ima formu klasične grčke tetralogije, pri čemu *Njutnov pismo* funkcioniše kao satirični interludijum (*Ibid.*: 17). Svim junacima, Koperniku, Kepleru, Njutnovom biografu i Gabrijeleu, zajednički je „dubok angažman u potrazi“. Svi oni tragaju za nečim: za tajnama svemira, istinom prošlosti, skrivenim redom u svetu, značajem samog života (*Ibid.*: 40).

Ovog pisca nisu toliko zanimali krajnji rezultati naučnih istraživanja, formulisane teorije, koliko put kojim se do njih stizalo. On je određen najraznovrsnijim faktorima, počev

od socio-kulturno-političkih okolnosti koje vladaju u određenom istorijskom trenutku, do krajnje ličnih činilaca, kao što su temperament jednog naučnika, njegova ćud ili odnosi s članovima porodice. Tako pratimo Kopernika i Keplera na njihovom putu po Evropi, postajemo svedoci jednog uzburkanog vremena u kojem oni žive, čitamo o rascepu u Crkvi, luteranstvu, Papi, progonu veštica, ali ujedno dobijamo uvid u misaoni proces ovih naučnika, sledimo njihova razmišljanja, svesna i nesvesna, koja prethode njihovim značajnim otkrićima.

Kako ispravno primećuje Brajan Mekilroj (Brian McIlroy), Banvilovi romani istražuju vannaučne faktore, koji se često zanemaruju kada se govori o nekoj naučnoj teoriji, iako neretko igraju presudnu ulogu u njenom nastajanju. Ovaj autor se poziva na Džeralda Holtona (Gerald Holton) i njegovo delo *Tematska porekla naučne misli: od Keplera do Ajnštajna* (*Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, 1973, 1988), u kome se ističe kao važna „lična borba“ naučnika u procesu nekog otkrića, a ona je određena različitim faktorima: istorijom, politikom, religijom, ali i seksualnošću, iskustvom, intuicijom. Ta faza „naučnika u nastajanju“ jeste kreativna ili umetnička strana nauke. Uzimajući to u obzir, Mekilroj zaključuje da nam Banvilova tetralogija otkriva dve suštinske ideje o nauci: prvo, da velika otkrića uvek zavise od pristrasnosti, subjektivnosti i iracionalnosti ništa manje nego od nepristrasnosti, objektivnosti i racionalnosti; drugo, da naučne paradigme nisu stabilne već se stalno menjaju (McIlroy 1995: 75).

2.1.1 Doktor Kopernik

Da su Mekilrojevi zaključci ispravni svedoči već prvi roman u tetralogiji, *Doktor Kopernik*. Podeljen je na četiri dela. Prvi nosi naziv „Orbitas Lumenque“ i uglavnom opisuje period detinjstva i obrazovanja ovog naučnika u Pruskoj i Italiji. Drugi deo, pod nazivom „Magister Ludi“, bavi se ponajpre tegobnim odnosom između Kopernika i njegovog brata Andreasa. Treći, „Cantus Mundi“, jeste jedna verzija priče o Koperniku iz usta njegovog učenika Retika, koji je i zaslužan za objavljivanje Kopernikovog epohalnog dela *De Revolutionibus*. Poslednji deo, nazvan „Magnum Miraculum“, prati Kopernikov mentalni i fizički slom. Po rečima Džozefa Mekmina, Banvil se u sastavljanju ovog romana poslužio dvema knjigama o istoriji astronomije, od kojih je jednu napisao Artur Kestler a drugu Tomas Kun. Pored faktičnih i istorijskih podataka koje je utkao u svoj roman, Banvilu je značajnija bila uloga imaginativne percepcije i političkog konteksta koju su ove knjige naglašavale. Mekmin smatra da „*Doktor Kopernik* pokušava da pomiri naučnu i književnu percepciju, baš

kao što je klasična astronomija pokušavala da harmonizuje zemlju i vasionu“ i dodaje da ovaj roman „nije samo književna verzija jedne naučne karijere: on je i potvrda prvenstva imaginacije u svim oblicima mišljenja“ (McMinn 1991: 46).

„U početku ono nije imalo ime. Bilo je stvar po sebi, živa stvar. Bilo je njegov prijatelj“¹¹ (Banville 2011a: 3). Ovo su početne rečenice koje nas neposredno, *in medias res*, uvode u atmosferu romana i upoznaju nas s njegovom problematikom. Uzgred, uvodne rečenice Banvilovih romana uvek su bremenite značenjem i nagoveštajem njihove glavne problematike. Ono što nema ime, saznajemo ubrzo, jeste drvo i to jedno određeno drvo: lipa. Drvo i lipa su dva imena bezimene stvari s početka. „Sve ima ime, ali iako je svako ime ništa bez imenovane stvari, ta stvar ne mari za svoje ime, nije joj potrebno ime, i ona je samo ta stvar. A onda postoje imena koja ne označavaju supstancijalne stvari, kao što lipa i drvo označavaju tu tajanstvenu pojavu“ (*Ibid.*). Ovo nije puko poigravanje različitim nazivima iste stvari, već opis čiste percepcije koju ima dete pre nego što nauči da rečima označava objekte u svetu oko sebe. Ta predverbalna percepcija prati Kopernika kroz život, iako je i on u jednom trenutku „zaboravio na te zagonetne stvari, i naučio da priča kao što su drugi pričali, s ubeđenjem, bespogovorno“ (*Ibid.*: 4). Naime, naučio je da tu „tajanstvenu pojavu“ pred svojim prozorom naziva „drvetom“ ili „lipom“ po potrebi, kao što je ovladao i drugim rečima kako bi mogao da se sporazumeva s ljudima.

Kopernikova posebnost uočljiva je vrlo rano. Posle očeve smrti, brigu o njegovom životu i obrazovanju preuzima ujak. Tokom školovanja on s lakoćom usvaja teško stečeno znanje svojih učitelja. Čini se, štaviše, da ga oni i ne uče ništa novo, nego samo potvrđuju ono što već zna. Rano postaje svestan činjenice da „znanje nije percepcija“. Ove reči se kao refren provlače kroz roman, uvek iznova asocirajući na lipu s početka i Kopernikovu percepciju ovog drveta kao „tajanstvene pojave“. Jaz između imena i stvari koju ono označava osetiće i u trenutku kada stoji kraj reke Visle, koja protiče kroz njegov rodni Torunj, ali zapljuskuje i obale nekog drugog grada u kome se on trenutno nalazi, razmišljajući o tome kako se jednim istim imenom naziva vodena masa u različitim mestima, što ga navodi na zaključak da „ime ne znači ništa“ i da u njemu čuje, kada ga izgovori, razbijanje pojmova prostora i vremena (*Ibid.*: 20). Takođe, kada prvi put čuje za Ptolomejevu geocentričnu teoriju, nastalu u Aleksandriji trinaest vekova ranije, a koja se i dalje smatra valjanom, u njemu se budi sumnja u njenu ispravnost, kao i u sve što ostali svet uzima zdravo za gotovo. On ne želi da prihvati objašnjenje jednog od svojih profesora, po kome je ta teorija

¹¹ U slučaju Banvilovih knjiga koje nisu prevedene na srpski jezik, prevod uradila autorka rada.

tačna budućí da se slaže s našim opservacijama kretanja planeta i, po Aristotelovim rečima, *špašava pojave (saves the phenomena)* (*Ibid.*: 29). Kopernik, međutim, smatra da je takva teorija pogrešna i da ne predstavlja stvarnost onakvom kakva jeste, već je „pogodna za izračunavanje nepostojećeg“. On od astronomije očekuje da izvrši mnogo složeniji zadatak: da dopre do najdublje stvari, suštine, istine. Njegov cilj je sledeći:

Zatvoreni sistem nauke mora biti razbijen da bi mogao da prevaziđe sebe i svoje neplodne brige, i tako postao instrument za verifikovanje stvarnog pre nego za puko postuliranje mogućeg. [...]

Novi početak, onda, nova nauka, ona koja bi bila objektivna, otvorena, pre svega iskrena, snop potpuno hladnog svetla nepokolebljivo usmerenog na svet onakav kakav jeste, a ne onakav kakav ljudi, u želji za ohrabrenjem ili matematičkom elegancijom ili čim god, žele da bude: to je bio njegov cilj. (*Ibid.*: 83)

Ova faustovska ambicija, koja poriče i vreme i okolnosti i opsesivno sledi svoju viziju, nužno biva osujećena. Tokom mahnitog rada na formulisanju teorije koja bi ispravno opisala univerzum, Kopernik shvata da nedostaje neka suštinska veza između istraživanih planeta i njega samog, što ga navodi na zaključak da „između te dve sfere puke reči i cifre na papiru ne mogu da posreduju“ (*Ibid.*: 93). On ne veruje u svoju knjigu i ono što je u njoj postulirao kao teoriju o kosmosu. Iz tog razloga ne želi da je objavi; štaviše, želi da je uništi. Hteo je da njome kaže istinu, a sada shvata da sve što se uopšte može reći jeste kazivanje i da „[n]jegova knjiga nije o svetu, već o sebi samoj“ (*Ibid.*: 116). Njegova tragika leži u tome što je čitav život posvetio traganju za nečim što je u detinjstvu instinktivno znao; naime, da nikakve reči, simboli ili formule ne mogu adekvatno da predstavljaju stvari na koje se odnose.

Proces dolaženja do takve spoznaje predstavljen je u romanu na veoma dramatičan način. Kopernik do nje dolazi tek nakon što prihvati ono što neprestano poriče: svet, ljude oko sebe. Banvil najpre likom njegovog brata, Andreasa, pokušava da ga odvraća od apstraktnih razmišljanja o vasioni i da mu pokaže jedan haotičan i nemilosrdan svet koji se ne može svesti na uređen skup matematičkih formula. Andreas je Kopernikova suprotnost, ono što je Mefistofeles Faustu. On je slika propadanja (budući da boluje od sifilisa) i predočava Koperniku ono što on odbija da vidi: smrtno, prolazno telo, bolest, pa i sve pošasti kojima je čovek izložen i koje ga vode u sigurnu smrt. Njegova uloga je presudna u osvešćivanju Kopernika, što naročito vidimo u poslednjem poglavlju romana, kada se on kao „anđeo spasenja“ prikazuje svom bratu neposredno pred njegovu smrt. Saopštava mu onu istinu koja je izmakla velikom naučniku: da nema potrebe tragati za istinom. „[M]i smo istina. Svet, i mi, to je istina. Nema druge, ili, ako ima, ona je nama od koristi samo kao ideal, koji nam donosi

malo ohrabrenja, malo utehe, s vremena na vreme. [...] Ona se ne može govoriti, brate, ali možda se može... pokazati. [...] Prihvatanjem onoga što jeste“ (*Ibid.*: 239). To što on nije prihvatio jeste koliko njegov bolesni brat toliko i nestabilna politička situacija u tadašnjoj konfliktima raspolućenoj Evropi. Naposljetku on priznaje novospoznatu istinu i odlazi u smrt slušajući zvukove sveta koji dopiru spolja: decu u igri, pse koji laju, crkvena zvana, vetar u lišću lipe. Umire pomiren sa svetom.

Ostaje njegova knjiga kao osnova na koju će se nadograđivati neke nove teorije. I pored toga što se protivio njenom objavljivanju jer nije uspeo da dopre do istine, našao se neko ko je smatrao da nju ipak treba objaviti. Najpre njegov učenik Retik, koji je sačinio skraćeni prikaz njegove teorije, a zatim luteranski teolog Andreas Osiander, koji je ne samo promenio prvobitni naziv knjige *De Revolutionibus orbium mundi* u *orbium coelestium* (*Ibid.*: 216), smatrajući da je bezbednije govoriti o nebu nego o svetu, već je napisao predgovor u kome je označio čitavu teoriju kao fikciju koja nije napisana s namerom da pruži istinski prikaz kretanja planeta. Upravo ju je takvom doživeo i Kopernik, shvativši da je njegova teorija samo „uzvišeno imenovanje“ (*exalted naming*) (*Ibid.*: 207), kao i one antičkih teoretičara koje on nije prihvatao. Po rečima Mekmina, „heliocentrični univerzum ostaje revolucionarna ideja, rezultat njegove kreativne inspiracije i smele imaginacije“. On dodaje da „Kopernik nije samo faustovski stereotip: Banvilova verzija ove tragedije dodaje bitnu dimenziju jezika i kao sredstva i kao prepreke znanju i percepciji“ (McMinn 1991: 53).

Percepcija koju je Kopernik želeo da pretoči u znanje, u zaokruženu teoriju, najviše je žestine i gneva izazvala kod njegovog učenika Retika. U trećem delu knjige, Retik na dramatičan način govori o svom učitelju, njegovoj neobičnoj ličnosti, o tome kako nije verovao u istinu o kojoj je hteo da progovori i, napokon, o zlu koje je naneo Zemlji proteravši je iz središta kosmosa. Prema ovoj teoriji, središte svemira nije Sunce, već se ono nalazi u jednoj tački u prostoru čija je udaljenost od njega tri Sunčeva prečnika. Retik u besu zaključuje da je Kopernikova teorija zapravo dokaz da se u centru svega ne nalazi ništa i da se svet okreće oko haosa. Tako je ova knjiga uništila Retikovu veru u Boga i Čoveka, ali, kako kaže, ne i u Đavola, jer Lucifer sedi u centru te knjige i donosi svetu očajanje. Retik sebi stavlja u zadatak da vrati svetu izgublenu veru, pre svega svom učeniku Otu, koji dolazi da mu pomogne u istraživanjima, kao što se on nekada s istim entuzijazmom uputio Koperniku. Nazvavši sebe Doktorom Retikom (što je svojevremeno uradio i Kopernik), on govori svom učeniku da pogleda svet oko sebe i uveri se da on nije umanjen, da je Kopernik pogrešio, i da je „nebo plavo, i uvek će biti plavo, i zemlja će uvek cvetati u proleće, i ova planeta će zauvek biti centar svega što znamo“ (Banville 2011a: 180). Na ovaj način Retik dolazi do istog

saznanja kao i Kopernikov brat Andreas. On prihvata svet oko sebe onakav kakav jeste, konkretan, ovozemaljski, lišen bilo kakvih astronomskih objašnjenja.

„Kopernikanska revolucija je pad u nemilost“, kaže Mekmin, „početak savremenog osećaja nepremostivog jaza između duhovnog i materijalnog sveta. [...] Čovečanstvo, lišeno svoje prvobitne sigurnosti, oslanja se na svoje imaginativne resurse, i mora da se drži lepog i konkretnog kao novih oblika znanja“ (McMinn 1991: 65). To lepo i konkretno jeste ona istina koju Kopernik spoznaje na koncu života.

2.1.2 Kepler

Kao što prvi roman u tetralogiji počinje i završava se jednom imaginativnom percepcijom lišenom verbalizacije, koja je osnova čitavog Kopernikovog samospoznajnog procesa, tako i drugi roman počinje jednim intuitivnim činom koji se dešava u snu, a čiji će smisao Kepler spoznati, poput Kopernika, tek nakon mukotrpnog istraživačkog rada. Na početku romana čitamo da se Johanu Kepleru u snu javilo rešenje kosmičke misterije u vidu jedne cifre, 0,00429, koja dugo ostaje neobjašnjena, kako nama čitaocima tako i samom Kepleru. „Ovaj zagonetan broj nam je dat na početku da bi nagovestio saznanje koje tek treba svesno da se razume“ (*Ibid.*: 77). Taj broj je Kepleru ono što je drvo lipa Koperniku: predracionalno, predintelektualno, intuitivno predsaznanje. Reč je o matematičkom izrazu elipse, koji Kepler kasnije uobličava u zakon, „jednostavan, elegantan, i tačan: *Planete se kreću po elipsama u čijoj se jednoj žiži nalazi Sunce*“ (Banvil 1992: 265). On je poznat kao Prvi Keplerov zakon.

Eliptična je i forma ovog romana. Za razliku od *Doktora Kopernika*, on ne počinje detinjstvom, već opisom Keplerovog rada za astronoma Tiha Brahea. Središnji, treći, deo posvećen je periodu detinjstva, da bi se poslednji, peti, vratio snu s početka. Poglavlja romana nose nazive Keplerovih najznačajnijih naučnih radova: *Mysterium Cosmographicum*, *Astronomia Nova*, *Dioptrice*, *Harmonice Mundi* i *Somnium*.

U prvom poglavlju upoznajemo Keplera, koji sa svojom suprugom Barbarom i pastorkom Reginom dolazi u dom ekscentričnog astronoma Tiha Brahea, u potrazi za mirom usred haotičnog ličnog života i spoljnih okolnosti, kako bi radio na otkrivanju zakona koji vladaju svetom. Upoznajemo Keplera kao sledbenika i branitelja kopernikanske heliocentrične teorije, koji, pak, priznaje da njoj nešto nedostaje, smatrajući da je ispravna kao ideja, ali da je i dalje manjkava, pre svega u tome što se služi prevaziđenim ptolomejskim sredstvima. Kepler postavlja upravo ona pitanja koja su opsedala i Kopernika: da li je on verovao kako je njegov

sistem slika stvarnosti ili je jednostavno bio zadovoljan što se takav sistem slagao s pojavama (*Ibid.*: 65)? Kepler u njemu vidi samo fragmente, narušenu harmoniju, te sebi stavlja u zadatak da od slučajnih kadenci stvori celovitu melodiju, „[j]er istina je ležala u toj muzici koja je nedostajala“ (*Ibid.*). U potrazi za *muzikom sfera*, ovaj neopitagorejac traga za geometrijskim obrascem koji će odgovarati harmoniji univerzuma. Poput ovog antičkog mislioca, on veruje da geometrija vlada svetom i da je kao takva „zemaljska paradigma božanske misli“ (*Ibid.*: 67). Počinje mahnito da zapaža oblike saća, strukture cveća, savršenstvo pahulja. U svemu, počev od arhitekture, slikarstva, poezije, preko muzike, boja, mirisa i ukusa, do ljudske figure, vidi odraz Platonovih formi, čistih ideja, kosmičkih harmonija. U jednom neočekivanom trenutku, za vreme predavanja u školi, razmišljajući o tome zašto postoji samo šest planeta i fiksne distance između njih, Kepler dolazi do svog prvog otkrića: postoji pet pravilnih čvrstih tela, čije su strane identične, i upravo se ta geometrijska tela mogu upisati između planeta, time određujući njihove međusobne razdaljine, onako kako su verovali antički mislioci (*Ibid.*: 67-68). Ovu ideju o geometrijskoj simetriji planetarnog sistema treba dokazati i izraziti matematičkim putem i to je ono čemu će Kepler posvetiti veći deo svojih istraživanja. Kako primećuje Mekmin, „Keplerova otkrića pokazuju ključnu ulogu imaginativne vere, čak i ako ona u početku nije ništa više od fikcije“ i dodaje da „[f]ikcija, ispostavlja se, može biti najsigurniji put ka realnosti“ (McMinn 1991: 76-77). Fikcija o savršenim geometrijskim oblicima dovela ga je do otkrića da se planete ne kreću kružnim već eliptičnim putanjama, što je od početka intuitivno znao, ali za šta je bio potreban veliki intelektualni napor da bi tu spoznaju svesno prihvatio.

Keplerove knjige *Nova astronomija* i *Harmonija sveta* rezultat su jedne neoplatonističke i neopitagorejske teorije po kojoj je svet sazdan Božjom voljom na geometrijskim principima, a oni podjednako važe za makrokosmos i mikrokosmos, univerzum i ljudski um. „I tako, instinktivno ili umno, tvorevina podražava Tvorca, zemlja stvaranjem kristala, biljke rasporedom svog lišća i cvetova, čovek stvaralačkom delatnošću. [...] sve je igra“ (Banvil 1992: 255), zaključuje Kepler i dodaje „da se pravi odgovori na kosmičku misteriju ne mogu naći na nebu, već u onom drugom, daleko manjem, iako ništa manje misterioznom nebeskom svodu koji se nalazi u lobanji“ (*Ibid.*: 241). Tako, kada se pojavi Galilej s otkrićem četiri nove planete, koje se ne uklapaju u Keplerov sistem, mi vidimo potvrdu pomenute teze i moramo se složiti sa zaključkom „da se samo naš vidokrug širi i menja, a ne sama stvar. Čudno, kako je lako nama, malim stvorenjima, da pobrkamo otvaranje naših očiju s pojavom novog nastajanja: kao što deca smatraju da svet iznova nastaje svakog jutra kada se probude“ (*Ibid.*: 249). I Kepler i Galilej, kao i Kopernik pre njih, pružaju svoju

viziju stvarnosti, jednu njenu paradigmatičku sliku, koja je, kao što smo videli, neretko plod intuicije i imaginacije.

Poslednje poglavlje nosi naziv Keplerovog fantastičnog romana *Somnium (San)*, koji je ujedno i njegovo poslednje delo. Reč je o putovanju jednog dečaka na Mesec i čudnim stvorenjima koje tamo susreće (Hand 2002: 111-112). Na ovaj način Kepler, kao i ranije Kopernik, označava svoje teorije kao fikciju, shvativši da je apsurdno pokušavati odgonetnuti misteriju. Kao i Kopernik, on u jednom trenutku poželi da uništi sve što je za života stvorio, jer shvata da to ništa ne bi promenilo, da bi svet i dalje postojao i bez njegovih teorija. Taj svet je onaj isti svet koji je Kopernik zanemarivao u svojoj potpunoj posvećenosti istraživanju kosmosa, ono na šta Kepler misli kada kaže: „Prevrni ravan kamen i eto ti: obilje i sram!“¹² (Banvil 1992: 326). To je onaj konkretan, opipljiv svet čijim se opisom završava i prvi roman u ovoj tetralogiji.

Čistu percepciju takvog sveta, videli smo, pruža detinjstvo. Kepler se u središnjem delu romana, *Dioptrice*, seća jedne scene iz detinjstva kada je posmatrao puža kako se uspinje uz prozorsko okno (*Ibid.*: 181). Seća se kako je bio začuđen načinom njegovog uspinjanja, koje nije izgledalo tegobno, već glatko i jednostavno, poput otkucaja srca (*Ibid.*). Nakon toga je, kaže, počeo pažljivo da promatra stvari, ta sitna stvorenja, i da se pita o svrsi njihovog postojanja (*Ibid.*: 182). Slika puža čije odlučno uspinjanje uz prozor deluje posmatraču koliko lepo toliko i apsurdno, zapravo je slika svakog čoveka i njegovog puta kroz život. Ona pomaže Kepleru da shvati čovekovo pravo mesto u svetu, da harmonija nije skup činjenica o dalekom svemiru, nego „sposobnost ekstatične percepcije“ (McMinn 1991: 82-83). Čovekovo mesto je na zemlji, upravo onde gde se nalazi. Čovek je *magnum miraculum*; on je centar Keplerovog univerzuma (*Ibid.*: 80), a imaginativna percepcija je ono što donosi harmoniju za kojom on večito traga.

Još jedna situacija je vredna pomena. Reč je o razgovoru koji Kepler vodi s prijateljem Jevrejinom, koji mu govori o razlici između hrišćana i Jevreja i kaže da u njihovoj religiji postoje stvari koje se ne mogu izgovoriti jer bi se time oštetile, dok se u hrišćanstvu smatra da ne postoji ono o čemu se ne progovori. Kepler se na samom kraju seća tog razgovora: „Sve nam je rečeno, ali ništa objašnjeno. Da. Sve moramo da prihvatimo na reč. U tome je tajna“ (Banvil 1992: 326). Slične reči je Andreas uputio svom bratu Koperniku. Ostaje vitgenštajnovska ćutnja nad onim o čemu se ne može govoriti. Ostaje raznolik svet koji ne haje za još jednu naučnu teoriju inspirisanu njime.

¹² Rečenica u originalu glasi „Turn up a flat stone and there it is, myriad and profligate!“ (Banville 2011b: 191). Smatramo da bi adekvatniji prevod reči „profligate“ bio „rastrošan“.

San kao završno poglavlje Banvilovog romana i poslednja Keplerova knjiga ukazuje na centralno mesto koje fikcija, odnosno pripovedanje, zauzima u čovekovom životu. Ne poričući naučno znanje, ono ipak dopušta mogućnost i nekih drugih vidova spoznaje do koje se dolazi poetskom, odnosno umetničkom imaginacijom (Hand 2002: 112).

2.1.3 *Njutново pismo*

Njutново pismo se već pominjanjem pisma u naslovu razlikuje od prethodna dva romana. To nije jedina distinkcija. U knjigama o Koperniku i Kepleru, Banvil nam je dao jednu fikcionalizovanu sliku života i karijera ovih naučnika, dok to nije slučaj s *Njutnom*. Mi ovde ne pratimo razvojni put kojim je on došao do svojih značajnih otkrića poput zakona gravitacije i kretanja, nego se Banvil služi jednim pismom koje je ovaj naučnik uputio filozofu Džonu Loku (John Locke) 1693. godine, optuživši ga za izdaju i zaveru, nakon čega je *Njutn* odustao od nauke (McMinn 1991: 88). Očekivano se Banvil zainteresovao za ovaj slučaj – setimo se Kopernika i Keplera i njihovog odnosa prema sopstvenim naučnim dostignućima. Još jedna razlika u odnosu na prethodna dva romana leži u tome što ovde pripovedač nije naučnik iz naslova, već neimenovani *Njutnov* biograf, koji nakon sedam godina odlučuje da obustavi pisanje knjige o njemu.

Ono što se Koperniku i Kepleru događa pred kraj života (odustajanje od svojih naučnih dela), ovde se dešava na samom početku priče. Nepoverenje u reči, gubitak vere „u prvenstvo teksta“ (Banville 2010a: lok. 12¹³), jeste ono s čime se na početku susrećemo. Neimenovani pripovedač obraća se muzi istorije u prvoj rečenici: „Reči me izdaju, *Klio*“. Sedam godina ga je ona inspirisala da napiše biografiju velikog naučnika, a onda je nestala vera u nju nakon kratkog ali presudnog boravka u kući Ferns u Veksfordu, gde je zatražio mir i privatnost ne bi li dovršio započetu knjigu. Boravak kod porodice Loles (Lawless¹⁴) iz korena će promeniti sudbinu njegove nedovršene knjige. Ispostavlja se da je pripovedačeva slika o članovima ove porodice fiktivna i da su njegove pretpostavke pogrešne: oni nisu protestanti već katolici (*Ibid.*: lok. 662); dečak Majkl nije njihov sin već usvojeno dete (*Ibid.*: 853); Edvard boluje od neizlečive bolesti (*Ibid.*: 979), njegovo čudno ponašanje nije posledica stidljivosti; i pored

¹³ Lok. je oznaka za lokaciju na kojoj se nalaze citirani ili parafrazirani delovi teksta u elektronskim knjigama koje nemaju standardnu paginaciju.

¹⁴ Na engleskom *lawless* znači nezakonit, protivzakonit, čak razuzdan. Nije slučajan odabir ovog prezimena. To zapaža i Hand, rekavši, pak, da ovo prezime, koje se javlja i u romanu *Brezova šuma*, nagoveštava remećenje očekivane tradicionalne forme romana. Isto je i s imenom kuće Fern Haus (*Fern House*), odnosno Kuća paprati. Hand objašnjava poreklo naziva ove biljke i uočava u Banvilovom odabiru ovog imena nameru da ukaže na misterioznost i prikrivena, tajanstvena značenja i veze koje se unutar ove kuće kriju (Hand 2002: 51).

tajne veze koju ima s Otili, pripovedač shvata da je zaljubljen u Šarlot (*Ibid.*: 511). Ispostavlja se, dakle, da ništa nije onako kako se njemu prvobitno činilo. Značajan uticaj u ovom smislu, kako Banvil kaže, imao je roman Henrija Džejmisa *Evropejci* i u njemu prikazan „sudar kultura“, zasnovan na pogrešnim percepcijama koje zajednice ljudi međusobno stiču jedne o drugima (Hand 2002: 43). Ne mogavši da sagleda stvari i ljude oko sebe u pravom svetlu, pripovedač pada u očajanje i odustaje od svoje studije o Njutnu. Kako reći istinu o nekome o čijem životu može saznati samo iz knjiga, istorijskih spisa, *tekstova*, kada mu izmiče istina o onome i onima koji se nalaze u njegovom neposredom okruženju? „Toliko toga se ne može izgovoriti: sve važne stvari“, zaključuje pripovedač (Banville 2010a: lok. 1008).

Saznanje biografista identično je onome do koga je došao i sam Njutn prilikom jednog incidenta kada je njegov pas oborio sveću u sobi u Kembridžu, što je izazvalo požar u kome je izgorela gomila njegovih spisa. Tom prilikom je Njutn došao do zapanjujućeg zaključka da, čak i da izgore njegovi *Principi* ili *Optika*, ne bi bilo nikakve štete i ništa ne bi bilo izgubljeno. Taj požar mu je pokazao jedno *ništa* koje „automatski označava sve“ (*Ibid.*: lok. 258). To *sve* jeste ono „*obično*, ta najčudnija i najneuhvatljivija enigma“ (*Ibid.*: lok. 122), čulni, opipljivi svet, koji mu govori nekim njemu neshvatljivim jezikom bez reči, ali čije prisustvo on počinje intenzivno da oseća. Ovo saopštava filozofu Loku u svom pismu i govori mu da jezik kojim bi mogao da piše i misli nije ni latinski ni engleski, već jezik na kome mu se obraćaju svakodnevne stvari (*Ibid.*: lok. 627). I posle istraživanja takvih apstraktnosti kao što su vreme, prostor i kretanje, Njutn shvata da je ono konkretno ipak veća tajna.

Ove dve paralelne priče, o Njutnu i njegovom biografu, donose istu pouku: poljuljanu veru u moć reči. Međutim, kako primećuje Mekmin, Banvil nikada ne završava očajanjem nastalim nepoverenjem u jezik, nego rađanjem neke nove vere, koja „dopušta neadekvatnost reči ili superiornost tišine“ (McMinn 1991: 96). Ta nova vera priznaje ograničenja intelekta u saznavanju istine o svetu, a veće poverenje pruža imaginativnoj percepciji kao alternativnom načinu sagledavanja sveta.

Završetak romana ne razrešava dilemu i sumnju u jezik, ali obnavlja izgubljenu nadu. Biograf odlučuje da nastavi pisanje svoje knjige, uz bojazan da će u jednom trenutku ponovo osetiti besmisao tog poduhvata. Ali, kako kaže, „odricanje nije od ovog sveta“ (Banville 2010a: lok. 1031). Nastaviće s pisanjem uz svest o nemoći reči. One su, ipak, jedino sredstvo koje može da upotrebi u svoju svrhu.

Zajedno s knjigom *Brezova šuma*, ovaj roman obrađuje temu „istorije i prošlosti u irskom kontekstu“ i način na koji se „prošlost stvara u sadašnjosti i biva nam posredovana kroz pisanje i mit“ (Hand 2002: 20). Ako ostale tri knjige predstavljaju tragedije u smislu

grčke tetralogije, onda je *Njutново pismo* satira „usmerena k samom Banvilu kao piscu koji piše fikcije u Irskoj“. Problemi Njutnovog biografa u pokušaju zapisivanja prošlosti nevolje su pisca Banvila, koji upravo to nastoji da zapiše (*Ibid.*: 42-43). Biograf spoznaje neku drugu istinu, drugačiju od one na koju pretenduju puke činjenice. U situaciji u kojoj istorija postaje fikcija, ta druga, poetska istina dobija na značaju. Čini se, štaviše, da su jedna bez druge nepotpune i da samo u svojevrsnoj simbiozi mogu progovoriti o prošlim događajima. Ne, dakle, strogo odvajanje činjenica od mita ili fikcije, već njihovo plodno sjedinjavanje (*Ibid.*: 63-64). Ovaj roman pokazuje nemoć konačnog izricanja prošlosti i neminovnost izvesne doze njene fikcionalnosti, koja nastaje samim činom njenog iskazivanja.

2.1.4 *Mefisto*

Po mišljenju nekih proučavalaca Banvilovog opusa, ovaj roman nije suštinski povezan s tri prethodna koji spadaju u tzv. naučnu tetralogiju. Mekmin primećuje njegovu veću bliskost romanima iz ranog perioda Banvilovog stvaralaštva, pri čemu on „zadržava simboličku pre nego suštinsku vezu sa svojim 'naučnim' prethodnicima“ (McMinn 1991: 99). Ovaj autor smatra da ono zbog čega se ipak može svrstati u naučnu tetralogiju jesu izuzetna matematička nadarenost glavnog junaka i naslovni junak koji se ovde javlja pod imenom Feliks (*Ibid.*).

Međutim, prateći put od Kopernika preko Keplera do Njutnovog biografa, ovakav završetak tetralogije čini se očekivanim; štaviše, svaki drugi bi izgledao nedovoljno uverljivim. Čitava tetralogija je, zapravo, zasnovana na legendi o Faustu i u svakom junaku je lako uočljiva faustovska ambicija. Opšte je poznata priča o ovom veoma uspešnom učenjaku koji, nezadovoljan svojim životom, sklapa ugovor s Đavolom, i menja svoju dušu za neograničeno znanje i ovozemaljska zadovoljstva. Kopernik, Kepler i Njutnov biograf slede glas svog unutrašnjeg demona, kome ne mogu da se otrgnu sve do konačnog osujećenja svojih početnih preambicioznih poduhvata. Tek u *Mefistu* Đavo se javlja kao junak, kao sveprisutna, neizbežna sila koja nemilosrdno upravlja životom svih, pa i glavnog junaka – dečaka Gabrijela Svona (Gabriel Swan¹⁵), te se stoga ovaj roman pridružuje obimnom korpusu literature koja obrađuje i neretko varira legendu o učenjaku koji prodaje dušu đavolu.

¹⁵ Feliks naziva Gabrijela različitim imenima, ali nikada pravim. Između ostalog, naziva ga dečakom-pticom (*bird-boy*) zbog prezimena Swan (što na srpskom znači labud), a što dobija zastrašujući prizvuk kad ovaj dečak doživi potpuni preobražaj svog tela i prestane da liči na ljudsko biće nakon požara iz koga uspeva da se izbavi. Meknim primećuje da raznolikost imena koje Feliks smišlja za Gabrijela nagoveštavaju potragu ovog dečaka za novim identitetom (McMinn 1991: 102).

Ovaj roman to čini na specifičan način. Podeljen je u dve celine: „Marionete“ i „Anđeli“. U „Marionetama“ se upoznajemo s dečakom Gabrijelom, saznajemo o njegovom nerođenom bratu blizancu, kao i o opsesivnom interesovanju za značaj brojeva, nastalom njegovim jakim osećajem prisutva praznine koju je za sobom ostavio brat koji nije preživio. Gabrijel kaže kako je upravo to razlog njegove nadarenosti za brojeve, da je opsesija misterijom jedinstva dovela do njegove neprestane potrage za redom, harmonijom, simetrijom i potpunošću, koje očekuje da razazna razotkrivanjem tajne brojeva (Banville 2011c: lok. 243-249). Nezadovoljan svakodnevnim životom u školi i kod kuće, koji ne nudi nikakve izazove njegovom umu okrenutom matematičkim apstrakcijama, Gabrijel biva uvučen u njemu primamljiv svet sumnjivih i čudnih ljudi. U Velikoj kući (*Big House*) susreće gospodina Kasperla, faustovskog junaka koji obavlja određene poslove za opskurnu rudarsku kompaniju, zatim gluvonemu devojkicu Sofi, još jednu Gabrijelovu nerešivu enigm, i Feliksa – Mefista, koji Sofi podvodi Kasperlu za zadovoljenje njegovih telesnih poriva, kao što mami Gabrijela k matematičkim misterijama zabeleženim u Kasperlovoj crnoj svesci. Ovaj fantazmagorični svet, svet nerešivih tajni brojeva i Sofinih marioneta, s kojima se Gabrijel identifikuje, nazvavši sebe Pinokiom koji pokušava da bude stvaran (*Ibid.*: lok. 1516), a koji je ništa drugo do marioneta u Feliksovim rukama, okončava se spletom nedovoljno razjašnjenih okolnosti. Projekat na kome je Kasperl bio angažovan doživljava krah nakon neočekivane eksplozije u rudniku, zbog čega Feliks napušta grad, a Sofi i Kasperl nestaju u plamenu koji zahvata njihovu kuću. Tom prilikom Gabrijel posećuje kuću poslednji put i uspeva da se izbavi iz plamena, čvrsto držeći crnu svesku, čime se završava prvi deo romana.

Uz Miltonove (John Milton) reči *Farewell, happy fields!* Gabrijel napušta *izgubljeni raj* i iz sveta nevinosti zakoračuje u svet bola i patnje. Neizbežno se nameće paralela s pomenutim Miltonovim epom, ali i s Blejkovim (William Blake) *Pesmama nevinosti i iskustva*¹⁶, ponajpre zbog veoma slične strukture događaja i likova u oba dela romana, što je slučaj i sa pomenutim pesmama. Paralelizam se ogleda na više nivoa: *The Big House* se u ovom delu proširuje na čitav grad; Kasperla zamenjuje profesor Kosok; umesto Sofi tu je Adel, Kosokova ćerka. Gabrijel ostaje marioneta i u ovom svetu *palih anđela*¹⁷, u kome preživljava zahvaljujući lekovima i medicinskoj pomoći u bolnici, nakon što mu telo biva potpuno deformisano u plamenu. Gabrijel na izvestan način biva ponovo rođen: svoje „prvo“ rođenje duguje biološkoj slučajnosti, dok sada postaje žrtva ljudskih okolnosti (McMinn 1991: 103). U

¹⁶ Ovu sličnost je uočio i Derek Hand, rekavši da „premeštanje radnje iz ruralne sredine u grad signalizira kretanje od nevinosti do iskustva“ (Hand 2002: 127-128).

¹⁷ *Angels* iz naslova drugog dela romana može se shvatiti kao aluzija na biblijske *ministering angels*, što bi se ovde odnosilo na medicinsku pomoć zahvaljujući kojoj Gabrijel ostaje u životu.

svetu podzemlja u gradu gde se obreo, on je okružen krajnje sumnjivim ljudima, pre svega profesorom Kosokom, koji na kraju napušta posao u kome mu je Gabrijel pomagao, nakon što je, uz pomoć jedne mašine, uspeo jedino da dokaže da se ništa ne može dokazati (Banville 2011c: lok. 2954), i njegovom ćerkom Adel, koja umire od predoziranja lekovima koje joj je Gabrijel pribavljao u zamenu za telesna zadovoljstva.

Nakon nebrojenih sati provedenih nad nerešivim problemima u crnoj svesci, Gabrijel dolazi do istog zaključka kao i njegovi prethodnici: apstraktna razmišljanja su ga sprečavala u spoznaji da svet nije rešiva formula čiju tajnu mogu odgonetnuti brojevi. Konkretno stvari su ono što zanemaruje sve dok na kraju ne uvidi da jedna kapljica vode dodata drugoj ne čini dve već jednu kaplju, ili da dve pomorandže i dve jabuke ne stvaraju neku novu sintezu od četiri elementa, nego uporno ostaju ono što jesu (*Ibid.*: lok. 3054). Stoga Gabrijel naposljetku odlučuje da počne s radom ispočetka, drugačije nego ranije. Namerava da se bavi jednostavnim stvarima, lišenim apstrakcija. Odabira da prepusti stvari slučaju, što je prva i poslednja reč u romanu.

„Poništi, poništi, i počni ponovo“ (*Ibid.*: lok. 1507). Ova rečenica možda najbolje ilustruje proces kojim teku naučni poduhvati. Kad se ispostavi da neka stara teorija više nije u stanju da objasni pojave u svetu, čime postaje neprimenjiva, mora se početi iznova. Formom romana, njegovom podelom na dva dela¹⁸, Banvil ukazuje na promenjene okolnosti koje zahtevaju reviziju teorije. Štaviše, on je saznao svoj roman na tzv. teoriji haosa, u kojoj važnu ulogu imaju slučaj i slučajnost, koji onemogućuju dostizanje ideala u nauci, jedinstvene teorije kojom bi se mogle opisati apsolutno sve pojave u svetu, na mikro i makro nivou, poznate pod nazivom „teorija o svemu“ (Theory of Everything, ToE) (McIlroy 1995: 79).

Podeljenost koja je u ovom romanu primetna kako na formalnom tako i na tematskom planu ukazuje na nepostojanje završetka, kao i na „mogućnost neograničenog broja početaka“. Ne može se govoriti o konačnom, stabilnom i čvrstom identitetu, već jedino o „većitom nastajanju“ (Hand 2002: 131). Banvilova naučna tetralogija iz romana u roman postaje sve fiktivnija: u prva dva romana glavni junaci imaju pandan u istorijskim ličnostima; u *Njutnovom pismu* fokus je pomeren s naučnika na njegovog biografa, dok u *Mefistu* pripovedač Gabrijel Svon ne odgovara nijednoj istorijskoj figuri (*Ibid.*: 119). Tetralogija se završava romanom čiji je junak poput onih koji će se pojavljivati u narednim Banvilovim delima: usamljen i otuđen od ljudi i sveta (*Ibid.*: 128).

¹⁸ Hand primećuje da podela romana na dva odeljka aludira i na Gabrijelov osećaj podeljenosti bića (Hand 2002: 121).

2.2 Umetnička trilogija

Na neki način, [...] sva umetnost to radi – učini da stvari postanu mirne da bi mogla na njih da se usredsredi. Ipak, u isto vreme, predmeti počinju da sijaju pod njenim pogledom.
(Lesser 1993)

Romani *Knjiga dokaza*, *Duhovi* i *Atena* čine Banvilovu trilogiju o umetnosti, inspirisanu jednim stvarnim događajem. Reč je o slučaju Malkolma Mekartura (Malcolm MacArthur), koji je 1982. godine počinio svirepo ubistvo jedne dvadesetsedmogodišnjakinje u parku Feniks u Dublinu. Banvilov junak, Fredi Montgomeri, takođe na brutalan način izvršava ubistvo, o kojem nam govori u prvom od pomenutih romana. *Knjiga dokaza* je Fredijeva priča o zločinu koji je izvršio, onome što mu je prethodilo, kao i o periodu iščekivanja zatvorske kazne. U *Duhovima* se ponovo susrećemo s njim, iako nam ni u jednom trenutku ne otkriva svoje ime, već ostaje neimenovani pripovedač, koji sebe na početku predstavlja kao „malog boga“, nekog ko stvara priču, likove i događaje u njoj. Roman podseća na Šekspirovu (William Shakespeare) *Buru*, budući da se radnja dešava na ostrvu na koje pristiže grupa ljudi sa nasukanog broda. Tamo živi tajanstveni profesor Krojner (Kreutznaer), čije bavljenje slikom *Zlatni svet* (*The Golden World*) izmišljenog holandskog slikara zauzima značajno mesto u romanu, njegov pomoćnik Liht (Licht), ali i Fredi, koji se ovde javlja kao poznavalac slikarstva. U poslednjem, pak, romanu, *Ateni*, Fredi uzima lažno ime i predstavlja se kao Morou (Morrow). Vidimo ga na samrtnoj postelji rođake Korki (Aunt Corky) dok ga opsedaju misli o misterioznoj ženi s kojom je bio u ljubavi i kojoj se obraća na početku romana. Ona je, ispostavlja se, učestvovala u prevari vezanoj za slike u koju je Fredi uvučen.

U svakom od romana primetno je prisustvo slika. U prvom, Fredi ubija služavku u trenutku potpune opčinjenosti jednim portretom. U drugom, on se javlja kao poznavalac slikarstva koji pomaže profesoru Krojneru u ispitivanju jedne slike. U trećem, slike figuriraju u većoj meri nego u prethodna dva, budući da je narativ isprekidan opisima i evaluacijom sedam slika u kući sumnjivog Mordena, koji je, ispostavlja se, brat misteriozne žene, a njih dvoje se zajedno bave ilegalnim prometom i krivotvorenjem slika.

U *Knjizi dokaza* Fredi stavlja sebi u zadatak da na neki način vrati u život ubijenu služavku i to je ono što pokušava da uradi u narednim romanima. Od naslikane, nestvarne žene zbog koje Fredi izvršava ubistvo, preko kazne odslužene u zatvoru i boravka na ostrvu, do mahnite opsednutosti jednom stvarnom ženom, Banvil uspeva da dotakne niz važnih pitanja, poput odnosa realnosti i umetnosti, imaginacije i sećanja, jezika i sopstva, istine i fikcije.

Govoreći o ovim romanima, Banvil je istakao da imaju za cilj „istraživanje načina na koji imaginacija funkcioniše“, budući da ona „neprestano bira delove okoline i prerađuje ih u ono što smatramo stvarnošću. Imaginacija stvara svetove u kojima ljudskim bićima može biti prijatno“ (Lesser 1993).

Primećeno je da je čuvena Beketova trilogija, koja obuhvata romane *Moloo* (*Molloy*), *Malone umire* (*Malone Dies*) i *Neimenljivo* (*The Unnameable*), imala znatan uticaj na Banvilu trilogiju, naročito u slučaju središnjih romana, gde se opažaju sličnosti po pitanju „diskursa samosvesti i identiteta kao i problematičnog predstavljanja drugih“ (D’hoker 2006: 69, 72). Oba romana, *Malone umire* i *Duhovi*, svedoče o „nesposobnosti sopstva da prekorači svoje granice i da se izgubi, u pričama, u igri, u drugima“, o njegovom „neizlečivom solipsizmu i sebičnosti“. Banvilova trilogija potcrtava moć imaginacije, i kad je ima previše i kad je ima premalo: premalo u *Knjizi dokaza*, a previše u *Duhovima* (*Ibid.*: 77-78).

2.2.1 *Knjiga dokaza*

U prvom romanu trilogije pratimo priču Fredija Montgomerija, koji čeka izricanje kazne za počinjeno ubistvo. Tako saznajemo neke stvari o njegovoj prošlosti. Nekoliko godina živi u Americi i tamo upoznaje svoju buduću suprugu Dafni. S njom provodi određeno vreme na mediteranskim ostrvima, gde biva prevaren i primoran da se vrati u Irsku, kako bi zatražio novac od svoje majke, s kojom nije u kontaktu sve vreme boravka u inostranstvu. Doznaje da je ona prodala kućnu kolekciju slika koja bi mu mogla doneti potrebni novac i odlučuje da slike povrati. Odlazi u dom Berensovih s tim ciljem. Međutim, dok pokušava da uzme jednu od slika koja ga potpuno opčinjava, pojavljuje se služavka i sprečava ga u nameravanoj krađi. Uzevši sliku, Fredi isteruje služavku do ukradenog automobila, u kome je, tokom žučne rasprave, prebija na smrt čekićem koji je prethodno kupio. Nakon svirepog ubistva, sliku baca u neki jarak, a žena s rukavicama sa slike upućuje mu poslednji nipodaštavajući pogled jer, kako kaže, nije ni očekivala bolje od njega (Banvil 1998: 103).

Od trenutka kada je upitan na suđenju da li će govoriti istinu i ništa drugo do istinu, na šta daje odgovor „Nemojte me zasmejavati“ (*Ibid.*: 8), vidimo Fredija kao nepouzdanog pripovedača, koji često ni sam nije siguran da li su se stvari odigrale onako kako nam je ispričao.¹⁹ On svoje svedočenje, *knjigu dokaza*, označava kao „zvaničnu fikciju“ (*Ibid.*: 186),

¹⁹ Brendan Meknami (Brendan McNamee) dolazi do zanimljivog zapažanja da, čak i da je Fredi stvarna osoba koja izlaže svoj slučaj pred porotom, mi ne bismo mogli da dokučimo da li je izlaganje istinito ili ne, zbog

jednu između ostalih nastalih tokom suđenja. Dovođenje u sumnju svega rečenog kulminira na završetku romana Fredijevim odgovorom na pitanje jednog inspektora šta je tačno u njegovoj priči: „Sve. Ništa. Samo stid“ (*Ibid.*: 186). Ceo roman je sačinjen od Fredijevih razmišljanja o tom stidu. On više puta napominje da ne želi da opravda svoje ponašanje i uvek spremno priznaje da jeste počinio ubistvo. Štaviše, ono je jedino što može nazvati svojim.

U osvrtu na prošlost, on govori da je sve što je uradio u životu bilo tako jer nije moglo biti drugačije. Na taj način, dovodi u pitanje slobodnu volju pojedinca i mogućnost da sam odlučuje o svojim postupcima i određuje tok svog života. Stoga se pita „da li je izvodljivo držati se principa moralne krivice kad se već odustalo od pojma slobodne volje“ (*Ibid.*: 16). Ovo je jedno od najznačajnijih pitanja koje Banvilov pripovedač postavlja. Jer, ako pojedinac nije slobodan u donošenju sopstvenih odluka, koliko je onda krivica njegova ako počinu i nešto tako gnusno kao ubistvo? Ako je sve unapred determinisano, može li se u životu govoriti o volji, slobodi delanja, prekretnicama, pogrešnim ili ispravnim odlukama? Fredi na ovo pitanje odgovara odrično. On ni u šta nije siguran. Govori kako drugi ljudi umeju da izraze svoje mišljenje i zauzmu određene stavove, pričaju o uzrocima i posledicama, kao da je moguće izolovati jedan događaj iz vrtloga svih dešavanja i ispitati ga bez ikakve povezanosti s drugim zbivanjima (*Ibid.*: 17).

Mišljenje da je sve beskrajno deljivo i da je apsolutna sigurnost i izvesnost nemoguća razlog je zbog koga se Fredi prihvatio bavljenja naukom. Ona je za njega vizija nepredvidivog sveta koji ga okružuje i mogućnost da, kako kaže, izbegne pitanja o prirodi stvarnosti, istine, etike i svih tih velikih stvari. U statistici i teoriji verovatnoće vidi mogućnost izgradnje čvrste konstrukcije na peščanom temelju koji se nalazi svuda i neprestano se menja, mogućnost uvođenja reda u haotični svet (*Ibid.*: 17-18). Ta konstrukcija će se pokazati nedovoljno stabilnom za Banvilovog pripovedača i neizbežno će doživeti krah.

Isto će se dogoditi i s nasleđenim kodeksima moralnog ponašanja, budući da Banvilov pripovedač preispituje temelje etike, dovodeći u sumnju logocentrizam zapadnjačkog mišljenja, prema kome u svemu postoji neko konačno značenje ili istina. Banvil je više puta izjavio da svet nema značenje niti moralni centar, pri čemu se oslanjao na Ničea (Kenny 2009: 15). Ključno pitanje u vezi s tim jeste: kad bi se otklonile naslage apstraktnih zakona i pravila, vekovima nasleđivanih, modifikovanih i prilagođavanih vremenskom dobu, kada bi se ukinule sve institucije koje je čovek sagradio u cilju sprovođenja pomenutih zakona, kada, na kraju, ne

njegove „sklonosti ka izmišljanju“. Stoga ovaj autor zaključuje da je „zamagljujući faktor sam jezik, a ne samo njegove činjenične/romaneskne upotrebe“ (McNamee 2003: 157).

bi postojalo ono što nazivamo etikom, da li bi i dalje bilo loše ubijati ljude? Da li bi se to i onda nazivalo zločinom i šta bi se tada događalo s onim ko počini zločin?

U vezi s tim, Banvil ponovo pokreće pitanje jezika, kao i u romanima naučne tetralogije. Dok prelistava rečnik, Fredi biva iznenađen manjkavošću jezika kada je reč o rđavosti (*badness*). Sve imenice i pridevi na koje nailazi impliciraju aktivno ili svesno učešće u činjenju nečega lošeg, s dodatnim prizvukom osude: imenice zlodelo, pokvarenost, nitkovluk, pridevi jeziv, gnusan, paklen, gadan. Njima se ne opisuje rđavost kao takva, što navodi Fredija na pomisao da ona uopšte i ne postoji, ili kako su ove reči pokušaj stvaranja rđavosti, ili, pak, da zaista ima nečeg poput nje, ali da su je stvorile reči (Banvil 1998: 49). Kako ispravno primećuje Mekmin, pravni sistem i sudski proces predstavljaju Frediju izvor zabave, zato što se njima izriče jedino ono što je očigledno, i to jezikom koji ne može da dočara svu grozotu i iracionalnost mnogih ljudskih postupaka (McMinn 1991: 112). Izveštaj sačinjen o njegovom zločinu deluje mu potpuno apsurdno i neprepoznatljivo.

Puke činjenice iznete u njemu ne mogu se uporediti s onim što doživljava kada se nađe ispred slike žene sa rukavicama. Zureći u nju, obuzima ga osećaj stida i smetenosti: čini se da nije on taj koji posmatra, već da je posmatran, pri čemu je svaki detalj na slici, ne samo ženin pogled, nego i broš, rukavice, tama u pozadini, poput oka koje netremice gleda u njega (Banvil 1998: 70). Oseća se zatočenim njenim pogledom; ona izgleda kao da traži njegovu pažnju i napor, koje on misli da ne može da pruži. Kao da traži, kako kaže, da joj dozvoli da živi. To on i pokušava da uradi. Počinje da izmišlja život žene sa slike: iako ima oko trideset pet godina, ljudi i dalje govore o njoj kao o devojčici; od smrti majke živi s ocem; sklona je čudnim bolestima, što je uzrok njene blede puti i vezanosti za kuću, sve dok jednog dana otac ne odluči da neko naslika njen portret (*Ibid.*: 91-92). Mekmin ispravno primećuje da je „Fredi voljan i sposoban da prizove svet iza jednog umetničkog dela, [...] ali ne može da vidi 'običan svet' Džosi Bel“ (McMinn 1991: 117). Fredi sam shvata da je nedostatak imaginacije njegov najveći zločin, budući da služavku koju je ubio nije video kao stvarnu i nije osetio njeno prisustvo onako kao prisustvo naslikane žene. Žena na slici je u tom trenutku za njega više živa od služavke. Svet slike na taj način probija svoju tišinu: po rečima Džona Kenija, granica između umetnosti i života nestaje, stvorivši jednu konfuznu situaciju u kojoj Fredi ne može da razluči između života i umetnosti, što ima tragičan ishod (Kenny 2009: 159). Zato sebi stavlja u zadatak da ženu koju je lišio života oživi onako kako mu prvi put ne polazi za rukom – kroz imaginaciju.

Značajno je zapaziti i druge situacije u kojima Fredi ima osećaj da je *posmatran*. Neretko, dok se nalazi u sobi, oseća kako ga bašta posmatra, kao da ga je svesna, onako

uramljenog prozorom. Ne samo bašta, već i nameštaj, travnjak, reka, planine u daljini – kao da su uperili pogled u njega (Banvil 1998: 69). Ova zamena uloga posmatrača i posmatranog ukazuje na ono saznanje do koga su došli i naučnici iz Banvilove tetralogije: čovek je izgubio svoje centralno mesto u univerzumu, nije više svemoćni posmatrač i gospodar svega posmatranog, nego mu sada kosmos upućuje „tihan, sažaljivi pogled“ (McMinn 1991: 122). Čovek je izložen pogledu svega što ga okružuje, pa i slici, koja deluje kao „metafora za nemu i varljivu prepoznatljivost prirode“. Kao i u naučnoj tetralogiji, i ovde nam Banvil sugerise da je neposredni, čulni, obični svet najveća misterija od svih kada se imaginativno percipira (*Ibid.*: 110).

Nedostatak percepcije je Fredijeva krivica. On je razlog zbog kog ne uspeva da *vidi* ono što ga neposredno okružuje. Poput naučnika koji u potpunoj predanosti apstrakcijama svojih istraživanja zanemaruju bližnje do te mere da o njima ništa ne znaju, Fredi doživljava da mu supruga Dafni kaže kako ništa ne zna o njoj i njihovom sinu (Banvil 1998: 180), a majka ga ostavlja bez nasleđstva (*Ibid.*: 143), želeći da ga na taj način nauči da obazrivije posmatra stvari i više pažnje posvećuje ljudima, kako bi spoznao misteriju svakodnevice, najveću od svih.

Ta misterija je u romanu data u slici vrata, kao simbolu Drugog, Fredijevoj večitoj nepoznanici, koju želi da dokuči, ali ona mu neizbežno izmiče. Jedan od razloga zbog kog ne uspeva da spozna Drugo, druge ljude, jeste taj što ni samog sebe ne poznaje. Čini mu se da drugi ljudi poseduju autentičnost, pripadnost mestu na kome se nalaze, ono što on naziva *thereness*, a što njemu nedostaje. Sebe doživljava kao lutajućeg fantoma, raspolućenog, *račvastog* (*bifurcate*), nikada kao autentičnu jedinku. U toku suđenja, kao i u razgovoru sa pojedinim likovima u romanu, on će izmišljati različite priče o sebi, koje mu, međutim, neće delovati međusobno isključive i neuverljive. I zaista, Fredijev identitet nije monolitan; on je ubica, naučnik, ljubavnik, džojsovski sin u potrazi za ocem, pisac fragmentarnog priznanja koji se igra rečima, zbunjeni komični pripovedač, kome Drugo, bilo portret žene ili Džosi Bel, predstavlja teško rešivu zagonetku (Butkutė 2007: 23-24).

U vezi s pitanjem identiteta, važno je pomenuti i Fredijev pogled na svet kao na pozorište, u kome su ljudi glumci koji igraju svoje uloge. „Osećaj apsurdna u priči potiče iz njegove sposobnosti da posmatra sebe i druge kako se ponašaju kao loši glumci, sve vreme misleći da su slobodni i odlučni“ (McMinn 1991: 119). Čovek nije slobodan, on je maskiran, a maska je sredstvo kojim opstaje u zajednici s drugim glumcima, drugim maskiranim ljudima. Fredi čezne za tim da bude demaskiran, konačno slobodan, svoj, stvaran, da bude ljudsko biće. Naizgled paradoksalno, očekuje od zločina koji je počinio da dovede do skidanja maske, time

što će nestati laži i pretvaranja koji sačinjavaju život, i pokazati ga u pravom svetlu. Očekuje najstrožu kaznu, da pred porotom i sudijom iznese sve svoje prljave tajne, da bude prezren i fizički najbolnije kažnjan, i čak postaje razočaran kada do toga ne dođe. Pravni sistem, kao i svaki drugi sistem, izvor je razočaranja za Fredija, budući da ne uspeva da predstavi stvari onakvim kakve jesu, već zločine pretvara u *tekstove*, izveštaje, zapisnike, koji mu liče na *izmišljenje priče*, na *fikciju*.

Fikcijom on naziva i sopstvenu prošlost, pa i sadašnjost. Kada razmišlja o prošlosti, kao da ne razmišlja o sebi, nego o nekome koga nikada nije upoznao ali čiju prošlost zna napamet (Banvil 1998: 127). Čini mu se da je ceo život proveo između sna i jave, često bivajući nesposoban da razluči između njih. Neretko bi mu neka mesta, trenuci ili događaji iz sećanja izgledali realnije od stvarnih predmeta oko njega. Preplitanje i nemogućnost razlikovanja sećanja i prošlosti, jave i sna, stvarnog i izmišljenog, provlače se kroz Fredijevu *priču* i određuju njenu mogućnost *predstavljanja* onoga o čemu govori. Rekli smo već da je Fredi nepouzdan pripovedač (do sada je jasno zašto je to tako). On nam sam ne dozvoljava da potpuno verujemo u njegovu priču izjavama poput „koliko ovakvih groteski treba da izmislim?“ (*Ibid.*: 80) ili čestih opaski u kojima upozorava čitaoca da ne nasedne na njegove reči, jer one nemaju nikakvo značenje i služe mu isključivo kao zabava, jedina preostala razonoda u zatvorskoj ćeliji (*Ibid.*: 36). Stoga značenje Fredijeve *knjige dokaza* ne treba tražiti u rečima, nego u slikama. „Nema slika pretiče jezik da bi se direktno obratila srcu i podsvesnom umu“ (McMinn 1991: 121). Fredi počinje da veruje jedino površini, spoljašnjosti, jer, kaže, tu se nalazi dubina (Banvil 1998: 64). Onako kako nam ih on predočava, slike zadržavaju iskrenost koja nedostaje rečima. Zaista, mi zatvaramo korice *Knjige dokaza* deleći pripovedačevo nepoverenje u reči, ali i njegovu veru u imaginaciju da obavi zadatak koji joj je postavljen. S tim nepoverenjem krećemo u mašti na ostrvo duhova.

2.2.2 Duhovi

...u ovom naslikanom svetu, sve vreme je večno sadašnje...
(Banville 2011d: lok.559)

Ako se *Knjiga dokaza* može smatrati realističkim romanom i pored svih opaski koje ne idu u prilog tome, knjiga *Duhovi* takav epitet ne može poneti, budući da je najneuhvatljiviji u trilogiji. Ovde se oseća onaj međuprostor o kome Banvil često govori, između sna i jave, realnosti i fikcije, koje je nemoguće razlučiti, što i jeste jedna od glavnih intencija romana. On bi se mogao svrstati u „[m]odernističku fikciju [koja] stvara samodovoljni svet u kome

umetnik zamenjuje Boga“ (McMinn 1991: 2), retko tako eksplicitno kao ovde, gde neimenovani pripovedač, koga kasnije prepoznamo kao Fredija, na samom početku sebe naziva „malim bogom“ koji stvara jedan „mali svet“. Odmah saznajemo da tom malom svetu pripada nekoliko ljudi (indikativno je to što pripovedač ne kazuje njihov tačan broj, što mu ostavlja mesta za improvizaciju). Oni su se posle potonuća broda nasukali na ostrvo gde se Fredi obreo nakon puštanja na slobodu, a u kući profesora Krojcnera i njegovog pomoćnika Lihta sačekaju povoljne prilike za povratak tamo odakle su došli.

Roman je podeljen u četiri dela. U prvom se upoznajemo s pomenutom grupom turista, za koju ni u jednom trenutku ne možemo sa sigurnošću reći da li su *stvarni* ili samo produkt Fredijeve uobrazilje. Drugi deo nas vraća na period njegovog otpuštanja iz zatvora i kratku posetu porodičnoj kući, prilikom koje susreće i svog sina. Treći deo je posvećen slici *Zlatni svet*, čijim se istraživanjem bave Krojcnere i Fredi, a četvrti odlasku nekih od turista s ostrva.

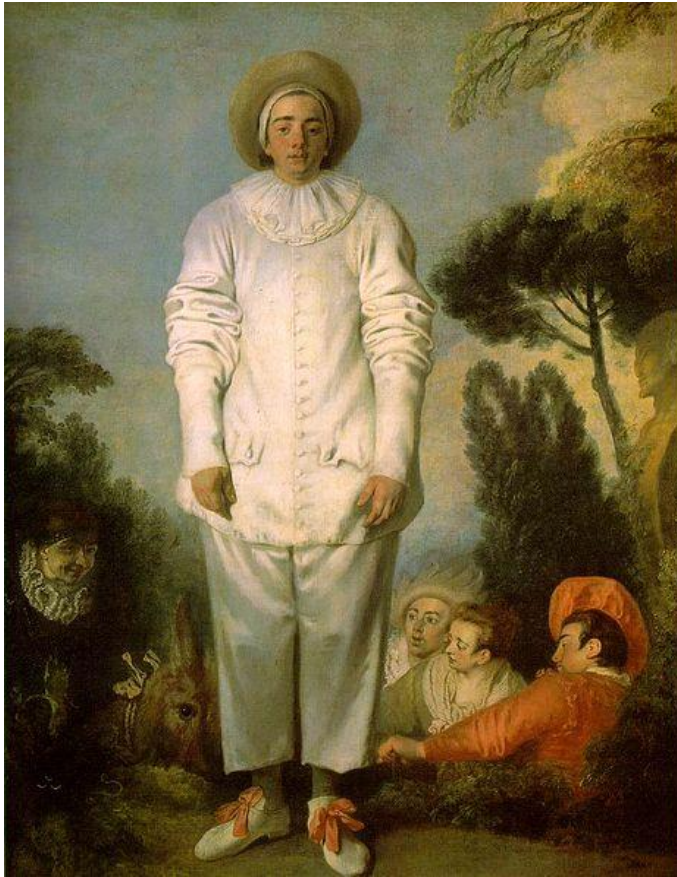
Fiktivna slika *Zlatni svet* (*Le monde d'or*), ali, što je još značajnije, i sam roman, inspirisani su slikama francuskog umetnika Antoana Vatoa (Jean-Antoine Watteau): dve nose naziv *Ukrcavanje za Kiteru*, a treća predstavlja lik Žila (Gilles) ili Pjeroa (Pierrot), stereotipnog junaka *commedie dell'arte*. Kitera je grčko ostrvo koje se smatra rodnim mestom Venere, boginje ljubavi. Slike se neznatno razlikuju po tome što je druga, naslikana u stilu rokoko, raskošnija i senzualnija od prve. Obe predstavljaju nekoliko parova ljubavnika koji uživaju u ljubavnim zadovoljstvima, zbliženi kupidonima koji oko njih lete, u blizini statue Venere, dok se ostali parovi ukrcavaju na zlatni brod koji će ih odvesti s ovog ostrva ljubavi. Mnogi kritičari su stoga protumačili naslikanu scenu kao odlazak s Kitere, što bi simbolizovalo kratkotrajnost ljubavi i strasti (Anon. [3]) Na trećoj slici Pjero je predstavljen s blagim osmehom, obučen u beli kostim klovna, podsećajući na „zbunjenog glumca koji je izgleda zaboravio svoj tekst“ (Anon. [1]).



Slika 1. Žan-Antoan Vato, *Ukrčavanje za Kiteru*, ulje na platnu (1717), Luvr, Pariz



Slika 2. Žan-Antoan Vato, *Hodočašće na otok Kiteru*, ulje na platnu (1718-19), Dvorac Šarlotenburg, Berlin



Slika 3. Žan-Antoan Vato, *Pjero*, ulje na platnu (1718-19), Luvr, Pariz

Slika koju je Banvil stvorio u ovom romanu ima elemente bliske i nekim drugim slikarima, holandskim i flamanskim: „Vermerova [Johannes Vermeer] kristalna tišina, Rembrantova [Rembrandt] blistava tama, Brojgelove [Pieter Bruegel] antičke figure u igri“ (Lesser 1993). Lik Pjeroa, slike anđela i alegorijsko predstavljanje prirode bude aluzije na slike poznatih Francuza: pomenutog Vatoa, Pusena (Nicolas Poussin), Fragonara (Jean-Honoré Fragonard) (*Ibid.*). Međutim, bez obzira na sličnosti prizvane Banvilovim opisima slike *Zlatni svet*, njena neuhvatljiva jedinstvenost postoji nigde drugde do u našoj uobrazilji (*Ibid.*).

Na fiktivnoj slici *Zlatni svet* fiktivnog slikara Vaublina²⁰, pored Pjeroa, koji je „sugestivno androgin“, predstavljena je i jedna plavokosa žena kako ide ruku pod ruku s nekim starijim raskalašnim muškarcem, zatim dva dečaka, koja „izgleda da su videla više nego što je trebalo“ (Banville 2010b: 96). Tu je i jedna devojčica, moguća žrtva mračnih snova starijih muškaraca, kao i Arlekin na svom antropomorfnom magarcu (*Ibid.*), još jedan tipični lik iz *commedie dell'arte*. *Zlatni svet* je daleko od sveta nevinosti i naivnosti; on odiše

²⁰ Zanimljivo je zapažanje Brendana Meknamija da je Vaublin približni anagram Banvilovog imena (McNamee 2005: 72).

atmosferom raskalašnosti i razvratnosti, preteranosti u čulnim uživanjima, naizgled skrivenim velom tajnovitosti. Upadljiva je sličnost ove slike s grupom turista. Među njima su Sofi i Krouk, Flora i Feliks, koji provode zajedno noć pred dolazak na ostrvo, devojčica Alisa i dva dečaka, Heč i Paund, koji su svakako videli više nego što priliči njihovim dečaćkim godinama. Upravo smo zbog ove sličnosti skloni da pomislimo kako je ova grupa ljudi samo produkt pripovedačeve uobrazilje, koja oživljava likove sa proučavane slike. Isto pitanje je, kaže pripovedač, postavljano u vezi sa slikom: „da li su figure iza Pjeroa produkti umetnikove imaginacije ili portreti stvarnih ljudi?“ (*Ibid.*: 230).

Nemogućnost razlikovanja stvarnog od izmišljenog i njihovo međusobno prožimanje izazivaju napetost u čitaocu, navodeći ga na slutnju da postoji neko značenje, smisao, važnost, koji se ne mogu svesno i racionalno objasniti,²¹ a potiču od onoga što Meknami naziva poništavanjem: poništavanjem i anticipacijom nečega stvarnog, čime se dovodi u sumnju pojam realnosti. Ovaj autor postavlja sledeće važno pitanje: „da li je realnost ono što percipiramo u svakidašnjem smislu, ili ono što percipiramo najintenzivnije?“ Ovdje je reč o dva pogleda na svet: kartezijanskom, racionalnom, empirijskom, s jedne, i presokratovskom, mističnom, s druge strane, prema kome je „realnost neprestano stvaranje, pogodba između pojava i mašte“ (McNamee 2005: 73). Nije teško primetiti da je Banvil zagovornik ovog drugog pogleda na svet.

U tom smislu presudna su neka pitanja koja se provlače kroz roman. Među njima su: solipsizam, teorija o mnoštvu svetova, odnos prirode i umetnosti, pitanje porekla, originala i kopija, pitanje glume i teatralnosti, kao i neizbežno pitanje jezika. Fredi priznaje da je solipsizam njegov greh. Prema ovom filozofskom, epistemološkom shvatanju, znanje bilo čega van sopstvenog uma je nesigurno. Dovedeno do krajnosti, ono postulira nepostojanje spoljnog sveta, osim onako kako ga percipira sopstveni um (Anon. [10]). U *Duhovima* pripovedač opisuje solipsizam kao „strastvenu privrženost sopstvu“ i „ja-gredu postavljenu u sam centar sveta, koja drži to čitavo klimavo zdanje na mestu“ (Banville 2010b: 26). Beg od sopstva je nemoguć. Čovek je zatočenik tog *ja*, koje je, ipak, uvek u nekom odnosu prema svetu. Naizgled paradoksalno, svet ne bi ni postojao da nema tog *ja*. Otud Fredijev čest osećaj da je *potreban*, i pored sve haotičnosti i indiferentnosti prirode prema čoveku koju neretko pominje i doživljava svoje delimične prisutnosti, poluvidljivosti, poput *duha*. Njegovo prisustvo određuje koordinate nekog događaja ili stvari, čiji je on „posrednik individuacije“, jer u njemu oni nalaze svoju posebnost, kao cveće koje njegovom zaslugom izrasta iz korova

²¹ Govoreći o Vatou, Norman Brajson (Norman Bryson) kaže za njegovu formu da je „*koan* – pitanje bez kraja“, što važi i za Banvilove romane, kako ispravno primećuje Meknami (McNamee 2005: 81).

(*Ibid.*: 98). Nemogućnost spoznaje posebnosti jednog ljudskog bića, što je posledica neizlečivog solipsizma, njegov je najveći greh.

Noseći teret tog greha, Fredi je opterećen razmišljanjima o nevinosti i, iako svestan da njegov zločin ne može biti poništen, pita se da li postoji neko mesto ili vreme u kojima se on može smatrati nevinim, a umrli se mogu vratiti u život. U vezi s tim, on se priseća jedne teorije iz vremena kad se bavio naukom. Reč je o teoriji o mnoštvu svetova, prema kojoj se univerzum u svakoj tački i svakom trenu deli na bezbroj svojih verzija, identičnih jedna drugoj osim u tom posebnom događaju, jednoj čestici koja ide sopstvenom stazom (*Ibid.*: 172-173). Prema ovoj teoriji, „sve moguće alternativne istorije i budućnosti su realne, od kojih svaka predstavlja stvaran 'svet' (ili 'univerzum')“. Drugim rečima, realnost je „kao drvo sa mnogo grana“, gde mnoštvo grana predstavlja obilje ishoda jednog istog događaja, od kojih nijedan nije manje realan od drugog (Anon. [8]). Slučaj je zakon koji vlada u tim svetovima, te se Fredi pita nije li moguće da je u jednom od njih on ipak nevin (Banville 2010b: 173)? On često razmišlja o nekoj drugoj realnosti gde živi neki stvarniji on, životom koji ide drugačijim tokom. Jedine konstante koje uočava u životu jesu, kako kaže, „nered i nesaglasnost, grotesknost uvek klizajuće maske“ (*Ibid.*: 43). Čitav roman liči na to mnoštvo svetova, na „svetove u svetovima“ (*Ibid.*: 55), gde se svet *Zlatnog sveta* neprimetno pretače u svet Fredijeve uobrazilje ili stvarnosti, gde, na kraju, i pitanje stvarnosti postaje suvišno, kad se posmatra iz ugla ove teorije.

Kakav je svet *Zlatnog sveta*? Misteriozan, kaže pripovedač, nešto nedostaje, namerno se ne govori (*Ibid.*: 35). Ali, upravo ta ćutnja daruje moć slici. Tišina i opipljiva prisutnost (*thereness*) naslikanih ljudi, koja nas navodi da se zapitamo ko su oni, jer je to jedino važno. „Ono za čim tragamo jesu dokazi porekla, volje i akcije koji čine ono o čemu mislimo kao o identitetu. Nećemo ih pronaći.“ Pitamo se ko je taj Pjero, a ko onaj Arlekin na magarcu? Koje tajne oni kriju (*Ibid.*: 227-228)? Možemo učitati svakojaka značenja u priče o njima, ali „[š]ta se dešava nije važno; trenutak je sve. [...] To je svet u kome ništa nije izgubljeno, u kome je sve objašnjeno dok je ipak misterija stvari sačuvana“ (*Ibid.*: 231). To je svet vanvremenog trenutka, u kome, iako su figure prikazane u pokretu, kretanja nema. To je, najzad, svet gde ljudi neće umreti iako nikada nisu ni živeli, svet s one strane života i smrti, i, kao takav, enigmatičan i istovremeno ispunjen nekim dubokim značajem. Na ovoj slici, kao i na *Portretu žene sa rukavicama*, Fredi vidi *biće/bitak (being)*, „samu stvar, čistu, neposredovanu suštinu [u svoj njenoj] savršenoj, nepomičnoj i nepromenljivoj prisutnosti“ (*Ibid.*: 84-85). Vanvremenost, dovršenost i nepromenljivost razlikuju naslikane ljude od onih *stvarnih*, koji, poslužimo se Hajdegerovim terminima, kao *tubitak* i *bitak-u-svetu* bivstvuju u vremenitosti i prostornosti k

smrti – osuđeni, dakle, na konačnost, prolaznost i nestalnost. *Ćutnja* slike, njen „beskrajni trenutak“, lišen vremena, zamrznut u prostoru, jeste ono što privlači Fredija. Sličnu dovršenost i tišinu poseduju statue. Fredi na jednom mestu opisuje sebe kao Pigmaliona koji traga za nekom „jakom i ćutljivom i nesaznatljivom“ ženom, „nekom vrstom statue“ koju će oživeti i pored koje će se sam konačno osetiti živim (*Ibid.*: 79). Nju će pronaći u *Ateni*.

Ćutljiva, bezvremena trajnost i prisutnost jeste ono za čim Fredi žudi. „I onda odlebdeti, nestati, kao prašina, rasuti se u neizmeran vazduh. Ne biti. Uopšte ne biti“ (*Ibid.*: 182). Često čujemo ovaj njegov vapaj za nepostojanjem ili, tačnije, za nekim drugačijim vidom postojanja, koji bi bio „realan, a ipak puka uobrazilja“ (*Ibid.*: 221). Fredi ovde žudi za onim stapanjem s prirodom koje su zagovarali presokratovci i raznorazni mistici. Prema ovom verovanju, čovek je sjedinjen s prirodom, pri čemu je svestan sebe kao individue, istovremeno priznajući raznolikost i realnost svega onoga što nije on sam. Imaginaciji pripada uloga priznavanja realnosti sveukupnog *drugog*. Ona je istovremeno svesna svoje ograničenosti u tome, budući da predstavlja samo jednu stranu celine, čiji ostatak pripada raznovrsnim pojavama (McNamee 2005: 70). Imaginacija kao sposobnost spoznaje ne samo svog, već i sopstva *drugog*, određujući je činilac ljudske egzistencije. Ona je Fredija izopštila iz zajednice ljudi, ali je istovremeno i sredstvo njegovog povratka u nju, na ma kako izobličen način.

On se pita kako može da očekuje ikakvo iskupljenje time što će proučavati slike, tj. reprodukcije slika, nekog davno umrlog, ne prvoklasnog slikara? Govori nam da se o njemu malo zna. Čak se ne zna ni njegovo pravo ime: Faubelin, Vanhoblin, Van Hobellijin. Sve je promenio, kaže, i ime i nacionalnost, kako bi sakrio tragove. Dovodi se u sumnju i to da je ovaj „proizvedeni čovek“ (*manufactured man*) autor *Zlatnog sveta* (Banville 2010b: 35). Ispostavlja se, dakle, da je ova slika kopija originala i da Vaublin ima dvojnika. Takođe, svi eksperti, pa i profesor Krojner, slažu se da je reč o „varci, opseni izazvanoj groznicom i iscrpljenošću tog poslednjeg, očajnog leta slikarevog kratkog života“ (*Ibid.*: 126). U obilju kopija i stvari za koje se ispostavlja da nisu onakve kakvim su se s početka činile, šta predstavlja pravu stvar i kako nju prepoznati (McNamee 2005: 75)? Onome ko pročita *Duhove* ovo pitanje će izgledati nekako suvišno, čak nepotrebno. Na samom kraju romana čitamo kako „[s]tvari teku kao i ranije, kao da se ništa nije desilo. Moje pisanje je skoro završeno: Vaublin će živeti! Ako ovo možete nazvati životom. I on nije bio više od kopije, sebe samog. Kao i ja, sebe“ (Banville 2010b: 245).

Kopija, maska – to je čovek. Gluma je njegov život, svet njegova pozornica. Pripovedač se pronalazi u Didroovoj (Denis Diderot) teoriji o glumi. Ona kaže da je čovek nužno glumac koji igra određenu ulogu, tj. igra sebe samog. Fredi je jednom dozvolio luksuz

da bude veran sebi, onda kada je počinio ubistvo, te zaključuje kako je to pogrešno i da se treba držati maske, neautentičnosti, glume, kako bi mogao opstati u svetu koji od njega to zahteva (*Ibid.*: 198). Prema Didroovoj teoriji etike, zasnovanoj na ideji statue, vrlina nije urođena osobina. Čovek mora da postane vajar samog sebe, mora da oblikuje materijal od koga je sačinjen, kako bi dostigao postavljeni ideal. Vajanje i pravljenje statue sebe podseća na proces nastanka bilo kog umetničkog dela: statue, slike, romana. Kao da iza njih stoji neka teatralnost, koja čini da sve izgleda „kao razrađena postavka scene, uverljiva ali ne realna“ (*Ibid.*: 151). Na toj sceni nastupaju nasukani turisti „kao glumci primorani da improvizuju“ (*Ibid.*: 10), ali i Fredi, sastavni član postavke. Kako ispravno primećuje Meknami, „dok priča priču, on je takođe deo jedne veće priče, isto onoliko marioneta u toj priči koliko su njemu bilo koji od njegovih likova“ (McNamee 2005: 74). Kada stvari tako postavimo, teško nam je odvojiti zbivanja u romanu o kojima govori pripovedač od prikaza proučavane slike, jer opise Vaublinovih dela možemo smatrati autoreferencijalnim komentarima na Banvilovo delo, gde bi slika *Zlatni svet* bila *slika* romana *Duhovi*. Stoga, zaključuje Džon Keni, Banvilova *slikovita književnost* jeste imaginacija koja odslikava sopstvenu želju, budući da je odslikavanje sveta daleko teži, čini se i nemoguć, posao (Kenny 2009: 167).

To nas, konačno, dovodi do neizostavnog pitanja jezika. Već nam je poznato Fredijevo nepoverenje u njegovu moć, a ovde on kaže kako je nemoguće govoriti jednostavno i da je elementarni deo jezika kakofonija. „Izabрати jednu reč jeste isključiti bezbrojne druge“, kaže i dodaje da, kada se trudi da označi jednu stvar, mnoštvo drugih mogućih značenja ruga se njegovim pokušajima (Banville 2010b: 27). Pisac je Pjero – klovn, pajac. On je smešan u svom unapred izjalovljenom poduhvatu. Neretko ćemo kod Banvila primetiti neku vrstu ismevanja ozbiljnog pisca ili umetnika koji „pretpostavlja u svojoj megalomaniji da njegova nastojanja da objasni sebe i svet polažu neko pravo na originalnost, autentičnost ili istinu“ (Kenny 2009: 150).

Govoreći o Frediju, Brajan Meknami dovodi u vezu njegovu zaokupljenost sobom s deobom sebe: *ja* koje posmatra i *ja* koje je posmatrano, pri čemu *ja* koje posmatra – kartezijansko *ja* – onemogućava da dođe do povezivanja između pojava i imaginacije. Potrebno je da kartezijansko *ja* nestane i ustupi mesto nekoj formi kazivanja koja će pre biti „odjek odsustva“ nego „izraz prisustva“, vrsti apofatičnog jezika poput onog kojim mistici pokušavaju da izreknu nerecivo. *Ja* koje posmatra mora da se uzdrži od definisanja sveta oko sebe. Neophodno je da nestane to *ja* – *ja* koje posmatra sebe – kako bi bila savladana pomenuta zaokupljenost sobom (McNamee 2005: 76-77). To se u *Duhovima* dešava u trenutku kada Flora probija zid tišine i počinje da govori. Priča o tome „[k]ako se sadašnjost hrani

prošlošću, ili verzijama prošlosti“, što je upravo ono čime je i Fredi zaokupljen. On je tada prvi put istinski vidi. Ona više nije „skup prideva već čista i prisutna imenica“. Kao takva, kao *stvarna*, čini i čitav mali svet oko njih stvarnim. Ipak, pita se Fredi, da li je i on konačno među tim stvarnim stvarima. Da li je i on postao *stvaran* (Banville 2010b: 146-147)? Odgovora nema, očekivano. Suština je u tome da samo postavljanje pitanja pobudi intenzivan osećaj u čitaocu koji premašuje onu vrstu svesnosti kojima se u jeziku daju odgovori na pitanja. Ovde odgovora nema; ima samo, Deridinim jezikom rečeno, označitelja odloženih u nedogled (*endlessly deferred signifiers*). Upravo je slika korisna metafora za Banvila, naročito jedna takva kao *Zlatni svet*, koju, poput romana, odlikuje nerešivost, odgađanje, naslućivanje. I slika i roman zastaju kod postavljenog pitanja, sežući dalje od racionalnosti i svesnosti, nagoveštavajući neki dublji smisao i važnost od onih koje jezik može da iskaže (McNamee 2005: 81).

2.2.3 Atena

Ovim romanom odlazimo korak dalje u oblast između stvarnosti i izmišljenosti. Sve što se u prvi mah učini stvarnim pretvara se potom u nešto drugo. Ne možemo ni očekivati drugačije, budući da se na samom početku susrećemo s istim junakom iz prethodna dva romana, koga smo do sada u priličnoj meri upoznali, a koji ovde uzima lažno ime, predstavljajući se kao Morou (Morrow). Čini se da lažni identitet koji na sebe preuzima nagoveštava i ostale varke i iluzije kojim ova knjiga obiluje.

Vidimo Fredija, tj. Moroua, nevoljno prizvanog na samrtničku postelju rođake Korki, kojoj smrt ipak ne predstoji ubrzo. Ona kroz često neuverljive priče otkriva pojedinosti o svom životu koje njemu ranije nisu bile poznate, a ne može ni biti siguran da su tačne. U pozadini ove priče, neretko neverovatne, koju pripovedač određuje ne kao laž, već kao „neprestano izmišljanje sebe“ (Banville 2011d: lok. 300), odvija se jedna druga priča za koju će se takođe ispostaviti da nije onakva kakva je isprva delovala. Fredi biva pozvan da utvrdi autentičnost sedam slika u kući sumnjivog Mordena. Upoznaje jednu misterioznu ženu koja ga potpuno opčinjava i s njom stupa u burne seksualne odnose u skrivenom kutku kuće, gde se, inače, bavi ispitivanjem slika. Na koncu saznaje da je i ona umešana u pokušaj krivotvorenja. Nakon njenog nestanka, njemu ostaju sećanja na vreme koje su proveli zajedno, u kojima pokušava da razabere da li su njena osećanja bila istinska ili, kao i štošta drugo, lažna. Teško je sa „sećanjem, tim ingenioznim režiserom“ (*Ibid.*: lok. 1555), koji se služi događajima i ljudima iz naše prošlosti kao rekvizitima, udešavajući ih na nama neznane načine, onemogućujući da s

izvesnošću govorimo o njima; drugim rečima, pretvarajući našu prošlost u *priču*, u koju možemo a ne moramo da verujemo, iz ugla sadašnjosti, koja neprekidno modifikuje prošlost. Sve na kraju biva pretočeno u *priču*: život rođake Korki, odnos Moroua i bezimene žene koju naziva A., njen život, njegov život.

A. je „boginja pokreta i preobražaja“, pred kojom on ničice pada, zbunjen i očaran (*Ibid.*: lok. 1598). U njoj vidi oličenje sveg haotičnog neshvatljivog sveta, njegovih neprestanih mena. *Panta rhei* ovog heraklitovskog sveta onemogućuje njegovo celovito sagledavanje. Jer, da bi se u potpunosti pojmió, čovek bi morao da bude izmešten iz njega, van prostora i vremena. Fredi/Morou ne veruje u takvu mogućnost, u način na koji jedna nauka poput fizike pokušava da opiše stvarnost, kao da je, kako kaže, moguće zaustaviti i izolovati neku pojavu, ispitati je mernim instrumentima i pripisati joj određene vrednosti, koje teško da imaju značaj van laboratorije (*Ibid.*: lok. 1595). Jaz između tako opisane pojave i sveukupne stvarnosti osetili su još Banvilovi naučnici, što je, setimo se, dovelo do velike sumnje i nepoverenja u ono čime su se celog života bavili.

Sve se menja. Vanvremeni trenutak ne pripada stvarnosti, već *slici*, njenoj tišini i stalnosti, od kojih potiče i njena moć. Setimo se naslikane *Žene sa rukavicama*, kao i *stvarne* Džosi Bel. Setimo se, onda, Fredijeve namere da joj povрати život koji joj je oduzeo. On upravo to čini u *Ateni*. A. se rađa iz jedne od slika. Dok ispituje petu sliku u kolekciji, ona izlazi iz rama i ulazi u priču, a Fredi, umesto u trećem, počinje da joj se obraća direktno, u drugom licu. Kako primećuje Keni, Fredi želi da zaposedne tišinu te ikone umetnosti, učini je svojom i prodre u nju – da živi u njoj, a ona u njemu (Kenny 2009: 159-160). U jednoj dramatičnoj sceni A. traži od Fredija da je udari onako kako je udario Džosi (Banville 2011d: lok. 2322). Bič postaje njegov magični štapić koji, u ritualnom činu transformacije tela jedne osobe, posredno oživljava drugu, dovodeći u vezu jedan raniji trenutak smrti i tekući momenat njenog ritualnog poništenja.

Ovaj trenutak predstavlja vrhunac i trijumf moći Fredijeve imaginacije. Suvišno je na ovom mestu postaviti pitanje da li je A. *stvarna* žena ili samo uobrazilja, rođena iz Fredijeve nemirne savesti, sa zadatkom da učini ono što mu prvi put nije pošlo za rukom. Videti znači uzrokovati postojanje (*to see is to cause to be*), kaže Fredi (*Ibid.*: lok. 3121), modifikujući Berklijevo (George Berkeley) načelo subjektivnog idealizma „biti jeste biti opažen“ (*Esse est percipi*), koje, budući da je oličenje solipsizma, Fredi takođe prihvata (setimo se njegovog osećaja da je potreban, da jedna scena ne bi ni postojala kad ne bi bilo njega da je vidi i učini takvom). Značajnija je ovde njegova modifikacija ovog načela, koja ukazuje na to da neko

postojanje zavisi od naše percepcije: ono što vidimo nastaje, postoji. Fredi vidi A. Ona za njega postoji, na jedini način na koji može egzistirati drugo biće – u sopstvenoj imaginaciji.

I sam roman je trijumf imaginacije. Ona stvara samodovoljni svet koji bismo bili skloni da okarakterišemo kao varku i iluziju, a on je možda pre *istinita fikcija* (*Ibid.*: lok. 1646), *traganje za definicijom* (*Ibid.*: lok. 2194), *ne biće nego nastajanje* (*Ibid.*: lok. 2193) – kao i A. Svet kao nestalnost; svet kao promena. Svet s kojim je teško ići u korak, a jedan od načina da se to postigne jeste *priča*. To je upravo ono što Fredi radi. On sve pretače u priču, ne dozvoljavajući nam da u nju potpuno poverujemo, štaviše, braneći nam da to činimo, ni sam ne verujući u reči koje izgovara. Priča ostaje posle gubitka vere u nauku i umetnost, „tu staru varku, taj izlizani naduveni govor“ (*Ibid.*: lok. 3143).

3. Trojna mimeza

Analiziravši svaki od romana ponaosob i ukazavši na njihove najznačajnije aspekte u vezi s našim predmetom interesovanja, dolazimo do trenutka kada treba da uporedimo istine koje nauka i umetnost donose o svetu, kako bismo pokušali da dokažemo hipotezu o njihovoj suštinskoj povezanosti. Banvil je u više eseja izneo razmišljanja o ovoj problematici. Nalazimo da su najznačajnija dva, od kojih jedan nosi naziv „Fizika i fikcija: Red iz haosa“ („Physics and Fiction: Order from Chaos“, 1985), a drugi „Lepota, čar i čudnovatost: nauka kao metafora“ („Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor“, 1998).

U prvom od pomenutih eseja, Banvil daje osvrt na tadašnje stanje nauke, pre svega fizike, rekavši da se od naučnih eksperimenata više ne može očekivati jedno „da“ ili „ne“ kao jednostavan i konačan odgovor, niti da postoje nepromenljiva rešenja naučnih problema, budući da se i u nauci, kao i u ostalim sferama ljudske delatnosti, sve neprekidno menja i raščlanjava. Gubitak izvesnosti i koherencije prisutan je i u postmodernističkoj fikciji, te se stoga „romanopisac više ne pretvara da je išta manje zbunjen ili slep od nas ostalih“. Umetnost i nauka slične su iz razloga što obe pokušavaju da nametnu neki red haosu u kome se nalaze i umetnik i naučnik, a i svi mi ostali *zbunjeni i slepi*. Pošto se nauka udaljava od potrage za izvesnošću, ona sve više poprima svojstvo poetske metafore, približavajući se na taj način fikciji. (Banville 1985)

U drugom eseju Banvil razrađuje tezu započetu u prvom. Istine koje nudi savremena nauka „nisu istinite u apsolutnom već u poetskom smislu“, kaže on, a „njene činjenice su vrsta metafore“. Jedine distinkcije između nauke i umetnosti, koje su „dva različita načina posmatranja iste stvari, naime, sveta“, jesu drugačiji metodi i ciljevi. Naučna hipoteza se može dokazati ili opovrgnuti, što nije slučaj s pesmom, slikom ili bilo kojim umetničkim delom. Takođe, nauka ima svoju primenu u tehnologiji, dok se u umetnosti ne može govoriti o takvoj vrsti primene. Ono u čemu su umetnost i nauka veoma slične jeste njihovo poreklo i „traganje za otkrivanjem sveta“. (Banville 1998)

Povezanost nauke i umetnosti uočio je i poznati francuski filozof Pol Riker. Za naše interesovanje značajna su dva njegova dela: *Živa metafora* (1975) i *Vreme i priča* (1983). U prvom zastupa tezu o metaforičkoj istini književnog dela, u kome dolazi do obustavljanja denotacije prvog reda diskursa kako bi se razvila denotacija drugog reda, tj. metaforička denotacija (Riker 1981: 250). Naime, u književnom delu dolazi do obustavljanja one vrste denotacije koju ima svakodnevni jezik kada govori o prirodnoj stvarnosti (*Ibid.*: 240), pri čemu „metaforička interpretacija, izazivajući novu semantičku pertinentnost na ruševinama

doslovnog smisla, izaziva [...] novu referencijalnu težnju“ (*Ibid.*: 260). Referencija metaforičkog iskaza, po Rikerovom mišljenju, jeste njegova moć da *ponovo opiše* stvarnost, a mesto metafore je kopula glagola *biti*, pri čemu *jeste = nije i jeste kao* (*Ibid.*: 8). Riker primećuje paradoksalnu prirodu ove relacije, ali zaključuje da je upravo to suština metaforičke istine: neophodno je da se „kritička oštrica (doslovnog) 'nije' uključi u ontološku silinu (metaforičkog) 'jeste'“ (*Ibid.*: 288). S obzirom na odnos prema stvarnosti, Riker zapaža paralelizam metafore u umetnosti i modela u nauci, budući da su oboje sredstva preopisa stvarnosti (*Ibid.*: 271).

U delu *Vreme i priča* Riker se nadovezuje na teze koje je zastupao u *Živoj metafori* i nadograđuje ih. Podsetivši na povezanost metafore i zapleta priče u smislu *sinteze raznorodnog* (metafora predstavlja novu semantičku relevantnost u predikaciji, a izmišljeni zaplet novu suvislost u rasporedu događaja) (Riker 1993: 5), on ovde uvodi još jednu značajnu dimenziju koja će mu poslužiti kao osnova za trojnu mimetičku teoriju književnog dela. Reč je o vremenu kao važnoj karakteristici sveukupnog ljudskog iskustva, pa tako i svakog pripovednog dela. Riker se poziva na dve teorije vremena: teoriju vremena kod svetog Avgustina i Aristotelovu teoriju zapleta. One se međusobno razlikuju u smislu što prva predstavlja pobedu *nesaglasja nad saglasjem*, a druga pobedu *saglasja nad nesaglasjem* (*Ibid.*: 12). Avgustin je problematično pitanje vremena rešio uvođenjem *tri vremena*: sadašnjost prošlosti (pamćenje), sadašnjost sadašnjosti (gledanje) i sadašnjost budućnosti (očekivanje) (*Ibid.*: 21). Takva trostruka sadašnjost predstavlja protezanje vremena koje se odvija u duši, a nipošto u stvarima kojima je čovek okružen (*Ibid.*: 27-33). Avgustinovo rešenje aporije vremena kao *rastezanja duše (distentio animi)* u suprotnosti je sa građenjem zapleta (*mythos*) u Aristotelovoj teoriji, budući da *mythos* predstavlja „uvođenje zamišljenog reda [koji] isključuje svako vremensko obeležje“ (*Ibid.*: 54). Pomenuta pobeda saglasja nad nesaglasjem odnosi se na zaokruženost jednog dela koje poseduje svoje vreme, a *vreme dela* ne treba pomešati s vremenom događaja u svetu. Na takvoj ideji *mythos*-a Riker zasniva shvatanje mimeze (*mimesis*). Mimeza nije preslikavanje, identična kopija, već „ljudsko delanje, umetnost sastavljanja“ (*Ibid.*: 49); ne „udvajanje postojećeg, [...] već rez koji otvara prostor fikcije“ (*Ibid.*: 64). Riker dodaje da „umetnik izumeva 'kao da'“ i da je mimeza „odvajanje od stvarnosti koje [...] ustanovljuje literarnost književnog dela“ (*Ibid.*). Međutim, mimetička aktivnost ne predstavlja samo rez, nego i vezu između realnog domena (etike) i imaginarnog domena (poetike), zato što svako delo ima svoje izвориšte u polju prakse (*praxis*) (*Ibid.*). Ishodište poetske priče Riker naziva *mimesis I*, a on označava „predpoimanje sveta delanja: njegovih inteligibilnih struktura, njegovih simboličkih izvora i njegovog vremenskog

karaktera“ (*Ibid.*: 75). *Mimesis II* je carstvo fikcije („kao da“) (*Ibid.*: 87). Upravo se on odnosi na građenje zapleta i rešenje paradoksa temporalnosti, pošto iz haotičnog vremenskog iskustva stvara vremenski totalitet dela (*Ibid.*: 90). *Mimesis III* predstavlja ukrštanje sveta teksta i sveta slušaoca ili čitaoca, pri kome jedno delo stupa u polje *komunikacije* i *referencije* (*Ibid.*: 95). Ovaj trojni mimetički model bi, dakle, podrazumevao proces kojim *prefigurisano vreme* prelazi u *refigurisano vreme* posredstvom *konfigurisanog vremena* (*Ibid.*: 75). Rikera su prvenstveno zanimale narativnost i temporalnost književnih i istorijskih tekstova, dok bi se pomenuti model mogao primeniti i na razmatranje odnosa nauke i umetnosti, i upravo ćemo na osnovu njega moći uvideti povezanost ovih dveju sfera ljudske aktivnosti.

3.1 *Mimesis I*

3.1.1 Fenomenologija pre svega

Podsetimo se da je prvi stupanj u trojnom mimetičkom modelu (*mimesis I*) ishodište priče – polje prakse, svet ljudskog delanja, odakle svaka priča crpi svoju semantiku, simboliku, temporalnost, jer, kaže Riker, „književnost bi zauvek ostala nerazumljiva kad ne bi uobličavala ono što u ljudskom delanju već ima neki oblik“ (Riker 1993: 87). On se poziva na Hajdegerovu analizu vremena u nastojanju da ukaže na korelaciju između delatnosti pripovedanja priče i vremenskog karaktera ljudskog iskustva, od čega ćemo i mi krenuti. Nalazimo da Hajdegerovo shvatanje bitka i vremena može rasvetliti široko polje koje potpada pod *mimesis I*, a njega ćemo nadalje smatrati ishodištem ne samo umetničkog dela nego i neke naučne teorije.

Podesno je, za početak, posmatrati kompleksnu filozofiju koju Hajdeger razvija u *Bitku i vremenu* kao jedan sistem relacija, na šta ukazuje i njegova terminologija, puna neologizama koje je sam skovao, ne bi li bolje izložio svu dubinu svoje filozofske spoznaje. Središnje mesto zauzima *tubitak* (*Dasein*), tj. „biće koje mi sami svagda jesmo, i koje, između ostalog, poseduje mogućnost bitka ispitivanja“ (Hajdeger 2007a: 27). To biće koje jesmo mi nije samo, izolovano, već „tubitku suštinski pripada: bitak u nekom svetu“ (*Ibid.*: 33). Hajdeger ukazuje na višeznačnost reči *svet* i navodi četiri značenja, dok on ovaj termin upotrebljava najpre tako da se odnosi na ono „*u-čemu*“ „živi“ jedan tubitak, gde svet ima „predontološki egzistencijalno značenje“ i može se odnositi na „javni“ mi-svet ili „vlastiti“ i najbliži (kućni) okolni svet (*Ibid.*: 95). „Najbliži svet svakodnevnog tubitka je *okolni svet*“ (nem. *Umwelt*), pri čemu

„okolo“ upućuje na prostornost, koju, pak, ne treba shvatiti kao *res extensa*, kako to čini Dekart (René Descartes). Hajdegerov *okolni svet* nema primarno prostorni karakter, nego ga on određuje kao *svetovnost* i *okolosvetovnost*, što ukazuje na ophođenje tubitka u svetu (*Ibid.*: 96-97). Iz toga proizlazi da je tubitak uvek već i *bitak-u-svetu* (*Ibid.*: 81), a njegovu ustrojenost karakterišu i *sabitak* (kao bitak sa Drugima) i *satubitak* (kao unutarsvetski Bitak-po-sebi), budući da *svagda moj* tubitak deli svet s Drugima, koji takođe imaju *vlastiti* tubitak. Svet tubitka je, ukratko, *sa-svet* (*Ibid.*: 152).

Značajan je Hajdegerov odabir termina u kojima se, primećujemo, pojavljuju predlozi u formi prefiksa i sufiksa, upućujući na naše uzajamne odnose u ophođenju prema svetu, a njima je izbegnuta upotreba čestih oznaka poput „čovjek“, „subjekt“ ili „objekt“. Njegove kovanice čuvaju međusobnu povezanost nas i sveta (upravo zahvaljujući pomenutim predlozima), za razliku od dihotomije subjekt-objekt, kojom se jasno ukazuje na granicu između njih.²² Videćemo u daljem tekstu zašto je to važno. Tubitak se, dakle, uvek nalazi u nekom svetu, on je „svagda već bačen u *neki svet*“ (*Ibid.*: 231), tj. on je „svagda upućen na jedan određeni – na svoj – 'svet'“ (*Ibid.*: 347). Takođe, kada nema tubitka, kad on ne egzistira, nema nijednog sveta, svet „nije tu, ne postoji“ (*Ibid.*: 421).

Prepuštenost samom sebi, bačenost tubitka kao bitka-u-svetu, određena je kao *briga* (eng. *care/concern*, nem. *Sorge*). Ovaj termin nije jednoznačan i ne treba ga shvatiti u onom smislu u kom ga koristimo u svakodnevnoj upotrebi. *Briga* je, zapravo, način bića tubitka, njegovog bivstvovanja u svetu – odnosi se kako na „strepnjom ispunjeno nastojanje“, tako i na „predanost“ nečemu (*Ibid.*: 238). Budući da se tubitak uvek već nalazi u nekom svetu, njemu je on otkrit, tj. otkrit je jedan sklop povezanosti onoga priručnog; tubitak je *zapučen* k jednom susretajućem svetu (*Ibid.*: 119), u njemu je on *bačena mogućnost* (*Ibid.*: 179), iz njega on, takođe, crpi svoje mogućnosti (*Ibid.*: 234). *Bačenost* suštinski određuje tubitak i nameće mu ograničeni opseg mogućnosti koji mu se otvara i susreće ga, pri kome on boravi, prema kome gleda, prema kome je usmeren. „Ovo već-biti-pri najpre nije samo neko ukočeno piljenje u neko čisto predručno. Bitak-u-svetu je kao brinjenje *obuzet* brinutim svetom.“ Obuzetost određuje jednu „tačku gledišta“, tj. „gledanje-prema“, „viziranje onoga predručnog“ (*Ibid.*: 90). Iz ovoga sledi da je bitak-u-svetu uvek već „postavljen na neko shvatanje, mnjenje, izvesnost i veru“ (*Ibid.*: 246).

²² U svom drugom značajnom delu *Ontologija: hermeneutika faktičnosti* Hajdeger govori o opasnosti slepog prihvatanja sheme subjekt-objekt, koja je ukorenjena u način razmišljanja o svetu i sprečava pravi uvid u suštinu bića (Hajdeger 2007b: 81). Hajdegerov „jezik aglutinacije“, koji upotrebljava prefikse i sufikse, važan je iz tog razloga što „uvodi alternativne ontološke distinkcije u svet“, odnosno „ima transpozicionu ili metaforičku strukturu susretanja nečeg kao nečeg drugog“ (Cazeaux 2007: 10, 170).

Značajno svojstvo tubitka je i njegova „necelovitost“ (*Ibid.*: 288), *stalna nezaključenost*, nedosezivost celine dok god tubitak kao takav jeste (*Ibid.*: 282). Sve do smrti postoji jedno *između*, *još-ne*, jedan *izostanak*, na čije mogućnosti smrt stavlja tačku. Bivstvovanje k smrti ne treba shvatiti linearno. Hajdeger na vreme ne gleda kao na sukcesivni sled trenutaka, već govori o *vremenitosti* tubitka, koju određuje kao biluću-osadašnjavajuću budućnost (*Ibid.*: 405). Ovime se naglasak stavlja na prožetost sadašnjosti prošlošću i budućnošću; tubitak *jeste* svoja prošlost, a svagda se „događa“ iz svoje budućnosti (*Ibid.*: 40). Kao takvom, *vremenitom* i *bačenom* pred neki svet, njemu se približava ono brinuto, okolni svet – on o njemu *razmišlja* i u obazirnom razmišljanju dolazi do *osadašnjavanja* (*Ibid.*: 414). Sve osadašnjavajuće razmišljanje, sve saznanje, podstaknuto je jednim „viđenjem“, *obazirrom*, a iza svake interpretacije saznanja stoji kao vodeća ideja jednog intuitus-a, kaže Hajdeger, od početka grčke ontologije do danas (*Ibid.*: 413). Implikacija rečenog leži u tome da je svako ispitivanje i traženje stalno vođeno onim ispitivanim i traženim, tj. „mi se uvek već krećemo u nekom razumevanju bitka“, a to „*prosečno i maglovito razumevanje bitka jeste fakat*“ (*Ibid.*: 25).

Mnogo je značajnih ideja Hajdeger izložio u ovom monumentalnom delu, ali naš zadatak nije da se njime detaljno bavimo (zainteresovani čitalac će sam to učiniti), nego da predočimo njegove važne implikacije i razloge zbog kojih smatramo da upravo od ovih ideja treba krenuti kada govorimo o procesu koji dovodi do nastanka kako umetničkog dela tako i neke naučne teorije. Svako od nas rođenjem biva *bačen* u jedan *svet*, jedno *tu*; zatiče sebe u koordinatama neke sadašnjosti, koja večito nastaje iz prošlosti i pretače se u budućnost; susreće svet oko sebe, on mu se pokazuje, pojedini njegovi delovi mu se otvaraju – on na njih usmerava pažnju, posmatra ih, razmišlja o njima. Često čujemo Banvilove junake kako govore o „slučajnim delovima sveta“ koji se prikazuju „stidljivo“, kao da traže od nas da ih pogledamo i dokučimo njihovo značenje (Banville 2010b: 215). Svako biva postavljen u jedan sistem povezanosti s drugim ljudima, sa svim onim što ga okružuje, što je tu, okolo, i ne može da nestane, sve dok njega jeste, jer kad bi nestalo, ništa bi nastalo, a ništa ne postoji. Vezan je za večito osadašnjavajući trenutak, koji se proteže dok god on jeste i donosi *još-ne* budućnosti, a ostavlja za sobom ono prošlo. To protezanje trpi i sve okolno, u stalnom nezaustavljivom proticanju. „[M]i smo usidreni (ili zaglavljani) u našoj sadašnjosti“ (Biagioli 1996: 194). Ova činjenica nameće ograničenja, kako u saznavanju svega prošlog, tako i u predviđanju svega nadolazećeg. Nalazeći se u određenoj sadašnjosti, vezani smo za aktuelno stanje znanja (bilo da je reč o umetnosti, nauci ili nekoj drugoj sferi), koje predstavlja referentno polje svakog istraživanja i tumačenja. Štaviše, ni sadašnjost nije jedna već mnogostruka, zavisno od toga ko

smo i gde se nalazimo (*Ibid.*: 201-202). Banvil ilustruje pomenuto u romanu *Kepler* kada govori o Galileju koji je „otkrio četiri nove planete“ (Banvil 1992: 213), što se ne uklapa u Keplerovu teoriju, nakon čega on, zamoren gledanjem u nebo, ostavlja drugima da „prikažu na mapi ove nove fenomene“ (*Ibid.*: 240).

Kopernik se, na primer, obreo u svetu gde je Ptolomejeva geocentrična teorija bila opšteprihvaćena, a u čiju je ispravnost on posumnjao, te uveo novo, heliocentrično shvatanje Sunčevog sistema. Njutn se, sa svoje strane, našao u svetu koji je poznavao Kopernika i Keplera, a oni su, svaki u susretu sa svojim okolnim svetom, stvorili određene teorije koje su poslužile Njutnu kao polazište za razvijanje sopstvenih zakona. S druge strane, Banvil se obreo u svetu koji je velikim delom bio zasnovan na dostignućima ovih naučnika. Ona su se pokazala i otkrila jednom piscu, privukla njegovu pažnju, kao i pismo koje je Njutn uputio filozofu Džonu Loku, što ga je sve navelo da o njima ispriča priču – kroz svoju vizuru.

Tako je i gnusno ubistvo koje se dogodilo u Dablinu činilo deo Banvilovog sveta, i on je, *obuzet* tim događajem, bio podstaknut da o njemu progovori na sebi svojstven način – kroz priču, fikciju. Derek Hand smatra da je Banvilovu znatiželju u ovom slučaju pobudila prevashodno fotografija ubice koja se pojavljivala u novinskim člancima o njemu, a na kojoj je Mekartur izgledao kao neko ko nikad ne bi počinio takvo grozomorno ubistvo. Povrh toga, reč je o čoveku koji je izmišljao priče o sopstvenoj prošlosti ne bi li se uspeo na društvenoj lestvici – više nego primamljiva tema piscu poput Banvila (Hand 2002: 133). U svom romanu on stvara jedan poseban svet inspirisan ovim događajem, organizuje ga, uspostavlja njegovu unutrašnju strukturu, imanentnost. Njegov junak nastavlja da živi i van korica ove knjige; mora se ponovo pojaviti, ne bi li dovršio ono što je u tom stvorenom svetu započeto. Tvorac tog *stvorenog* sveta se u svom *stvarnom* svetu susreće s nekim slikama koje obuzimaju njegovu pažnju, pokazuju mu se i otvaraju njegovom pogledu (dve pomenute slike *Ukrčavanje za Kiteru* Antoana Vatoa), kao i, takođe ranije pomenuti, lik Pjeroa iz *commedie dell'arte*, od kojih Banvil stvara sopstvenu sliku *Zlatni svet* u romanu *Duhovi*. *Atena* je, pak, inspirisana jednom čuvenom krađom kolekcije slika iz poznate umetničke kuće *Russborough House* u Irskoj 1986. godine (D’hoker 2004: 1). Sve se dešava u tom nepresušnom pozajmljivanju i nadograđivanju na *okolosvetovno*, ono što se *pojavljuje*. „[S]ve stvaranje je crpljenje (kao vode s izvora)“ (Hajdeger 1996: 86).

Tubitak nije sam: on je sabitak i satubitak. Kopernikov sa-svet čine, setimo se, ujak uz koga odrasta, bolesni brat, učenik Retik; Kepler je u svom sa-svetu okružen suprugom i pastorkom, kao i mnogim drugim ljudima u domu ekscentrika Brahea; Njutnov biograf, takođe, svesno biva uvučen u sa-svet porodice Loles. Fredijev sa-svet nastanjuje njegova

majka, supruga Dafni i sin, zatim profesor Krojner, Liht i svi putnici koji jedno vreme obitavaju na ostrvu (čini se da sa-svet može biti izmaštan), a onda i rođaka Korke, Morden i A. Tubitak je, dalje, i bitak u svetu: Kopernik luta po Evropi, Kepler odlazi Tihu Braheu, Njutnov biograf u kuću Ferns. Setimo se i Fredijevog puta od Amerike preko Mediterana do Irske. Videli smo u odeljku o romanima koliki je uticaj imalo upravo okruženje, ili, hajdegerovski rečeno, okolosvetovnost, na život i stvaranje ovih ljudi.

Jeste da je reč o romanima, koji su *ispo facto* određeni kao fikcija, nešto drugačije od stvarnosti. Međutim, pogledamo li i bilo koje istorijske spise koji se smatraju verodostojnim, uvidećemo i u njima neki nedostatak, koliko god da je visok stepen podudaranja sa stvarnošću, nešto što se tekstom ne može preneti i što mora ostati nesaznatljivo, u većoj ili manjoj meri. Reč je upravo o putevima stvaranja, o svemu onome što prethodi jednom sačinjenom umetničkom, naučnom, ili svakom drugom delu. Šta je dovelo do nastanka pomenutih zakona? Kako su postale slike Antoana Vatoa i ona u *Duhovima*, njima inspirisana? Onih sedam izmišljenih slika koje Fredi/Morou proučava u *Ateni*? Najzad, šta je navelo samog Banvila da napiše upravo ovakve romane? Šta navodi sve stvaraoce da stvaraju? Šta je poreklo sveg stvaranja? Iako nema jednoznačnog odgovora na ovo kompleksno pitanje, treba ga tražiti u onome *pojavljujućem* koje se *otvara tubitku*, o čemu Hajdeger govori. To pojavljujuće koje se otvorilo Koperniku (kao i ostalim Banvilovim naučnicima) jeste nebo, koje je „dalo oblik svetu njegovog uma“ (Banville 2011a: 120).

Pojavljujuće nužno ima karakter ograničenosti – ono je samo deo, isečak celine koju čini čitav svet, a ustrojstvo sveta je takvo da njegova celina nije saglediva. Jednom biću je uskraćena mogućnost da svojim pogledom i pažnjom obuhvati potpunost svega. O tome govori i Banvilov Kopernik, rekavši da njegova knjiga ne predstavlja ogledalo sveta zato što se on ne može percipirati u svojoj celosti, zahvaljujući najpre vremenskoj i prostornoj ograničenosti našeg života (*Ibid.*: 206). Stvari postaju kompleksnije utoliko što i to *sve* nije konstanta. Kada bismo hipotetički zamrzli jedan trenutak sveta, recimo upravo ovaj, kada bi postojao neko ili nešto što bi bilo u stanju da sagleda sveukupno stanje svega u svetu u tom trenutku, i kada bismo ga uporedili sa stanjem u bilo kom drugom trenutku, videli bismo ogromne razlike među njima. Ne moramo se, štaviše, prikloniti hipotetičkom načinu razmišljanja da bismo uvideli večitu promenu, *panta rhei* ovog sveta.

Za sve „ono što se pokazuje, sebekpokazujuće, ono otvorljivo“ ili „*sebe-na-sebi-samom-pokazujuće*“ Hajdeger upotrebljava grčku reč *fenomen*. Ona označava sve što leži obelodanjeno ili može postati takvo, a što su Grci ponekad poistovećivali s bićem, koje se, pak, može pokazivati na različite načine, zavisno od toga kako mu se pristupi. Time može doći

i do pokazivanja bića kakvim ono po sebi nije, što se naziva *priviđanjem* (Hajdeger 2007a: 49). Stoga je važna odlika fenomena ta da on najčešće nije jednostavno dat, već ga karakterišu i takve osobine poput prikrivenosti, pokrivenosti, iskrivljenog pokazivanja, neotkrivenosti ili zapretenosti, a sve pomenute karakteristike jesu različiti modaliteti bitka bića (*Ibid.*: 57). U vezi s raznovrsnim načinima prikazivanja fenomena, zanimljivo je setiti se razgovora koji Kopernik vodi s bratom pred svoju smrt, kada ga ovaj pita šta je osmotrio na nebu, a on odgovara da je video planete koje igraju i da ih je čuo kako pevaju na svojim putanjama. Andreas, vesnik istine koja Koperniku za života izmiče, govori da je ugledao ništa drugo do svetlo koje sija na nebu. Ako je video išta više od toga, kaže Andreas, to je tek zahvaljujući njegovoj veri u mogućnost shvatanja stvarnosti (Banville 2011a: 238).

Liotar (Jean-François Lyotard) takođe govori o fenomenu i objašnjava šta je fenomenologija u svom istoimenom delu. Ona je „izučavanje 'fenomena', to jest *onoga* što se pojavljuje u svesti, *onoga* što je 'dato'“. Ta datost, „sama stvar“, prethodi svakoj hipotezi o njenom odnosu s bićem čiji fenomen jeste, kao i o odnosu fenomena sa Ja. Zato u fenomenologiji postoji jedan „*kritični* trenutak“, momenat „odbijanja da se pređe na objašnjenje“, budući da „[u]vek postoji nešto prerefleksivno, nereflektovano, prepredikativno, na koje se oslanja refleksija, kao i nauka, što ona vešto prikriva svaki put kada želi da opravda samu sebe“ (Liotar 1980: 13).

Liotar se poziva na Huserlove (Edmund Husserl) ideje izložene u knjizi istog naziva (*Ideen*, 1913), kod kojih se može uočiti sličnost s Hajdegerovom filozofijom. Husserl je od svog učitelja Brentana (Franz Brentano) preuzeo termin *intencionalnost* i njime označio suštinu saznanja onoga neposredno datog, koje prethodi svakoj naučnoj tematizaciji. Brentanovu *svest o nečemu* Husserl je preneo na nivo ejdetike, što svaki objekt čini objektom *za neku* svest (*Ibid.*: 14, 24-25). Svi objekti, koji su objekti za neku svest, nužno su „uvek već ovde“: pripadaju prirodnoj realnosti, svetu koji „*ja ovde nalazim* i prihvatam ga kao postojeći“ (*Ibid.*: 27-8). On to naziva prirodnim stavom i dodaje da ja „kao empirijski i konkretni subjekt [...] učestvujem u prirodnom stavu sveta, [...] ali ja se uopšte *ne koristim* tim stavom“. Obustavljanje ovog stava jeste ono što je poznato kao *stavljanje u zagrade*, *fenomenološka redukcija* ili *epoché*, što čini da „svet nije više samo postojeći, već 'fenomen postojanja'“ (*Ibid.*: 29-30). Ono što ostaje nakon redukcije jeste sama stvar. Kako se ona prikazuje svesti? Stvar je meni data kroz neprestane promene, a nikada kao *apsolut*, i u svim menama i ispravkama „pomalja se sama stvar“. Doživljaj neke stvari jeste tok, „on je uvek već daleko, već prohujao kada želim da ga shvatim; ja ga stoga mogu pojmiti samo kao jedan *zapamćeni doživljaj*, samo kao retenciju“ (*Ibid.*: 30-31). Posledica rečenog je shvatanje da stvar i svet nisu

apodiktični, tj. da imaju kontingentni karakter (*Ibid.*: 32). Redukcijom se, štaviše, svaka datost pretvara u *naspramnost*, tj. u fenomen, a intencionalnost nema isključivo opazajni karakter, nego postoji više njenih tipova, prema Huserlovom shvatanju, među kojima su i imaginacija, predstava, doživljaj drugog, intuicija (*Ibid.*: 39).

Govoreći o izvoru umetničkog dela u istoimenoj knjizi, Hajdeger kaže da je *stvarnosno* podloga na koju se nadograđuje ono umetničko (Hajdeger 1996: 13). Možemo proširiti ovu tezu i reći da je stvarnosno podloga ne samo svake estetičke već i svake naučne tvorevine.²³ To stvarnosno, pritom, treba razumeti u fenomenološkom smislu, onako kako je shvaćen pojam fenomena i mnoštvo mogućih načina pokazivanja bića. Krenimo od umetničkih dela i pogledajmo kako je o njima Hajdeger govorio. Za njega je neko umetničko delo *stvar* (*thing*) koja ima tri određenja: (1) stvar kao nosilac obeležja, (2) stvar kao jedinstvo mnogostrukosti u opažaju i (3) stvar kao formirano gradivo (pri čemu stvarnosno predstavlja gradivo nekog dela) (*Ibid.*: 22). Ove tri interpretacije stvari uobličuju način mišljenja o njima, što može zamagliti njihovu bit, pošto pojmovi o njima prethode samom iskustvu tih stvari i zakrčuju put k njihovoj suštini, njihovom biću (*Ibid.*: 27). Složićemo se s Hajdegerom i reći da ovakva interpretacija, iz koje nastaje mišljenje, jeste problematična. Uzmimo za primer prvopomenuto tumačenje stvari kao nosioca obeležja. Njegov problem leži u jednoj vrsti *zaborava*, u onome što postoji *a priori* u odnosu na obeležja kojima karakterišemo neku stvar, a što je, iako nama izgleda sasvim razumljivo, zapravo samo posledica dugotrajnog navikavanja na nešto što je u početku izgledalo strano, tuđe, iznenađujuće, neobično. Štaviše, čini se da je mišljenje odgovorno za nasilje koje je učinjeno nad onim *stvarnosnim* stvari, njenoj pravoj suštini, pre svakog govora i mišljenja o njoj (*Ibid.*: 19).²⁴ Možda je, kaže Hajdeger, ono što nazivamo osećanjem ili raspoloženjem umnije, tj. više opažajuće, otvorenije prema biću nego sav um, koji se pogrešno shvata kao racionalan (*Ibid.*: 20).

Banvilovi romani obiluju idejama i temama iz domena fenomenologije. Njegovi naučnici Kopernik i Kepler nastoje na tegoban način da fenomene pretvore u simbole, zakone, teorije, da bi na kraju uvideli suštinsku nemoć takvih poduhvata. Veću povezanost sopstva i sveta osećaju u epifanijskim momentima, koji su po svojoj prirodi iracionalni, intuitivni, neposredni i neposredovani bilo kakvim predstavljачkim sistemom. Lišeni, rekli bismo, antropomorfnog dodatka, svet i stvari stoje naspram čoveka onakvi kakvi jesu, a ta naspramnost, videli smo, nastaje činom fenomenološke redukcije. Fenomen je anterioran u

²³ U prvom romanu Banvilove tetralogije jedan učitelj govori Koperniku da su „sve teorije samo imena, a *sam svet je stvar*“ (Banville 2011a: 23), ukazujući mu time na nedostatnost teorija pri opisivanju sveta.

²⁴ U *Poretku diskursa* Mišel Fuko (Michel Foucault) takođe govori o „nasilj[u] koje činimo nad stvarima“ služeći se nekim diskursom (Fuko 2007: 40). Banvil bi se složio s tim.

odnosu na pokušaj njegovog predstavljanja, bilo da je reč o svakodnevnom govoru, jeziku nauke ili umetnosti. Pošto se, kako kaže Liotar, fenomen može pojmiti samo u svojim neprestanim menama, a ne kao apsolutna i nepromenljiva datost, nemogućnost njegovog istinskog predstavljanja postaje veća. Njutnov biograf se, na primer, suočava s jednom takvom situacijom, u kojoj ne uspeva da dokuči stalne promene ljudi i stvari oko sebe, jer se oni pokazuju na različite načine, te su prikriiveni, iskrivljeno pokazani, neotkriveni.

Fenomen kao ono što se pokazuje i pojavljuje u svesti ne mora biti nešto *stvarno postojeće*. Njegovo postojanje i osobine koje mu je čovek pripisao stavljeni su u zgradu, redukovani. Ono što je značajno jeste mentalni doživljaj stvari, a sama stvar se može zaista nalaziti pred očima posmatrača, može biti naslikana, ili čak izmaštana ili sanjana. Tako se u *Knjizi dokaza* Frediju pokazuje fenomen žene s rukavicama, između nje i njega se uspostavlja jedan odnos naspramnosti, intencionalnosti, pri čemu činjenica da je reč o naslikanoj ženi ne čini nikakvu razliku: ona je, rekli smo, u tom trenutku čak stvarnija u Fredijevim očima od služavke koju će potom nemilosrdno ubiti, upravo zato što je narušila povezanost i bliskost koje je Fredi osetio u uspostavljenom odnosu s naslikanom ženom. *Duhovi* su, pak, posve fenomenološka knjiga. Stvari i ljudi u njoj pojavljuju se u pripovedačevoj svesti, a da nikada nije jasno da li su oni stvarni ili imaginarni, da li je stvarno reč o turistima koji su se nasukali na ostrvo ili su tek izmaštani. Bilo kako bilo, iskustvo čitanja ove knjige ponajpre je bogata fenomenološka avantura koja čitačevoj svesti nudi pregršt utisaka onoga pojavljujućeg.

Zaključimo: stvaralački proces započinje specifičnom spregom onoga koji stvara i sveta oko njega, pri čemu stvaralac biva obuzet određenim pojavama ka kojima usmerava svoju pažnju. Najrazličitiji faktori utiču na način bavljenja izabranim pojavama, i o njima će više reči biti kasnije. Prvo sa čim se susreće svako ko stvara jeste čist fenomen kao ono pojavljujuće koje čini deo celine sveta. Naučnik i umetnik, svako na svoj način, dodaje fenomenu ono što on sam suštinski ne poseduje, a taj dodatak je ništa drugo do stvoreno naučno ili umetničko delo. Slikar neki fenomen pretače u sliku, književnik u reči, a naučnik u simbole, formule, teorije i zakone. Na taj način, stvaralac obogaćuje svoje iskustvo fenomena najraznorodnijim karakteristikama, u čemu mu pomaže (a ponekad, čini se, i odmaže) jezik kao specifično ljudsko sredstvo komunikacije. Videli smo da jezik u Banvilovim romanima ima ambivalentan položaj, budući da često zamagljuje suštinu stvari ili je prikazuje na iskrivljen način. On je odgovoran i za nemogućnost uklanjanja solipsističkog temelja iz govora o svetu.

3.1.2 Jezik i solipsizam

*Zvezde ili baklje, svejedno je, sve je tek uzvišeno imenovanje:
ta svetla i dalje sijaju, ravnodušna prema tome kako ih mi nazivamo.*
(Banville 2011a: 207)

*Ne mogu da znam ništa ni o kome drugom.
Mogu jedino da znam sebe. Ni to ne mnogo...*
Banvil
(Anon. [4])

Jezik je *zaborav* stvarnosnog stvari. On zaboravlja jedinstvenost neke stvari i njenu različitost od svake druge, što ima za posledicu imenovanje nejednakih stvari istovetnim imenom. Nazivajući, na primer, *ovaj* stolom, i verujući da je to istina, čovek zaboravlja da je on zapravo *umetnički stvaralac* (*artistically creating subject*) i da je relacija između njega i svih stvari *estetska*, budući da nema kauzalnog, jednog, ispravnog odnosa među njima (Nietzsche 1954). Jezik previđa ono što je jedinstveno, posebno i stvarno, za razliku od prirode, u kojoj to stvarno počiva u sebi samom, ne mareći za proizvoljne reči koje je čovek izmislio kako bi se mogao snalaziti u njoj, zatečen i zbunjen svime što ga okružuje. Stvar po sebi, koja bi trebalo da predstavlja čistu istinu, nije ono što zanima jezik; inače ne bi bilo toliko različitih jezika na svetu. To što jezik čini jeste označavanje odnosa koji čovek zauzima prema stvarima posredstvom reči, pri čemu su one samo „metafore za predmete – metafore koje ni na koji način ne odgovaraju prvobitnim entitetima“ (*Ibid.*). I tako, sve više se udaljavajući od same stvari, njene suštine, lišene naknadno pridenutih obeležja, čovek gradi jedno zdanje okoštalih pojmova na nestabilnoj, *vodenoj osnovi*²⁵ – zdanje koje liči na paukovu mrežu: dovoljno delikatno da ga talasi nose, a tek toliko stabilno da ga ne oduva svaki vetar (*Ibid.*). Zahvaljući ovome, čovek uspeva da živi miran i pomiren sa svetom. Rušenje tog krhkog zdanja predstavljalo bi ujedno i slom čoveka. Ono što mi smatramo istinom, služeći se rečima, ako se mora njome nazvati, onda je ništa drugo do „antropomorfna istina“, „metamorfoza sveta u čoveka“, jer, da nije čoveka, ni nje ne bi bilo (*Ibid.*). Holton je sličnog mišljenja o pojmovima u nauci, za koje kaže da imaju veliki „antropomorfni teret“ (Holton 1975: 106).

²⁵ U *Knjizi dokaza*, podsetimo se, Fredi gotovo da ponavlja Ničeove reči, govoreći o nauci kao o čvrstom zdanju na peščanoj osnovi (Banvil 1998: 18).

„Ljudski rod ne može da podnese ravnodušnost prirode“, kaže Banvil, pa stoga nastoji da „iznudi od nje koju reč priznanja“²⁶ (Banville 1998). Raznovrsni su načini na koje to čini, ali i umetnici i naučnici se slažu da tom poduhvatu nema kraja, dok god je sveta i ljudskog roda u njemu. A taj svet postoji i izvan sadašnjeg stanja nauke i umetnosti; on je bremenit mogućim budućim pravcima njihovog kretanja, kao i onima kojima je ljudski rod već prošao. Svet postoji i izvan svih prošlih, sadašnjih i budućih stanja nauke i umetnosti i svega što je ljudska vrsta stvorila.

Niče bi se složio s tim i dodao da „kada bismo mogli da komuniciramo s komarcem, saznali bismo da i on leti kroz vazduh uz isti osećaj sopstvene važnosti, osećajući unutar sebe leteći centar sveta“ (Nietzsche 1954). Svet koji opaža neki insekt ili ptica potpuno je drugačiji od onoga koji čovek vidi, a pitanje ispravnosti ovih različitih percepcija je besmisleno, jer ne postoji prethodno postavljeni kriterijum prema kome bi se utvrdila njihova tačnost (*Ibid.*). Kada bi postojala mogućnost promene percepcije, pa bismo bili u stanju da vidimo svet kao ptica, insekt, ili, pak, biljka, ne bismo govorili o regularnosti prirode onako kako to inače činimo, nego bi, kaže Niče, priroda bila shvaćena kao izrazito subjektivna tvorevina (*Ibid.*). Stoga, sve regularnosti koje opažamo u prirodi nisu ništa drugo do naš sopstveni proizvod. Mi smo ti koji stvaramo veze među pojavama, predstave o vremenu i prostoru, red i broj. Potreba za tim istovetna je potrebi pauka za pletenjem mreže (*Ibid.*).

Svako biće plete sopstvenu mrežu od onoga što ga okružuje, kako bi u njoj moglo da obitava. Ne može se poreći značaj ove ideje, čija je implikacija jasna. Ne postoji mogućnost bekstva od sopstva; ne može se ukloniti sopstvena vizura kroz koju posmatramo svet. Banvilov Fredi priznaje da je solipsizam njegov najveći greh, koji za posledicu ima nesposobnost prihvatanja egzistencije drugih ljudi. Solipsizam nije monolitan pojam, nego se odnosi na više pogleda na svet kojima je zajedničko odricanje postojanja bilo čega nezavisno od uma pojedinca (Anon. [10]). Smatra se da je utemeljen Dekartovom metodološkom sumnjom, i postao je duboko ukorenjeno shvatanje koje je, u jednom ili drugom vidu, zaokupljalo pažnju mnogih mislilaca (Khashaba 2002). Suštinski problem, bez obzira na varijacije ovog shvatanja, leži u tome kako premostiti jaz između *mog* uma i onoga što se nalazi van njega: ostatka sveta, drugih ljudi. Mogu li ja imati uvid u mentalno stanje drugih? Da li je iskustvo nužno individualno? Da li iskustvo drugih mogu spoznati samo po analogiji sa sopstvenim? Kako spojiti fizičko s mentalnim? To su neka od pitanja solipsizma koje postavljaju i Banvilovi junaci. Jedan od korisnih tekstova na ovu temu završava se zapažanjem

²⁶ U *Doktoru Koperniku* profesor Novara govori Koperniku o tome da ljudi imaju potrebu za odgovorima, verom, mitovima, čak i lažima, kako bi mogli da žive u svetu (Banville 2011a: 63).

o nekoherentosti solipsizma koja proističe iz nužne upotrebe jezika, tj. nekog znakovnog sistema, za saopštavanje solipsističkih misli. „Nelingvistički solipsizam je nezamisliv, a zamisliv solipsizam je nužno lingvistički“, što na neki način predstavlja paradoks, budući da izražavanje solipsističkih misli podrazumeva postojanje intersubjektivnog sveta koji solipsizam dovodi u pitanje (Thornton 2004).

Banvilovi junaci su zaokupljeni solipsističkim mislima. Vidimo ih kako su zbunjeni pred drugim ljudima u neretko neuspešnim pokušajima da ih razumeju. Ako je jezik koji se koristi u svakodnevnoj komunikaciji sredstvo udaljavanja od suštine stvari, problem se udvostručuje/umnogostručuje kad ljudi međusobno nastoje da saopšte misli o svetu oko sebe ili jedni o drugima. Svi Banvilovi junaci ilustruju nemoć bega od sopstva. Njihova solipsistička percepcija sveta nužno određuje i način govora o njemu: bilo da je reč o naučnim teorijama Kopernika i Keplera, Fredijevoj priči o zločinu koji je počinio i svim njegovim posledicama, ili o opisima slika pripovedača u umetničkoj trilogiji. Nauka, pretendujući na objektivost, regularnost i validnost svojih zakona, pribegava onim metodima koje fenomenološka redukcija nastoji da ukloni. Reč je o osobinama koje naučnici pripisuju određenim pojavama u prirodi, jednačinama kojima pokušavaju da iskažu regularnost njihovog ponašanja, teorijama koje iskazuju odnose uspostavljene s drugim pojavama. Otklanjanjem svih ovih naslaga, fenomen se pokazuje u svojoj suštini, počivajući u svojoj imanentnosti, u prirodi koja je, onako kako nam je Banvil predstavlja u svojoj prozi, indiferentna prema čoveku i njegovim naporima da je prikaže određenim naučnim modelima. Ipak, paradoks leži u tome što, i pored nesvodivosti sveta, o njegovom postojanju ne bi moglo biti reči da nema čoveka. Često u Banvilovim delima nailazimo na opaske koje se odnose na ovu problematiku. Neki prizor postoji zato što sam *ja* tu da o njemu svedočim.

Dodajmo na kraju u vezi s ovim pitanjem i to da u Banvilovim romanima ne vidimo zagovaranje ideje radikalnog solipsizma, koji podrazumeva nepostojanje bilo čega van uma pojedinca. Njegova proza ukazuje na teškoće uklanjanja solipsističke osnove iz govora o svetu, kako u svakodnevnoj komunikaciji i ophođenju prema drugim ljudima, tako i u jeziku nauke i umetnosti.

3.1.3 Antropomorfni teret

Pozovimo se ovde ponovo na jednog od osnivača kvantne mehanike, Vernera Hajzenberga, koji u delu *Fizika i filozofija* daje pregled razvoja filozofskih ideja od Dekarta do nastanka kvantne teorije, ukazujući pritom na njen odnos prema drugim delovima nauke o

prirodi, kao i ističući značaj odnosa jezika i stvarnosti u savremenoj fizici i ljudskom mišljenju uopšte. Iako u naučnoj tetralogiji Banvil govori o naučnicima koji su živeli između petnaestog i osamnaestog veka, znatno pre utemeljenja kvantne mehanike početkom dvadesetog veka, čini se da im je zajednički nezanemarljiv broj zaključaka o pojavama u prirodi i pokušajima da se one teorijski formulišu. Bez obzira na to što su se Banvilovi naučnici bavili pitanjima najpre na kosmološkom nivou, a teoretičari kvantne mehanike pojavama na atomskoj i subatomskoj skali, izgleda da dostignuća drugih imaju, ako ništa drugo, onda zametak u istraživanjima prvih. Nakon što budemo ukazali na njihove srodnosti, uvidećemo da se susrećemo s istim problemima pri opisivanju najrazličitijih pojava u prirodi, kako na makroskopskom tako i na mikroskopskom planu.

U prirodnim naukama, kaže Hajzenberg, ne zanima nas univerzum kao celina, već jedan njen deo (Hajzenberg 2000: 24). Videli smo ranije da je to slučaj i u umetnosti, a ne jedino u nauci. Svestan protivrečnosti među rezultatima raznih eksperimenata (*Ibid.*: 12), ovaj fizičar se pita „da li je moguće da je priroda tako apsurdna kako se nama čini prema ovim atomskim eksperimentima“ (*Ibid.*: 17). Mora da je sam Hajzenberg bio svestan toga da, ako se pojavi, apsurd ne leži u prirodi, nego u nečemu drugom: našem pristupu, ili, tačnije, pristupima njoj. Sva problematika upravo proističe iz toga. Ja koje posmatra i koje se ne može eliminisati iz opisa rezultata eksperimenata. Uloga posmatrača i procesa opažanja veoma je značajna, toliko da se može reći da se „stvarnost razlikuje u zavisnosti od toga da li je mi posmatramo ili ne“ (*Ibid.*: 24).

Tu u igru ulazi i takozvana funkcija verovatnoće, koja objedinjuje objektivni element tendencije i subjektivni element nepotpunog znanja o posmatranoj pojavi, te se ishod posmatranja nikada ne može sa sigurnošću predvideti. Stoga se ne može govoriti o apsolutnoj izvesnosti, već samo o stepenu verovatnoće, a on se menja činom posmatranja, samim tim menjajući naše znanje o određenoj pojavi. „Samo posmatranje menja funkciju verovatnoće diskontinualno, ono od svih mogućih događaja izdvaja samo onaj koji se ostvario.“ Zajedno s funkcijom verovatnoće, i naše znanje nekog sistema čini „kvantni skok“, tj. i ono se diskontinualno menja (*Ibid.*: 25-26).

Pomenuti diskontinuitet ukazuje na to da se ne može opisati ono što se dešava između dva posmatranja (*Ibid.*: 24), što za sobom povlači pitanje objektivnosti opisa određene pojave. Ona je dodatno umanjena time što prilikom posmatranja pojave u nekom eksperimentu koristimo uređaje koje je sam čovek kao posmatrač stvorio, a takođe „ne smemo da zaboravimo da ono što mi ispitujemo nije priroda po sebi već priroda koja je izložena našem metodu istraživanja“ (*Ibid.*: 28). Unapred odabrani metod upravlja celokupnim procesom

istraživanja, tokom koga pokušavamo da prirodi postavimo pitanja jezikom koji posedujemo i uz pomoć njega dobijemo (ne)željene odgovore od eksperimenta. Kada se pojavi greška u njemu, moramo biti svesni da ona nije svojstvo ispitivane pojave nego našeg nedovoljnog znanja o njoj (*Ibid.*: 20).

Kako bi se izbegao apsurd koji Hajzenberg pominje, naučnici su morali da pribegnu principu *komplementarnosti*, čiji je tvorac Nils Bor (Niels Bohr), a prema kome se neka pojava može analizirati kao da ima kontradiktorna svojstva (na primer, čestično-talasni dualizam). Pritom svaka analiza daje komplementarne opise stvarnosti, od kojih je svaki delimično istinit, uz obavezna ograničenja u upotrebi oba pojma (čestice i talasa) izražena relacijama neodređenosti, kako bi se izbegle protivrečnosti (*Ibid.*: 17-18).

Prihvativši dualitet čestice i talasa, Bor je, kaže Holton, odobrio dualitet teme i antiteme kao validne slike prirode, pri čemu izbor jedne ili druge zavisi od teorijskih ili eksperimentalnih pitanja koje postavljamo (Holton 1975: 133). Budući da posmatrač, aparatura i teorija ili metod kojim se služi predstavljaju neodvojivu celinu u izučavanju bilo kog aspekta prirode, svaki od njih ima udela u opisu rezultata eksperimenata (*Ibid.*: 118-120). Raznovrsni odnosi koji se među njima uspostavljaju dovode do toga da se ista pojava može objasniti na različite načine, što predstavlja srž komplementarnosti, za koju Bor kaže da ima univerzalnu važnost, tj. da je primenljiva i van granica fizike, kao univerzalna epistemologija (*Ibid.*: 150).

Ideja komplementarnosti navela je fizičare da radije upotrebljavaju neodređeni nego nedvosmisleni jezik, „da koriste klasične pojmove na jedan pomalo maglovit način u skladu sa načelom neodređenosti, da alternativno primenjuju različite klasične pojmove koji bi doveli do protivrečnosti ukoliko bi se istovremeno koristili“ (Hajzenberg 2000: 112). Takva upotreba jezika, kaže Hajzenberg, slična je korišćenju u svakodnevnom životu ili u pesništvu (*Ibid.*). Setimo se ovde često isticanog Banvilovog mišljenja o neizbežnoj konvergenciji naučnog i umetničkog diskursa, za šta je najviše odgovoran upravo jezik. Naučni pojmovi nisu ništa drugo do reči svakodnevnog govora koje su se „uzdigle“ do nivoa pojmove, pri čemu jezik ostaje jedino sredstvo komunikacije opisa pojava, eksperimenata i njihovih rezultata (*Ibid.*: 88). Kvantna mehanika se, recimo, služi terminima klasične mehanike, a oni su, sa svoje strane, uzeti iz svakodnevnog jezika, od kojih svaki ima svoju razvojnu istoriju. To podseća na zaborav onog apriornog u jeziku kojim se svakodnevno služimo; svaki okoštali naučni pojam vuče za sobom breme određenih pojava na koje se odnosio od svog nastanka do danas. Na primer, pojmovi poput „vremena“ i „prostora“ i odnosi među njima nisu istovetni u različitim granama fizike. U njutnovskoj mehanici su nezavisni, dok su u teoriji relativnosti povezani

Lorencovim transformacijama (*Ibid.*: 55). Stoga je značajna pouka iz savremene fizike da svaki pojam ima ograničenu primenu (*Ibid.*: 74).

Ako nas je razvoj nauke doveo u poziciju da moramo prihvatiti princip komplementarnosti u opisivanju pojava u prirodi, ako smo svesni velikog *antropomorfnog tereta* koji svaki eksperiment i teorija obuhvataju, ako znamo da je *posmatrač* neukloniv iz naučnog opisa i da *posmatranje* neke pojave nije u tolikoj meri objektivna proces koliko bismo želeli da bude kako bi bila sačuvana egzaktnost nauke – onda je Banvilova teza o izvesnom približavanju nauke i umetnosti sasvim razumljiva. Umetnik, kao i naučnik, posmatrač je pojava koje ga okružuju. Čin posmatranja, iako kvalitativno različit, karakteriše i jednog i drugog. Čak i kad opažaju istu pojavu, oni joj pristupaju na drugačiji način, zavisno od cilja i metoda kojim se služe. Antropomorfni teret je svakako prisutan i u umetničkom delu, zahvaljujući činjenici da ga je čovek stvorio. Konačno, i naučnik i književnik i slikar imaju na raspolaganju sebi svojstvenu aparaturu, čiji odabir, zajedno s izabranim metodom rada, određuju dalji tok stvaranja.

Kvantna mehanika ukazuje na granice znanja o kojima je Niče, između ostalih, govorio, a upravo je svest o granicama i ograničenosti saznanja neizbežna u postmodernim vremenima, postavši na neki način norma (Jackson 1997: 524). Da bi se došlo do bilo kakvog oblika znanja, mora se zaobići „misterija stvari“ koju Banvil tako često pominje. Ni umetnost, pritom, ne uspeva da pronikne u njenu suštinu, te ona ne predstavlja uspeh nasuprot nemogućnosti nauke da do nje dopre (*Ibid.*: 528). Dakako, kad bi tajna bila jednom za svagda odgonetnuta, i umetnost i nauka bi izgubile svoju svrhu, dostigle vrhunac i nestale. Njihovo opstajanje kroz vekove i milenijume potvrđuje tezu o suštinskoj nesaznatljivosti misterije stvari, pri čemu je „kazivanje“, kako umetnosti tako i nauke, neophodna aktivnost kada smo s njom sučeljeni (Powell 2005: 206). Nepresušno kazivanje ostaje čak i nakon saznanja o naizgled uzaludnim poduhvatima na putu k samoj srži tajne stvari. Banvilovi romani često obiluju mnoštvom pripovednih glasova koji poništavaju mogućnost sveznajućeg pogleda na svet, tj. poriču postojanje jedinstvene teorije univerzuma (McIlroy 1995: 74). Uverili smo se da takva teorija ne postoji, te smo prihvatili princip komplementarnosti, ne samo u vezi s pojavama u prirodi kojima se nauka bavi, nego i kao univerzalnu epistemologiju.

Kakav je taj poduhvat bez kraja? U šta se upuštaju naučnici i umetnici i svi ostali koji žele da izmole koju reč priznanja od indiferentne prirode? Svet nema smisla, on jednostavno *jeste*, kaže Banvil i dodaje da je Lajbnicovo (Gottfried Wilhelm Leibniz) pitanje „Zašto postoji nešto a ne ništa?“ značajno ne zato što je moguć odgovor na njega, već zato što se iz sveukupnog haosa koji predstavlja svet pojavila neka vrsta koja ume da postavi takvo pitanje

(Banville 1998). Nećemo mnogo pogrešiti ako kažemo da je svrha čitavog pomenutog poduhvata neprestano postavljanje ovog pitanja, na jedan ili drugi način, ali je zasigurno to *nešto, svet, stvarnosno* ono što navodi na upitanost o njemu.

Već u radu Banvilovih naučnika možemo, dakle, primetiti nagoveštaj ideja do kojih su znatno kasnije došli teoretičari kvantne mehanike. Čitava tetralogija svedoči o ulozi posmatrača, kao i o značaju sprege posmatrača, aparature i metoda u istraživanju određenog dela prirode. Čin posmatranja izvršen od strane *ja* neukloniva je zaliha solipsističkog i antropomornog tereta u svakom naučnom radu, umanjujući time objektivnost naučnih rezultata i približavajući se postupku nastajanja umetničkih dela.

3.1.4 Privatna nauka i umetnost / nauka i umetnost u nastajanju

Vratimo se Banvilovim naučnicima. Setimo se tegobnih puteva nastajanja i uobličjenja njihovih teorija i zakona. Njima je Banvil posvetio više pažnje u romanima nego krajnjim ishodima dugotrajnih razmišljanja o pitanjima kojima su se ovi naučnici, često opsesivno, bavili. Da taj predstupanj u razvoju neke naučne tvorevine ne predstavlja tek fikcionalnu priču svedoči i značajna knjiga Džeralda Holtona *Tematska porekla naučne misli: od Keplera do Ajnštajna*. Onome što do nas stiže kao jasna, zaokružena teorija, disciplina, zakon, s precizno definisanim pojmovima uobličenim u logičnu celinu predstavlja samo krajnji stadijum jedne krivudave, nelinearne staze kojom svaki naučnik prolazi, a koja uglavnom ostaje skrivena široj javnosti. Holton ukazuje na ključnu razliku između dve aktivnosti koje su povezane jedna s drugom nekom nejasnom granicom, ali se, ipak, razlikuju, pri čemu se obe nazivaju istim terminom – nauka. Prva, koju on označava simbolom S1, jeste *nauka u nastajanju (science-in-the-making)*, tj. privatni aspekt nauke i odnosi se na spekulativnu, neretko neverbalnu aktivnost, koja ima sopstvene motivacije, vokabular i načine napretka. Druga, S2, jeste *nauka kao institucija (science-as-an-institution)* i ona predstavlja nasleđeni svet objašnjenih, kodifikovanih pojmova koji su postali sastavni deo neke discipline, pri čemu prethodna „lična borba“ pojedinca (kako ju je Ajnštajn nazivao) više nije uočljiva. Grubo rečeno, reč je o subjektivnom i objektivnom aspektu traganja za istinom (Holton 1975: 15). Na drugom mestu Holton ih naziva *privatnom (Private Science)* i *javnom naukom (Public Science)* (Holton 2003).

Nauka shvaćena u drugom smislu prikazuje nam se kao logični napredak ideja, linearni razvoj korak po korak, u kome nema ničeg suvišnog i sve je uređeno na najjednostavniji mogući način. Međutim, suviše je nelinearnih, nelogičnih i iracionalnih elemenata u igri da bi

se oni olako mogli zanemariti u analizi naučnih dostignuća. Holton govori o mnoštvu slučajeva u kojima su važnu ulogu odigrale „nenaučne“ predrasude, različiti temperamenti, intuicija, sticaj okolnosti, čista sreća, a brojne su i situacije slepog pridržavanja nekih ideja uprkos tome što nisu u saglasnosti s eksperimentalnim dokazima, ili, pak, slučajevi zanemarivanja teorija koje bi vrlo lako rešile neke probleme (Holton 1975: 18). Raznovrsni faktori, poput iracionalnih, mističnih ili religijskih ubeđenja, mogu biti, i često jesu, izvor motivacije nastanka neke naučne tvorevine. O njima se u prošlosti otvorenije govorilo nego u modernoj nauci. U njoj se lična ubeđenja pojedinca ne mogu eksplicitno uočiti, što, međutim, ne znači da ih nema. Ona se svesno zanemaruju, kako bi bili otklonjeni svi subjektivni elementi koji bi mogli ugroziti naučnu objektivnost i egzaktnost (*Ibid.*: 389-391).

Govoreći o elementima koje treba uzeti u razmatranje pri bavljenju nekim događajem *E* u istoriji nauke u trenutku *t*, Holton nabroja devet elemenata, a oni, svakako, ne iscrpljuju sve moguće pristupe datom slučaju. Neki se odnose na S1, neki na S2, a važan je i presek ove dve putanje ili dve *linije sveta* (*World Lines*), kako ih Holton naziva. Na njima pomenuti događaj *E* predstavlja tek tačku. Pored stanja nauke u određenom vremenskom trenutku, činjenica dostupnih javnosti, teorija, razvoja ideja, njihovog prihvatanja ili odbacivanja, što sve spada u S2, važno je uzeti u obzir i mnogobrojne elemente koji potpadaju pod S1: lični aspekt naučne aktivnosti, koji često nije dokumentovan, a o kome se može saznati na osnovu pisama, skica, raznih zabeleški naučnika, razgovora s njim; lični razvoj naučnika, od najranijih dana do doba njegovih dostignuća, kontinuitet i diskontinuitet u razvoju njegovih ideja; zatim, njegov psihobiografski razvoj, lični stil mišljenja i života, tematske pretpostavke koje upravljaju njegovim istraživanjem i odražavaju se na njegov javni naučni rad. Negde na preseku ovih dvaju putanja nalaze se i nezaobilazni ideološki, politički, čak i književni događaji koji su obeležili određeno razdoblje, epistemološka i logička struktura naučnog događaja koji je predmet našeg interesovanja, kao i širi sociološki kontekst njegovog nastanka. (*Ibid.*: 37-39)

Ako se i neko umetničko (književno ili likovno) ostvarenje smatra događajem (*E*) u istoriji književnosti ili slikarstva u trenutku *t*, i ako se želi u potpunosti objasniti poreklo njegovog nastanka, svakako se moraju uzeti u obzir raznovrsni faktori. Nije teško primetiti da elementi za koje Holton kaže da pripadaju S1 imaju udela u nastanku ne isključivo naučnih, već i umetničkih dela. Lični razvoj umetnika, njegov temperament, stil života i životna iskustva, ideološka, religijska, politička i druga ubeđenja, njegov celokupni umni sklop, kao i položaj unutar šire društvene zajednice, posredno ili neposredno utiču na njegovo stvaranje. Stoga, i umetnik prolazi kroz fazu koju Ajnštajn naziva „ličnom borbom“. O njoj se može saznati na osnovu pisanih tragova stvaraoca o procesu nastanka njegovog dela ili, pak, u

razgovoru s njim, ako je on izvodiv. Najčešće, međutim, period koji prethodi nastanku nekog dela ostaje skriven od javnosti, kako u nauci tako i u umetnosti. Banvilov Fredi se, na primer, pita o poreklu svih slika s kojima se susreće, „Portreta žene sa rukavicama“, „Zlatnog sveta“ i onih u *Ateni*. Nema tragova o njemu, te tako, setimo se, on dopušta svojoj mašti da stvori svet koji se krije iza pomenutih slika.

Ono što pripada uobičajenom naučnom diskursu Holton smešta na ose x i y koje obrazuju *kontingentnu ravan*. Njoj pripadaju svi *pojmovi (concepts)* i *tvrdnje (propositions)* koji imaju empirijski i analitički značaj, te stoga osa x predstavlja empirijsku/fenomensku dimenziju, a osa y heurističko-analitičku dimenziju (*Ibid.*: 57). Analitičke tvrdnje su smislene ukoliko su konzistentne u okviru nekog sistema prihvaćenih aksioma i često nemaju širu primenljivost van datog sistema (*Ibid.*: 22). Pojmovi odgovaraju tačkama u ravni xy , dok su tvrdnje analogne linijama u njoj (*Ibid.*: 54). Nauka se svesno drži u okvirima ove dve dimenzije, koje čine S_2 , budući da se u njima naučni iskazi mogu javno verifikovati ili opovrgnuti.

Sve što nije podložno proverbi pripada trećoj, z -osi, a ona se nalazi pod uglom od 90° u odnosu na ravan koju obrazuju ose x i y . Holton naziva osu z *tematskom* osom, dimenzijom tema (*themata*), što su, zapravo, ideje koje se ne mogu podvrgnuti opservaciji ili logičkom rasuđivanju. Da bi se proces nastanka naučnog diskursa mogao sagledati u potpunosti, nije dovoljno analizirati ose x i y , već je nužno uključiti i treću; drugim rečima, potrebno je izvršiti analizu u trodimenzionalnom prostoru, onako kako ga shvata Holton (*Ibid.*: 22-24). Iz ovoga sledi zaključak da je pojednostavljeno svođenje naučnog diskursa na kontingentnu ravan razlog zbog koga se nauka oštro odvaja od drugih oblasti ljudske aktivnosti i smatra egzaktnom, za razliku od, na primer, umetničkog diskursa, koji je sav satkan od neegzaktnih, estetičkih, mitskih elemenata. Holton je mišljenja da se ova dihotomija može ublažiti, ili čak eliminisati, kada shvatimo da nauka nije isključivo ono što se pojavljuje u kontingentnoj ravni (*Ibid.*: 65-66). Banvil je svojom naučnom tetralogijom potvrdio ovaj Holtonov stav.

Osi z , dakle, pripadaju teme (*themata*) koje nisu strogo ograničene na naučni diskurs, nego, prema Holtonovom svatanju, poreklo imaju u zajedničkoj sferi imaginacije (*Ibid.*: 13).²⁷ Ono što karakteriše teme jeste u osnovi njihov veoma mali broj. One se pojavljuju, zatim nestaju, da bi se ponovo ukazale u nekom narednom periodu kada nastane potreba za njima. Suprotne teme Heraklita i Parmenida, na primer, i dalje su prisutne (Holton 2003). Za razliku

²⁷ Govoreći o pitanjima kojima se bavi poetika, Doležel (Lubomír Doležel) kaže da se ona javljaju u istraživačkoj tradiciji „kao oraničeni broj osnovnih *tema (themata)* (u značenju koje je uveo Holton, 1973) koje se postepeno usavršavaju“ (Doležel 1991: 14).

od ograničenog broja tema koje se nude našoj imaginaciji, često je njihovo veoma plodno i raznovrsno pojavljivanje u praksi. Retko se dešava da je potrebno uvesti kvalitativno novu temu u nauku. Različita otkrića se, kaže Holton, mogu objasniti već postojećim temama, čiji je broj oko pedeset (Holton 1975: 29, 62). Tu je reč o parovima tema i antitema, te on, između ostalih, navodi kontinuum-diskontinuum, kompleksnost-jednostavnost, redukcionizam-holizam, jedinstvo-hijerarhiju, kauzalnost-probabilizam, analizu-sintezu. Postoje i trijade poput evolucije-stanja mirovanja-devolucije, ili mehanističko-materijalističko-matematičkih modela (Holton 2003).

U svakoj naučnoj teoriji za bilo koju temu moguće je pronaći i antitemu (Holton 1975: 25). Holton je mišljenja da je taj dijalektički proces između teme i antiteme neizbežan u nauci, te će stoga uvek postojati pristalice dve ili više teorija koje se priklanjaju jednom ili drugom (ili, pak, trećem) tematskom opredeljenju (*Ibid.*: 26). Naučni iskaz nije više element u dvodimenzionalnoj ravni, već entitet koji ima zapreminu, entitet u trodimenzionalnom prostoru, s komponentama duž sve tri ose (fenomenske, analitičke i tematske). Iskaz dva naučnika predstavlja dva trodimenzionalna entiteta koji se ne moraju u potpunosti preklapati i mogu imati različite projekcije, naročito na *z*-osi. Tematska analiza, stoga, može pomoći u otkrivanju određene mape tema koje mogu karakterisati pojedinog naučnika ili deo naučne zajednice u nekom trenutku (Holton 2003).

Tako Holton govori o istovremenom prisustvu oprečnih elemenata u Keplerovom radu – fizike i metafizike, astronomije i astrologije, geometrije i teologije. On je dugo prihvatao neke pretpostavke koje se nisu mogle ni potvrditi ni opovrgnuti, a koje je sam nametnuo, sve dok nije konačno morao da ih zameni drugima (*Ibid.*). Period u kome je živeo i radio ovaj naučnik bio je obeležen animizmom, alhemijom, astrologijom, numerologijom, kao i veštičarenjem, koji nisu ostali bez uticaja na njegov rad (Holton 1975: 69). Kada ga fizika izneveri, on se okreće metafizici; kada je mehanički model nedelotvoran kao sredstvo objašnjenja, on prihvata matematički model (*Ibid.*: 70). Štaviše, on nikada nije razrešio to da li kriterijume stvarnosti treba tražiti na *fizičkom* ili *metafizičkom* nivou. Stoga je osnovno pitanje koje treba postaviti sledeće: kako prepoznati da li se neki postulat ili pojam slaže s prirodom stvari? Mogu se dati dva odgovora na ovo pitanje, koja, kaže Holton, proizlaze iz dva dela njegove duše: (1) „*fizički stvaran svet, koji definiše prirodu stvari, jeste svet pojava koje su objašnjive mehaničkim principima*“ i (2) „*fizički stvaran svet je svet matematički izraženih harmonija koje čovek može otkriti u haosu događaja*“ (*Ibid.*: 78). Značajna za poimanje Keplerovih ideja je i činjenica da on nije bio samo naučnik, nego se bavio i teologijom i filozofijom, što je uticalo na to da prigrlji tri teme ili tri kosmološka modela: *univerzum kao*

fizička mašina, univerzum kao matematička harmonija i univerzum kao centralni teološki poredak (Ibid.: 86).

Govoreći o Koperniku, Holton kaže da je ovaj naučnik branio svoju teoriju kao „prijatnu umu“ (*pleasing to the mind*) (*Ibid.:* 26-27), što svedoči o tome da se određeni aspekti formulacije njegove teorije ne mogu podvrgnuti kontingentnoj analizi, pripadajući onoj trećoj, z-osi. Njutn, takođe, nije odbacivao hipoteze koje nisu mogle direktno da se potvrde opservacijom ili logičkim, induktivnim razmišljanjem (*Ibid.:* 51). Njegova *javna, eksperimentalna i matematička* filozofija jeste nauka u ravni *xy*, dok je ona skrivenija i opštija *prirodna* filozofija nauka u trodimenzionalnom prostoru *xyz* (*Ibid.:* 63).

Njutново bavljenje alhemijom i tumačenje Biblije, Keplerov rad na sastavljanju horoskopa, pa i njihovo sujeverje (Hand 2002: 62-63), svakako ne pripadaju oblasti javne nauke, iako neretko na nju vrše značajan uticaj. Svojom naučnom tetralogijom „Banvil dekonstruiše hijerarhijsku distinkciju između nauke i umetnosti, između činjenice i poetskog izuma“. On će pokazati da je formulisanje neke teorije posledica „radikalnog skoka imaginacije“ pre nego tegobnog rada s ciframa, simbolima, jednačinama (*Ibid.:* 78-79). U *Kepleru* se, na primer, ovom naučniku pojavljuje „*a priori* anđeo“ u tri neočekivane situacije i omogućuje mu uvide koji dovode do formulacije njegova tri zakona (*Ibid.:* 102).

Teme, ponovimo, nisu vezane samo za naučni diskurs, već se mogu uočiti i u razvoju drugih disciplina. Još značajnije za naše interesovanje jeste to što se iste teme pojavljuju u istom periodu u različitim sferama ljudske delatnosti, da bi u nekom narednom razdoblju bile zamenjene drugim (Holton 1975: 139). Holton kao primer navodi paralelnu pojavu interesovanja za kompleksnost i haotična stanja u savremenim fizičkim naukama i u savremenoj umetnosti (*Ibid.:* 96). Uopšteno se može reći da je svaka opšta tema zbir svojih posebnih ispoljavanja u različitim disciplinama (Holton 2003).

Presudni uticaj na oblikovanje nauke od njenih početaka do danas imao je upravo tematski sadržaj. Do sredine devetnaestog veka vladajuća tema bila je statični, homocentrični, tj. teocentrični, hijerarhijski uređen, harmonični kosmos, ograničeni univerzum u vremenskom i prostornom smislu. U drugoj polovini devetnaestog veka ta predstava zamenjena je drugom, prema kojoj je univerzum postao neograničen, nestalan (*restless*), obuhvatajući u sebi mnoštvo različitih elemenata i slučajnih događaja. Najnovija predstava o univerzumu, koja karakteriše savremeno stanje nauke, jeste ona o kosmosu kao lavirintu s praznim centrom, gde se pojedinac nalazi sam sa svojom senkom i otiscima krede na tabli, „sopstvenim rešenjima sopstvenih zagonetki“ (Holton 1975: 36). Predstava o univerzumu kao lavirintu u koji se moglo ući na nebrojeno mnogo ulaza, od kojih svaki vodi, pre ili kasnije, do misterije u

njegovom središtu, zamenjena je slikom kosmosa kao lavirinta u čijem se centru nalazi *ništa* (*Ibid.*: 30). Naša predstava je ta koja se menja. Priroda se ne može shvatiti i objasniti na jedinstven način. Mogu se vršiti eksperimenti na njoj, neke njene pojave se mogu predvideti do određenih granica, teorije se mogu stvarati i menjati i prevazilaziti, a sve to kao posledica promenljivog polja onoga što je čoveku nepoznato i skriveno (*Ibid.*: 31).

Sva naučna postignuća potiču, dakle, iz *tematske imaginacije*, kako je Holton naziva. Upravo u njoj treba tražiti *izvor*, tj. poreklo određene naučne teorije i *predselekciju* pojava kojima naučnici odlučuju da se bave (*Ibid.*: 48). Predselekcija je neizbežna, budući da je svaki naučnik uvek okružen mnoštvom pojava kojima nije moguće istovremeno posvetiti pažnju u istraživanjima, te se neke od njih moraju odbaciti (*Ibid.*: 55). Kako će izgledati nauka kojom se bavimo ne zavisi toliko od „činjenica prirode“ koliko od kriterijuma odabira činjenica, hipoteza i eksplanatornih metoda (*Ibid.*: 93).

Drugim rečima, kada želimo da govorimo o svetu, da se njime bavimo na jedan ili drugi način, mi smo nužno suočeni s njegovom kompleksnošću, čije je potpuno poznavanje nemoguće nama kao konačnim bićima, zbog čega moramo birati okvire (*frameworks*) kroz koje posmatramo svet (Cilliers 2005: 259). Odabir okvira podrazumeva određenu ograničenost u smislu nemogućnosti sagledavanja složene celine sveta, ali upravo je ona uslov znanja („[g]ranice *omogućuju* znanje“) i jedini način na koji o svetu možemo govoriti (*Ibid.*: 263). Izbor okvira podrazumeva i kreativnost koja je na delu svaki put kada se složenost redukuje, kada se čitav svet zgusne u jedan konačni, ograničeni okvir koji postaje naš vizir uperen na tu redukovanu kompleksnost (*Ibid.*: 264).

Pored Holtonovih razmišljanja na ovu temu, u knjizi Tomasa Kuna *Struktura naučnih revolucija* nalazimo neke ideje značajne za naše interesovanje.²⁸ Za poimanje nauke ova knjiga je važna iz razloga što na njen razvoj ne gleda kao na linearni proces akumulacije činjenica i teorija. Naprotiv, nauka se ne razvija linearno, već se u njenoj istoriji mogu uočiti paradigme koje smenjuju jedna drugu svaki put kad se u nekoj od njih primete anomalije koje zahtevaju nove načine rešavanja zagonetki (*puzzle-solving*), pri čemu nastaje promena paradigme (*paradigm shift*). Važna odlika paradigmi jeste njihova uzajamna nesamerljivost (*incommensurability*), što zapravo znači da svaka ima inherentna pravila i terminologiju koje se ne mogu primeniti na bilo koju drugu, te su one uzajamno neuporedive, ne mogu se međusobno ni potvrđivati ni opovrgavati. Takođe, nauka ne postoji bez paradigmi. Odbaciti jednu, a ne zameniti je drugom, isto je što i odbaciti samu nauku (Kuhn 1970: 79).

²⁸ Zanimljivo je zapažanje da se u ovoj knjizi ne pominje reč „istina“ (Frigg, Hunter 2010: 48).

Nauka se razvija upravo zahvaljujući promjenama paradigmi, pri čemu postoje tri faze: 1. predparadigmatska faza (*pre-paradigm phase*), 2. standardna nauka (*normal science*) i 3. revolucionarna nauka (*revolutionary science*). Prva, predparadigmatska faza je haotični period u kome se više teorija nalazi u opticaju, gde raznovrsne činjenice mogu izgledati podjednako relevantne (*Ibid.*: 15), kad različiti ljudi drugačije tumače iste pojave, pri čemu razilaženja u mišljenjima nestaju u kasnijoj, drugoj fazi razvoja (*Ibid.*: 17). Uvek je moguće stvoriti više od jedne teorijske konstrukcije zasnovane na istom skupu podataka, i takve alternative se neizbežno javljaju u najranijoj fazi (*Ibid.*: 76). Ona je, čini se, srodna Holtonovoj nauci u nastajanju.

Oba ova autora posvećuju pažnju naizgled proizvoljnim faktorima koji utiču na formiranje mišljenja određene naučne zajednice, kao što su individualni sklop naučnika, njegovo prethodno iskustvo, ne samo u nauci već i u drugim delatnostima, istorijske okolnosti (*Ibid.*: 4), specifičnosti ličnosti, čak i nacionalnost ili reputacija inovatora i njegovih učitelja (*Ibid.*: 153). Kun ne zanemaruje ni pojavu interesovanja pojedinca za bavljenje nekim naučnim problemom, te tako govori o raznovrsnim razlozima koji opredeljuju nečije zanimanje za nauku, poput želje pojedinca da bude koristan, otkrije nove teritorije, testira znanje, pronade red.²⁹ Pojava želje i interesovanja u velikoj meri određuje dalji tok bavljenja izabranom oblašću (*Ibid.*: 37-38). To važi ne samo za naučnike, nego i za sve stvaraocce. Kreativnost, težnja ka lepoti, želja za doprinosom dobrobiti čovečanstva, potreba za komunikacijom, izražavanjem svojih shvatanja, pa i delovanje na osnovu intuicije, tek su neki od elemenata koji su zajednički umetnicima i naučnicima (Moravcsik 1974: 255-257). Kun smatra da paradigma nije samo određujuća odlika nauke, već je i „preduslov same percepcije“. Šta ćemo videti nije određeno jedino onim što posmatramo, nego i prethodnim vizuelno-konceptualnim iskustvom (Kuhn 1970: 113). Tamo gde prestaje percepcija, počinje tumačenje, a kako će se neka pojava tumačiti zavisi od prirode i količine prethodnog iskustva i obrazovanja (*Ibid.*: 198).

Zapažamo da je Banvil naučnom tetralogijom pokazao isto što i teoretičari nauke poput Holtona i Kuna. Istina o procesu nastajanja naučnih dela izneta je u naučnim studijama, ali i fikciji. Faze koje prethode stvaranju naučnih i umetničkih tvorevina ispoljavaju veoma izraženu srodnost, tako da se i jedna i druga mogu smatrati kreativnim, umetničkim periodom u celokupnom stvaralačkom toku. I Holton je uvideo da je nauka bliska drugim sferama

²⁹ Setimo se ovde vapaja profesora iz *Mefista*: „Nema izvesnosti! [...] Ovo je svet, pogledaj oko sebe, pogledaj ga! Želiš izvesnost, red, sve to? Onda ga izmisli!“ (Banville 2011c: lok. 2514), kao i žudnju za redom koji Kepler, na primer, želi da pronade u astronomiji, nasuprot svom neuređenom životu.

ljudske aktivnosti u jednom svom aspektu, onom koga naziva *privatnom naukom, naukom u nastajanju* ili S1.

Označimo li umetnost slovom A (početnim slovom engleske reči *art*), kako bismo zadržali paralelu s Holtonovim terminima (gde je S početno slovo reči *science*), lako uvidamo da i u umetnosti možemo govoriti o njena dva aspekta: A1 kao *privatna umetnost, umetnost u nastajanju* i A2 kao *javna umetnost, umetnost kao institucija*. Jasno je da se privatni aspekt odnosi na proces nastanka jednog umetničkog dela, dok javna umetnost obuhvata sva već sačinjena, uobličena, gotova dela. Praveći dalje paralelu s naukom onako kako o njoj Holton govori, možemo reći da, ono što su pojmovi u nauci koji odgovaraju tačkama u ravni xy , u umetnosti jeste *materija*, ono iz čega je stvoreno neko delo: reči u književnosti, boje u slikarstvu. Tvrdnjama koje su zamišljene kao linije u datoj ravni odgovarala bi, onda, *forma* u umetnosti – uobličena materija: roman, slika. Od davnina se u umetnosti govori o materiji i formi. Ovako shvaćene, one pripadaju ravni xy , kontingentnoj ravni; naime, kao formirana materija nalaze svoje mesto u istoriji umetnosti, u umetnosti kao instituciji, A2. Ono u čemu postoji visok stepen konvergencije između umetnosti i nauke, a što je Banvil pokazao svojim romanima, upravo je njihov *privatni* aspekt, S1 i A1, empirijska x -osa (hajdegerovsko stvarnosno), kao i treća, tematska osa (osa z). Tematska imaginacija, iz koje najpre izrastaju S1 i A1, potpada pod prvi stupanj trojnog mimetičkog modela (*mimesis I*), dok S2 i A2 pripadaju drugom stupnju (*mimesis II*), o kome će kasnije biti više reči. Bliskost nauke i umetnosti najpre treba tražiti u preseku z -osa ovih dvaju oblasti.

Primećujemo da je prva mimetička faza zapravo period koji prethodi nastanku nekog dela, bilo ono naučno ili umetničko. Iz tog razloga smo je nazvali *privatnom naukom/umetnošću* ili *naukom/umetnošću u nastajanju*. Možemo je nazvati i fazom *gestacije*, budući da u njoj dolazi do pojave ideje, njenog razvoja, preobražaja, preispitivanja, sve do konačnog uobličenja u narednoj mimetičkoj fazi. Uvideli smo da se na ovom stupnju i naučnik i književnik i slikar nalaze u sprezi sa svetom, a njega smo razumeli u hajdegerovskom smislu. Svakog stvaraoca karakteriše bačenost u neki svet, obuzetost onim pojavljujućim u njemu, onim stvarnosnim, koje čini podlogu svakog stvorenog dela. Pokazali smo, takođe, da je pomenuta sprega ja i sveta zaslužna za nemogućnost otklanjanja solipsističke osnove i antropomorfno tereta iz bilo koje tvorevine, pa tako i naučne ili umetničke. Na tragu Holtonovih ideja, skrenuli smo pažnju na tematsku imaginaciju, koja predstavlja najšire ishodište svega stvorenog. Možemo, stoga, zaključiti da nauka i umetnost ispoljavaju izrazito visok stepen konvergencije na prvom mimetičkom stupnju. Pogledajmo sada da li je to slučaj i s preostalim mimetičkim fazama.

3.2 Mimesis II

Videli smo u prethodnom odeljku da je pogodno u našoj analizi početi od Hajdegerovog *tubitka*. Određen takođe kao *bitak u svetu*, *sabitak* i *satubitak*, on je *bačen* u jedan svet – *svoj* svet, ali i *sa-svet*. U njemu on *bivstvuje* u svojoj *vremenitosti* k smrti i, sve dok je tako, u *stalnoj nezaključenosti* on *briguje*, biva *obuzet* onim *pojavljujućim*, na koje usmerava pažnju. To *pojavljujuće* je *stvarnosno* i *stvarstveno* i predstavlja deo celine koja je *svet*. Zaključili smo da svaki stvaralac, bio on umetnik ili naučnik ili neko treći, prolazi u stvaranju kroz fazu koju smo, sledeći Rikera, nazvali *mimesis I*. Skrenuli smo pažnju i na raznovrsne faktore koji utiču na stvaraoca u toj fazi, koji određuju predmet *obuzetosti* među mnoštvom utisaka onoga *pojavljujućeg* i način bavljenja njime. Poslužili smo se Holtonovim shvatanjem dva aspekta nauke i proširili ga na umetnost, kako bismo istakli paralelizam koji među njima postoji. Tako smo uvideli da S1 i A1 (nauka i umetnost u nastajanju/privatna nauka ili umetnost), kao i tematska z-osa, potpadaju pod *mimesis I*, dok S2 i A2 (nauka i umetnost kao institucija/javna nauka ili umetnost) i ose x i y spadaju u *mimesis II*, kojim ćemo se nadalje detaljnije bavati.

Podsetimo se da je, prema Rikerovom shvatanju, *mimesis II* „carstvo 'kao da'“, tj. „carstvo *fikcije*“. Ono ima ulogu posrednika između *mimesis I* i *mimesis III*, tako što predstavlja *konfiguraciju*³⁰ koju obavlja čin građenja zapleta. Zaplet obavlja posredničku ulogu na tri načina: (1) posredovanjem između *događaja* ili pojedinačnih slučajeva i *povesti* kao celine, (2) *usklađivanjem raznorodnih činioca*, i (3) predstavljajući *sintezu raznorodnog*, budući da poseduje prava *vremenska svojstva*. On tako predstavlja rešenje problema temporalnosti o kome je ranije bilo reči. Vremenski totalitet priče nastaje iz mnoštva raznovrsnih događaja, pri čemu čin konfiguracije pruža priči *smisao završetka* i *mogućnost da bude praćena*. Iako vreme priče nije ekvivalentno vremenu u ljudskom svetu, jedna karakteristika im je zajednička, a to je *nepovratnost vremena*.³¹ Činom konfiguracije nastaje, dakle, „prelaz iz paradigmatškog u sintagmatško“, što je ništa drugo do „prelaženje s *mimesis I* na *mimesis II*“ (Riker 1993: 87-91).

Da bismo i na ovom stupnju mimize pokazali povezanost naučne i umetničke istine, moramo ponovo proširiti Rikerovo gledište (setimo se da se on prvenstveno interesovao za književnu i istorijsku priču), kako bismo obuhvatili i naučni diskurs. To znači da treba preispitati tezu da li se i u nauci može govoriti o mimezi kao o rezu koji ne predstavlja

³⁰ Svestan dvosmislenosti termina *fikcija*, Riker ga upotrebljava u značenju „antonima za pretenziju istorijske priče na 'istinitost'“, dok samu priču, pripovednu tvorevinu, naziva konfiguracijom (Riker 1993: 87-88).

³¹ Ako izuzmemo naučnu fantastiku.

udavavanje postojećeg nego *odvajanje* od njega, na taj način ustanovljujući *naučnost naučnog dela*.³² Treba, takođe, ispitati da li se i neka naučna tvorevina može smatrati carstvom *kao da*, da li predstavlja *konfiguraciju* i time obavlja *posredničku ulogu* između prvog i trećeg stupnja mimeze, onako kako to čini zaplet jednog literarnog dela.

Osim što u našoj analizi postoji potreba za proširenjem Rikerovog shvatanja na naučni diskurs, neophodno je pronaći korelat zapletu u likovnoj umetnosti koji figurira kao posrednik u činu konfiguracije, pošto nas, osim književnih dela, zanima i slikarstvo, koje dominira u delima Banvilove umetničke trilogije. Mogli bismo ga nazvati *kompozicijom*, misleći time na način uređenja elemenata neke slike. Treba imati na umu distinkciju između literarnog i likovnog dela, koja je prevashodno značajna u ovoj fazi analize, a važne implikacije ima i u trećoj. Za razliku od neke likovne tvorevine, čiji su svi elementi istovremeno prisutni i istovremeno se nude našem pogledu, u književnom delu to nije slučaj – u njemu ima progresije iz rečenice u rečenicu, iz pasusa u pasus, iz poglavlja u poglavlje. Sam termin zaplet odražava ovu karakteristiku literarnog dela, dok termin kojim smo označili njegov korelat u likovnoj umetnosti (kompozicija) ukazuje na pomenutu osobinu slika. Ostaje nam još da odredimo korelat zapletu i kompoziciji u nauci. Nazovimo ga *modelom* i shvatimo ga u najširem smislu – pokrijmo ovim terminom svaku naučnu tvorevinu, kako apstraktnu tako i konkretnu, bila ona teorija, zakon, formula, fizički model. Sve one teže *predstavljanju* neke pojave u svetu, a razlika među njima je u metodu koji koriste. Drugim rečima, njihov cilj je stvaranje modela date pojave.

Nakon što smo utvrdili posrednike u drugoj fazi trojnog mimetičkog modela, sledi ispitivanje načina na koji oni predstavljaju rez u odnosu na postojeće, ali i vezu s njim. Šta je zajedničko *zapletu* književnog dela, *kompoziciji* slike i *modelu* naučne tvorevine pri prelasku iz paradigmatškog u sintagmatško? U čemu leži bliskost *konfiguracija* koje obavljaju pomenuta tri posrednika? Da li je bliskost naučnog i umetničkog dela izraženija na ovom stupnju nego u prethodnom? Kako bismo odgovorili na ova pitanja, moramo najpre ukazati na osobine koje su zajedničke zapletu, kompoziciji i modelu, ali i one u kojima se razilaze.

³² Zadržali smo ovde paralelizam s Rikerovim govorom o mimezi kao rezu koji otvara prostor fikcije i ustanovljuje literarnost književnog dela.

3.2.1 Doleželova teorija fikcionalnih svetova primenjena na nauku, književnost i slikarstvo

Ne možemo da ne završimo s fikcijom.
(Rankin 1993: 49)

Pozovimo se ovde na teoriju mogućih svetova koju je, između ostalih, detaljno razvio Lubomir Doležel. On shvata moguće svetove kao čovekove tvorevine najrazličitije vrste, zavisno od određenih kognitivnih potreba. Takvi svetovi su zastupljeni u gotovo svakoj sferi ljudske delatnosti, od logičke semantike, preko filozofije, historiografije, do onih oblasti koje nas prevashodno zanimaju: prirodnih nauka i fikcije. U prirodnim naukama mogući svetovi su „*alternativni nacrti univerzuma*“, dok su „[m]ogući svetovi fikcije [...] *artefakti* koji nastaju u estetskim delatnostima: poeziji i muzici, mitologiji i književnosti, slikarstvu i vajarstvu, teatru i plesu, filmu i televiziji, i tako redom.“ S obzirom na to da semiotički sistemi poput jezika, boja, oblika, tonova ili gestova stvaraju pomenute artefakte, „možemo ih nazvati semiotičkim objektima“ (Doležel 2008: 26-27). Definišući *mogući svet* kao „[s]vaki zamisliv svet“, Doležel o *fikcionalnom svetu* kaže da je to „[m]ogući svet konstruisan fikcionalnim tekstom ili nekim drugim performativnim semiotičkim medijem“ (*Ibid.*: 285-286). Pokušaćemo da na osnovu karakteristika fikcionalnih svetova koje ovaj autor postulira utvrdimo da li i u kojoj meri važe za konfigurativne entitete koje smo nazvali zapletom, kompozicijom i modelom.

Navedimo najpre svih šest osobina fikcionalnih svetova na koje Doležel ukazuje:

1. *Fikcionalni svetovi su skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari.*
2. *Skup fikcionalnih svetova je beskonačan i maksimalno raznolik.*
3. *Fikcionalni svetovi su pristupačni posredstvom semiotičkih kanala.*
4. *Fikcionalni svetovi književnosti su nepotpuni.*
5. *Fikcionalni svetovi književnosti mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi.*
6. *Fikcionalni svetovi književnosti su konstrukti tekstualne poiesis. (Ibid.: 28-36)*

Probajmo da preispitamo stepen konvergencije i divergencije pomenutih konfiguracija na osnovu svake karakteristike ponaosob.

1. *Fikcionalni svetovi su skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari.*

Ranije smo izneli definiciju fikcionalnog sveta. Uvedimo sada i pojam *fikcionalne posebnosti*: ona predstavlja „[e]lementarni konstituent fikcionalnog sveta“ (*Ibid.*: 285), dakle sastavnu jedinicu koja se ne može dalje raščlaniti, a odnosi se na sve ono od čega je taj svet

sačinjen: likovi, mesto, vreme, da pomenemo samo neke od njih. Fikcionalne svetove i njihove posebnosti karakteriše „određeni ontološki status – status neostvarenih mogućnosti“ (*Ibid.*: 28). Kao i Hamlet, koga Doležel uzima za primer, tako i Banvilov Fredi Montgomeri „nije čovek koga možemo pronaći u stvarnom svetu“, ali ipak „on jeste individualizovana moguća osoba, koja nastanjuje jedan alternativni svet“ (*Ibid.*), u našem slučaju fikcionalni svet Banvilovih romana. Stoga ime Fredi Montgomeri nije prazan pojam (kako bi ga Rasel [Bertrand Russel] nazvao), niti je samoreferencijalno (Sosir), nego „ono referira na određenog pojedinca iz tog fikcionalnog sveta“ (*Ibid.*). Upravo je iz tog razloga opravdano govoriti o *fikcionalnoj referenciji*³³ (*Ibid.*).

U slučaju Kopernika, Keplera i Njutna reč je o posebnoj vrsti fikcionalnih osoba, pošto imaju „prototipove“ u stvarnom svetu, s kojima održavaju određenu povezanost zahvaljujući *trans-svetovnom identitetu*. Jedni govore o *verzijama* istih osoba, drugi o *parnjačkom odnosu* kao *odnosu sličnosti*. Bilo kako bilo, uvek je u fikciji moguće izmeniti detalje iz života stvarnih osoba, udaljavajući se od verodostojnosti, na koju, razume se, fikcija i ne pretenduje. Takva *ne-esencijalistička semantika* primenljiva je kako na fikcionalne pandane stvarnih osoba, tako i na istu fikcionalnu osobu u različitim otelovljenjima u više fikcionalnih svetova (*Ibid.*: 28-29).

Trans-svetovni identitet je moguć zahvaljujući vlastitom imenu kao *striktnoj oznaci* (Kripke [Saul Kripke]).³⁴ Činom *inicijalnog krštenja* osoba dobija ime, a zatim se ono lančano prenosi – u ovom slučaju iz jednog sveta u drugi (*Ibid.*: 30). Upravo činom inicijalnog krštenja, kojim vlastito ime postaje striktna oznaka, Banvilovi Kopernik i Kepler uspostavljaju parnjački odnos sa stvarnim Kopernikom i Keplerom, čime je obezbeđen identitet među svetovima. Naročito romani koji nose ime ove dvojice naučnika obiluju imenima stvarnih osoba i mesta, istorijskim događajima i godinama (upoređivanjem Banvilovih romana i istorijskih spisa o ovim naučnicima lako se može utvrditi da to jeste slučaj). Striktne oznake su te koje čine sponu s onim stvarnosnim koje je poslužilo kao osnova za nastanak Banvilovih

³³ U vezi s pitanjem referiranja i referirajućih izraza, Serl navodi tri aksioma: aksiom egzistencije, aksiom identiteta i aksiom identifikacije. Referiranje na *fikcionalne* entitete ne protivreči pomenutim aksiomima, budući da se „[n]a njih može referirati kao na *fikcionalne ličnosti* upravo zbog toga što one *postoje u fikciji*.“ Značajno je i sledeće Serlovo zapažanje: „Konvencije fikcionalnog govora ne menjaju značenja reči ili drugih jezičkih elemenata.“ On navodi primer crvene boje i kaže da „crveno“ znači crveno i u slučaju „Crvenkape“ (Serl 1991: 140-143).

³⁴ Kripke kaže sledeće: „'Mogući svetovi' se *uslovljavaju*, ne *otkrivaju* se moćnim teleskopima“ (Kripke 1980: 44). Striktna oznaka (*a rigid designator*) označava istu stvar u svakom mogućem svetu, za razliku od slučajne oznake (*a nonrigid/accidental designator*). Prema Kripkeovom mišljenju, imena spadaju u striktne oznake (*Ibid.*: 48). Činom inicijalnog krštenja dolazi do fiksiranja referencije, pri čemu se imenovanje može sprovesti navođenjem primera ili opisom. Ime se zatim prenosi lančano, zadržavajući referenciju obezbeđenu inicijalnim krštenjem (*Ibid.*: 96).

fikcionalnih svetova. Ovo *insistiranje na stvarnosnom* najuočljivije je u pomenutim romanima.³⁵ U narednim knjigama tetralogije i trilogije Banvil kao da se poigrava stvarnosnim, preispituje njegove mogućnosti, stvara fantazmagorične svetove, koristeći se neiscrpnim moćima jezika. Stvarnosno, međutim, ostaje neuklonjivo iz fikcionalnih svetova, u onom smislu o kom je bilo reči u okviru prvog mimetičkog stupnja. Događaje poput ubistva služavke, krađe slika ili, pak, ljubavne avanture razumemo u *fikcionalnom* svetu zahvaljujući onome što pod tim pojavama podrazumevamo u *stvarnom* svetu, upravo kao što je crvena boja ista i u jednom i u drugom.³⁶

Striktna oznaka ne isključuje mogućnost postojanja drugih imena iste osobe, njegovih nadimaka, pseudonima, alijasa. Ako se utvrdi da im je referencija ista, uspostavlja se transsvetovni parnjački odnos (*Ibid.*). Podsetimo se Fredija, koji se u *Ateni* predstavlja kao Morou. Zbog detalja koje iznosi o svom životu, pre svega o ubistvu služavke, zaključujemo da je u svakom romanu trilogije reč o istom junaku.

Fikcionalna egzistencija fikcionalnog lika je, sa svoje strane, uspostavljena postupkom *autentizacije*, koju Doležel definiše na sledeći način: „[t]ransformacija mogućeg entiteta u fikcionalni entitet, ostvarena performativnom snagom fikcionalnog teksta“ (*Ibid.*: 285). Kako bismo razumeli datu definiciju, moramo uvesti i dve vrste tekstova na koje ovaj autor ukazuje. Reč je o *predstavljачkim* (P-tekstovima) i *konstruktivnim tekstovima* (K-tekstovima). Prvi su „predstave stvarnog sveta; oni pružaju informacije o njemu u različitim izveštajima, slikama, hipotezama i tome sličnom“, dok drugi „prethode svojim svetovima: tekstualna delatnost kontruiše svet i determiniše njegove strukture“ (*Ibid.*: 36). Fikcionalni tekstovi su posebna vrsta konstruktivnih tekstova. Njihova važna odlika je ta što nisu podložni istinitosnom vrednovanju (njihovi iskazi nisu ni istiniti ni neistiniti), za razliku od P-tekstova, čija se istinitost može oceniti (*Ibid.*). Budući da teže predstavljanju sveta, „referencijalni domen predstavljачkih tekstova [je] unapred dat, [dok] fikcionalni tekstovi stipulišu³⁷ vlastiti referencijalni domen tako što stvaraju mogući svet“ (*Ibid.*: 38). Važna konsekvencija rečenog je sledeća:

Predstave stvarnog sveta, koje sadrže P-tekstovi, neprestano se proveravaju, menjaju ili poništavaju na osnovu procedura potvrđivanja i opovrgavanja. Fikcionalni svet se, nasuprot tome, ne može menjati ili

³⁵ Na jednom mestu Banvil kaže da „umetnici vole činjenice“, jer one stvaraju osećaj da je i u fikciji reč o stvarnom svetu, iako ne na neposredan način (Anon. [4]).

³⁶ Sve to potpada pod ono što Bart (Roland Barthes) naziva *efektom stvarnog* (Bart 1990: 196), a što čini vezu između prvog i drugog mimetičkog stupnja i potkrepljuje tezu da sve što je stvoreno ima uporište u stvarnom.

³⁷ Mi smo glagol na engleskom jeziku „stipulate“ preveli kao „uslovljavati“.

poništavati od trenutka kada stvaralac dovrši fiksiranje konstruktivnog teksta. (*Ibid.*)

Zaključimo: naučni tekstovi su predstavljački; fikcionalni tekstovi su konstruktivni. U vezi s tim, ključna ontološka pretpostavka koja podvlači razliku između stvarnog i mogućeg sveta jeste sledeća: „postojati stvarno znači postojati nezavisno od semiotičkog predstavljanja; postojati fikcionalno znači postojati kao semiotičkim sredstvima konstruisana mogućnost“ (*Ibid.*: 154). Bilo koji semiotički sistem može mogućnostima obezbediti fikcionalno postojanje. U književnosti kao jednom od semiotičkih sistema, egzistencija fikcionalnih entiteta omogućena je zahvaljujući *fikcionalnom tekstu*, definisanom kao „[k]njiževni tekst koji poseduje performativnu snagu za konstruisanje fikcionalnog sveta“ (*Ibid.*: 285).

Ranije pomenuto odsustvo istinitosnog vrednovanja fikcionalnih iskaza preduslov je funkcije autentizacije fikcionalnih tekstova: „to su performativni govorni činovi“ (*Ibid.*: 155). Teorija performativnih govornih činova, koju je razvio Dž. L. Ostin³⁸ (John Langshaw Austin), primenjena na Doleželovu teoriju mogućih svetova, obezbeđuje ilokutornu snagu fikcionalnom tekstu. Naime, „književni performativ pretvara mogući entitet u fikcionalnu činjenicu“, odnosno „fikcionalna činjenica je mogući entitet koji je autentizovan srećno iskazanim književnim govornim činom“ (*Ibid.*). U okviru teorije govornih činova, da bi performativ bio uspešan, potrebno je da postoje srećne okolnosti za njegovo izvršenje. Jedan od uslova da bi se to dogodilo jeste govornikov autoritet. Postavlja se pitanje ko je nosilac takvog autoriteta u fikcionalnim svetovima književnosti, uzimajući u obzir to da u nekom književnom tekstu postoji jedan ili više pripovedača, kao i jedna ili više fikcionalnih osoba (*Ibid.*: 156). Čini se da Doležel ne uzima u razmatranje situacije u kojima postoji više od jednog pripovedača. On funkciju autentizacije koja ustanovljuje fikcionalne činjenice pripisuje anonimnom pripovedaču, a ne fikcionalnim osobama, i naziva je *autoritativnom pripovešću* (*Ibid.*: 157-158).

Autoritet pripovesti, kao i svakog drugog performativa, potiče od konvencije. „U stvarnom svetu, autoritet dodeljuju društveni, prevashodno institucionalni sistemi; u fikciji, autoritet je upisan u norme pripovednog žanra“ (*Ibid.*: 158). Kada književni tekst ima jednog pripovedača, situacija je posve jednostavna: on poseduje autoritet stvaranja fikcionalnih činjenica, ono što on kaže istina je u fikcionalnom svetu: fikcionalna istina. Stvari postaju kompleksnije u slučaju pripovedanja u prvom licu, gde je pripovedač ujedno i fikcionalna

³⁸ Ostin razlikuje tri vrste činova: lokucionni (koji poseduje *značenje*), ilokucionni (koji poseduje *moć* u kazivanju nečega) i perlokucionni (koji predstavlja *postizanje učinaka* kazivanjem nečega) (Ostin 1994: 137). Suprotstavljajući performative konstativima, on navodi dve osobine prvih: „(1) Performativ bi trebalo i da nešto čini, a ne samo da nešto kazuje; (2) [p]erformativ je uspešan ili neuspešan, a ne istinit ili lažan“ (*Ibid.*: 152).

osoba. Takav pripovedač, kaže Doležel, „mora dokazati svoju kompetentnost [i] zaslužiti autentizujući autoritet“ (*Ibid.*: 163). Step (ne)pouzdanosti pripovedača determiniše stepen angažovanja čitaoca u rekonstrukciji fikcionalnog sveta, ali ne ukida njegov autoritet u autentizaciji (*Ibid.*).

Iako Fredi sebe predstavlja kao nepouzdanog pripovedača, pri čemu iz knjige u knjigu uzima drugačija imena ili naziva sebe „malim bogom“ (kao u *Duhovima*), njegovu pripovest smatramo autoritativnim: fikcionalni tekst performativnom snagom postaje autentizovan i stvara autentičan fikcionalni svet. Stoga govorimo o tri fikcionalna sveta autentizovana Fredijem kao pripovedačem: svetu *Knjige dokaza*, svetu *Duhova* i svetu *Atene*. Međutim, budući da su povezani istim pripovedačem, možemo govoriti i o jednom, jedinstvenom svetu, zbog čega pomenuti romani i jesu svrstani u trilogiju. Nasuprot tome, zajednička nit povezivanja romana u Banvilovu tetralogiju nije jedinstven pripovedač, te u tom slučaju postoje četiri odeljena fikcionalna sveta: svet *Doktora Kopernika*, svet *Keplera*, svet *Njutnovog pisma* i svet *Mefista*. Fikcionalne činjenice su u njima uspostavljene autoritetom pripovedača u prvom ili trećem licu.

U slikarstvu je, pak, pitanje autentizacije jednostavnije nego u književnosti. Slikar vrši funkciju autentizacije fikcionalnog sveta predstavljenog na slici, te fikcionalne činjenice tog sveta bivaju uspostavljene činom dovršenja slike od strane slikara. Sve odlike koje smo napomenuli u vezi s fikcionalnim svetovima književnosti važe i za fikcionalni svet slikarstva. Svaka slika je performativni čin, budući da autor daruje autentizaciju njenoj kompoziciji i od nje stvara fikcionalni svet. Pitanje autoriteta je stoga u slikarstvu nedvosmisleno. Tu nema onakve vrste posredovanja kao u književnosti, gde se susrećemo s jednim ili više pripovedača, pouzdanih ili nepouzdanih, koji pripovedaju u prvom ili trećem licu. Zanimljivo je zapaziti da i u svetu slikarstva možemo govoriti o trans-svetovnom identitetu, gde takođe svoju ulogu vrši striktno označavanje određenih osoba. One se direktno ne nazivaju vlastitim imenom na samoj slici, ali na njih svakako referiramo zahvaljujući predstavljenom izgledu, koji uspostavlja identitet među svetovima. Kao što se u književnom delu mogu izmeniti pojedine osobine stvarnih osoba, to se može učiniti i sa njihovim izgledom u fikcionalnom svetu slike, s tim što se moraju sačuvati prepoznatljive karakteristike bez kojih identitet date osobe ne bi mogao biti utvrđen.

Da li se i kada naučne tvorevine mogu smatrati fikcijom, tj. skupovima neostvarenih mogućih stanja stvari? Nekada se dogodi, u teorijskoj fizici na primer, da „pronalazač zna od početka da je njegovo delo fikcija, na primer kada se bavi pojednostavljenim svetom u kome prostor ima samo jednu ili dve dimenzije umesto tri“ (Doležel 2010: 43). Takođe, kada se tek

nakon dužeg vremenskog perioda ispostavi da je neka hipoteza pogrešna, dolazi se do zaključka da je „fikcija uključena“. U slučajevima kada se ne bavi namerno pojednostavljenim modelima, „teorijski fizičar se razlikuje od romanopisca po tome što misli da priča možda može biti istinita“ (*Ibid.*).

I naučni i umetnički svetovi jesu semiotički objekti, od kojih svet postoji nezavisno. Referencijalni domen im je drugačiji: naučni svetovi kao predstavljajući tekstovi imaju unapred dat referencijalni domen (sam svet), dok umetnički svetovi kao konstruktivni tekstovi stvaraju sopstveni referencijalni domen. U tome vidimo osnovnu razliku među njima. Ostale karakteristike su im srodne. *Autentizacija performativnim činom* važi i za naučne teorije. Nju izvršava naučna zajednica u skladu s *konvencijama* koje nameće određena naučna institucija. Simboli i formule kao sastavni delovi zakona i teorija postaju *striktne oznake* činom autentizacije i zadobijaju *trans-svetovni identitet*, što im omogućuje prelaženje iz jednog (naučnog) sveta u neki drugi. Na taj način Kepler, na primer, može da se nadoveže na Kopernikova dostignuća u svojim istraživanjima univerzuma.

Ponovimo da su mogući svetovi nauke alternativni nacrti univerzuma. Sve opovrgnute hipoteze, nekada validne a sad prevaziđane teorije, pretpostavke koje se trenutno nalaze u fazi ispitivanja, neuobličene u neki koherentan naučni okvir – rečju, svaki naučni model, osim onog trenutno prihvaćenog od strane naučne zajednice, može se smatrati *fikcionalnim svetom*. Istinitost naučnog modela, kao što smo više puta istakli u ovom radu, nije nepromenljiva, već ograničena brojnim faktorima. Fikcionalni svetovi umetnosti nisu podvrgnuti istinitosnom vrednovanju (ne možemo reći da je jedan fikcionalni svet književnosti i slikarstva istinitiji ili manje istinit od drugog), dok istinitost naučnih svetova ima ograničeno važenje.

Tako Ptolomejev geocentrični sistem predstavlja fikcionalni svet *na ovom stupnju naučnog saznanja*, iako se vekovima smatrao istinitim. Nije isključena mogućnost da se u budućnosti ispostavi *fikcionalnost* Kopernikovog heliocentričnog modela, koji se sada uzima kao istinit model univerzuma. Međutim, već je Kepler za svog života utvrdio fikcionalnost određenih aspekata Kopernikovih zakona, koje je potom usavršio, dok se, s druge strane, i za njegov Solarni sistem ispostavilo da je manjkav u svetlu kasnijih otkrića. Nasuprot njima, književni svetovi Banvilovih romana (kao i knjiga bilo kog drugog pisca) i svetovi prikazani na slikama (bilo kog slikara) nužno su fikcionalni: oni nemaju istinitosnu vrednost.

Drugim rečima, svetove književnosti i slikarstva karakteriše *apsolutna fikcionalnost*, dok se u vezi sa naučnim svetovima može govoriti o *relativnoj fikcionalnosti*, iz razloga što se određenom naučnom modelu pripisuje istinitosna vrednost ukoliko je prihvaćen od strane naučne zajednice kao (trenutno) validan.

2. Skup fikcionalnih svetova je beskonačan i maksimalno raznolik.

Rekli smo da fikcionalni svetovi ne postoje pre nego što budu uobličeni nekim semiotičkim sistemom i postanu autentizovani performativnim činom. U tome je njihova suštinska razlika u odnosu na stvarni svet, jer on postoji nezavisno od semiotičkog predstavljanja. Stoga postoji nebrojeno mnoštvo fikcionalnih svetova, koji mogu ali ne moraju ni na koji način da budu slični stvarnom. Fikcionalni svetovi se mogu naći naspram stvarnog u odnosu stepenovane sličnosti, ali mogu biti od njega i potpuno udaljeni, do granica protivrečnosti. Ustrojstvo stvarnog sveta može biti primenjeno i u fikcionalnom, ali to ne mora nužno biti slučaj. Neograničen je broj mogućih poredaka koji se mogu uspostaviti u fikcionalnom svetu. Fikcionalne osobe se povinuju onom poretku koji važi u njihovom svetu. Doležel zaključuje: „Fikcionalni svetovi se ne moraju prilagođavati strukturama stvarnog sveta, kao što se ni svet ne-euklidovske geometrije ne prilagođava svetu u kojem važi Euklidova geometrija“ (Doležel 2008: 31).

Citirana rečenica je značajna zato što se koristi paralelom sa svetom/svetovima nauke. Ne možemo za naučne svetove tvrditi da su „beskonačni i maksimalno raznoliki“ poput fikcionalnih, ali svakako nisu ni svodivi na jedan, jedinstven svet. Ograničenje im nameće činjenica da su *predstavljajući tekstovi*: ono, dakle, dolazi od stvarnog sveta čijem predstavljanju teže. Međutim, neretko se dešava da se jedna ista pojava može predstaviti različitim, podjednako prihvatljivim, naučnim modelima.³⁹ Takođe, kako se naše saznanje o određenoj pojavi revidira, tako se i način njenog predstavljanja menja s vremenom, pri čemu trenutno validne predstave o njoj mogu znatno odstupati od prvobitnih. Jedinstvenog naučnog sveta nema upravo zbog promenljivog shvatanja pojma „svet“, o kome je bilo reči u okviru uvodnih razmatranja, kao i zbog nužnog odabira dela sveta koji će biti opisan nekom naučnom teorijom.

U vezi s ovom karakteristikom, možemo zaključiti da, iako naučni svetovi nisu beskonačni poput fikcionalnih svetova književnosti ili slikarstva, oni ipak pokazuju određenu tendenciju revidiranja i umnožavanja, kao i nesvodivost na jedan jedini naučni svet. U svojoj tetralogiji Banvil pokazuje otvorenost naučnih teorija kao semiotičkih sistema za nova poimanja, prilagođavanja, ispravljanja, zamenjivanja drugim teorijama, što je sve omogućeno dostupnošću javnosti putem semiotičkih kanala. Takođe, o trilogiji se može govoriti kao o jednom svetu (zahvaljujući istom junaku) ili, pak, o tri različita sveta (svakog romana ponaosob). Nije isključena ni mogućnost da Banvil stvori novi fikcionalni svet s istim

³⁹ Setimo se na ovom mestu Borove komplementarnosti.

junakom, čime bi bio proširen svet njegove umetničke trilogije. Fikcionalni svet može biti stvoren jednim fikcionalnim tekstom, ali vidimo da je moć fikcije takva da omogućuje i spajanje više fikcionalnih tekstova u jedinstven fikcionalni svet. Kod Banvila je uočena ova tendencija proširivanja fikcionalnih svetova novim tekstovima. Osim pomenutih knjiga umetničke trilogije, ona je primetna i u romanima *Pomračenje*, *Pokrov* i *Drevna svetlost*, gde likovi Aleksandra i Kas Kliv, koji se pojavljuju u svakom, dopuštaju da govorimo ne samo o tri, nego i o jednom zajedničkom fikcionalnom svetu. Sve što je stvoreno i sačuvano može postati osnova za nova stvaranja, bilo da je reč o naučnim ili umetničkim tvorevinama, zahvaljujući pristupačnosti putem semiotičkih kanala.

3. Fikcionalni svetovi su pristupačni posredstvom semiotičkih kanala.

U ovoj karakteristici fikcionalni svetovi književnosti i slikarstva ne razlikuju se od naučnih svetova. Naučni modeli (termin kojim obuhvatamo sve naučne tvorevine: teorije, zakone, formule i tome slično), kao predstave stvarnog sveta, ne postoje u njemu nezavisno, te su i oni dostupni posredstvom semiotičkih kanala kojima se čuvaju, obrađuju i stoje na raspolaganju potencijalnim recipijentima.

I pored toga što imaju drugačiji istinitosno-vrednosni položaj, fikcionalni tekstovi nisu „manje stvarni od predstavljčkih tekstova nauke, novinarstva ili svakodnevnog razgovora. Fikcionalne tekstove stvorili su stvarni autori (književnici, pisci), upotrebljavajući stvarni ljudski jezik, i namenili ih stvarnim čitaocima“⁴⁰ (*Ibid.*: 40). Stoga oni predstavljaju „skladišta fikcionalnosti u svetu stvarnosti“ koja čitaocima omogućuju pristup u pišćeve imaginarne domene (*Ibid.*).

Čitalac kao recipijent književnih svetova obavlja raznovrsne aktivnosti nad fikcionalnim tekstom. „Delatnosti obrade teksta obuhvataju čitav niz različitih veština i zavise od velikog broja promenljivih faktora, kao što je tip čitaoca, stil i svrha čitanja, i tome slično“ (*Ibid.*: 33). Prema teoriji mogućih svetova, čitalac ima zadatak da rekonstruiše fikcionalni svet koji je autor konstruisao. Rekonstruisani fikcionalni svet postaje sastavni deo čitaočevog iskustva: on u njemu uživa, o njemu razmišlja, stiče svojevrсна znanja (*Ibid.*). Više ćemo se ovim pitanjem baviti kada bude reči o trećem mimetičkom stupnju. Za sada, uvedimo još i pojam fikcionalne enciklopedije kao skladišta fikcionalnih svetova.

⁴⁰ U vezi s ovim pitanjem, navedimo Šeferovo zapažanje da „stalnim usredsređivanjem na pitanje odnosa fikcije prema stvarnosti, možemo zaboraviti da je i sama fikcija stvarnost, i da je sastavni deo stvarnosti“ (Šefer 2001: 212).

„Fikcionalnu enciklopediju konstituše znanje o mogućem svetu koji je konstruisan posredstvom fikcionalnog teksta“, pri čemu je „enciklopedija stvarnog sveta samo [...] jedna od bezbrojnih enciklopedija mogućih svetova“ (*Ibid.*: 185). Nakon čitanja nekog fikcionalnog teksta i njegove rekonstrukcije, čitalac proširuje svoje kognitivne zalihe enciklopedijom novog fikcionalnog sveta. Da bi ga uspešno rekonstruisao, mora da ovlada njegovom fikcionalnom enciklopedijom i pritom vodi računa o tome da ga enciklopedija stvarnog sveta ne navede na pogrešno čitanje tako što će znanje o stvarnom svetu preneti na fikcionalni, čije ustrojstvo, videli smo, neretko potpuno odstupa od ustrojstva stvarnog sveta (*Ibid.*: 188).

S druge strane, znanje o stvarnom svetu pohranjeno je u naučnim enciklopedijama, koje su, zapravo, skladište onoga što Holton naziva naukom kao institucijom, tj. javnom naukom (S2). Umetnost kao institucija/javna umetnost (A2) sačinjava, stoga, fikcionalnu enciklopediju. Razlika između naučne i fikcionalne enciklopedije odražava distinkcije koje postoje između naučnih i fikcionalnih svetova, ali njihovu povezanost možemo uočiti u tome što predstavljaju *kognitivne zalihe*, skladišta znanja koja se, posredno ili neposredno, ipak odnose na svet u kome živimo. Posredstvom semiotičkih kanala, i jedna i druga enciklopedija stoje na raspolaganju svim recipijentima, a kako će ih oni koristiti zavisi od njihovih potreba i interesovanja. Svakako se pristup naučnika naučnoj enciklopediji razlikuje od pristupa jednog umetnika istoj, ali to ne znači da se neki književnik ili slikar ne mogu poslužiti zalihama naučne enciklopedije u sopstvenom umetničkom stvaranju. Videli smo da je Banvil upravo to učinio u romanima o naučnicima. Nije isključena ni obrnuta mogućnost: pokušaj preobražaja nekog fikcionalnog sveta u naučni, odnosno praktična eksperimentalna provera nekog mogućeg fikcionalnog sveta.

U odeljku o čitanju i čitaocu kod Kompanjona (Antoine Compagnon) nailazimo na sledeću osobinu književnosti: „karakteristika književnosti je njena dvostruka i heterogena egzistencija: ona postoji nezavisno od čitanja, u tekstovima i bibliotekama, da kažemo kao potencijal, ali se konkretizuje samo kroz čitanje“ (Kompanjon 2001: 190). Složićemo se s tim da i naučne tvorevine imaju dvostruku i heterogenu egzistenciju, kao, s jedne strane, sastavni deo naučne enciklopedije, čiji potencijal, s druge strane, čeka konkretizaciju u posebnom činu recepcije – primeni (čije detaljnije razmatranje ostavljamo za treću mimetičku fazu).

Zahvaljujući semiotičkim kanalima otvoren je pristup kako naučnoj tako i fikcionalnoj umetničkoj enciklopediji. Jedna, štaviše, može uputiti na drugu, zavisno od potreba zainteresovanog čitaoca. Tako nas Banvilova fikcionalna enciklopedija o naučnicima može navesti na pretraživanje naučne enciklopedije u kojoj su pohranjeni Kopernikovi, Keplerovi ili Njutnovi zakoni, ili nas njegova fikcionalna enciklopedija koja obuhvata umetničku trilogiju

može uputiti na enciklopedije likovne umetnosti, kako bismo saznali o slikarima koji su, zapazili smo ranije, uticali na Banvilovo pisanje ovih romana. Naposljetku, semiotički putevi omogućuju i spoznaju *enciklopedije svakodnevnog života* u određenim mestima i vremenskim razdobljima, koja neretko inspiriše stvaralački proces, kao što je, na primer, ubistvo koje je poslužilo kao osnova priče o Frediju Montgomeriju.

4. Fikcionalni svetovi književnosti su nepotpuni.

Postoje dve makrooperacije koje oblikuju fikcionalni svet: selekcija i formativna operacija. *Selekcija* određuje kategorije koje će biti utkane u njega. Doležel, između ostalih, navodi sledeće: osoba, sila prirode, stanje, događaj, radnja, interakcija, mentalni život. Selekcija vrši odabir između sveta s jednom ili više osoba, sveta namernog delanja ili sveta bez intencionalnosti, sveta fizičkih ili mentalnih događaja. *Formativna operacija* nužno sledi posle selekcije, budući da kombinovanjem odabranih kategorija sačinjava određeni poredak fikcionalnog sveta (Doležel 2008: 124).

Nakon izvršene selekcije i formativne operacije nastaje fikcionalni svet. Kao ljudskom konstrukturu pripisana mu je nužna nepotpunost, pošto bi „[k]onstruisanje potpunog mogućeg sveta zahtevalo [...] pisanje teksta beskonačne dužine“ (*Ibid.*: 177). Doležel govori o distinkciji „između ekstenzionalnog svojstva nepotpunosti fikcionalnog sveta i intenzionalnog svojstva njegove zasićenosti“ (*Ibid.*). Pre nego što preispitamo tezu o nepotpunosti, pogledajmo šta ovaj autor smatra intenzijom, a šta ekstenzijom teksta. Intenzija je „[z]načenjski aspekt teksta koji je izražen teksturom“, pri čemu je tekstura „[o]riginalna formulacija teksta“. Ekstenzija je definisana na sledeći način: „Značenjski aspekt teksta, konstituisan odnosom jezičkih znakova prema ekstralingvističkim entitetima, koji je izražen parafrazom“ (*Ibid.*: 285-287).⁴¹ U ekstenzionalne predstave koje nastaju parafraziranjem spadaju: teme, apstrakti sadržaja, sažeci priče i zapleta, interpretacije. Da bi se izrazilo ekstenzionalno značenje mora postojati neki metajezik, a idealan metajezik bi predstavljao podudaranje jedan-na-jedan entiteta u svetu i njihovih oznaka. Najpribližniji njima jesu veštački taksonomski sistemi, logički, matematički i informatički formalizmi (*Ibid.*: 146). Književnost se u pogledu intenzije/ekstenzije razlikuje od nauke, zato što se u književnosti „estetski delotvorno značenje postiže [...] samo na nivou intenzije“ (*Ibid.*: 147).

Dve važne osobine intenzionalne funkcije jesu sledeće: (1) „Intenzionalno strukturiranje u potpunosti je određeno teksturom fikcionalnog teksta.“ i (2) „Jedan te isti

⁴¹ Doleželova intenzija odgovara Fregeovom (Gottlob Frege) smislu, a ekstenzija referenciji (Doležel 2008: 145).

fikcionalni svet može biti intenzionalno strukturiran na mnogo različitih načina, putem različitih intenzionalnih funkcija“ (*Ibid.*: 151). Autorova konstrukcija fikcionalnog sveta teče od ekstenzije k intenziji, dok je proces obrnut prilikom čitačeve rekonstrukcije sveta. Drugim rečima, faza osmišljavanja fikcionalnog sveta od strane pisca ima ekstenzionalnu strukturu, a intenzionalni oblik zadobija činom pretvaranja u teksturu. Čitalac se, s druge strane, prvo susreće s intenzijom teksta, koju zatim parafrazom pretvara u ekstenzionalnu strukturu (*Ibid.*: 152).

Tekstura sadrži fikcionalne činjenice autentizovane na način koji smo ranije objasnili. U fikcionalnim svetovima, međutim, postoje i *praznine*, koje su njihovo univerzalno svojstvo, čime nastaje *nulta tekstura* (*Ibid.*: 177). „Proporcija fikcionalnih činjenica i praznina u strukturi fikcionalnog sveta“ naziva se *zasićenost* (*Ibid.*: 287). Fikcionalni tekstovi se mogu odlikovati različitim stepenom zasićenosti, zavisno od kvantiteta činjenica u odnosu na praznine. Pojava praznina sa sobom povlači implicitnost, za koju se smatra da je univerzalna osobina svih tekstova. U književnosti se naročito neguje, dok je „[z]a naučne tekstove [...] štetna, pošto osujećuje njihovu kognitivnu svrhu“ (*Ibid.*: 180). Bez implicitnosti, koja je prevashodno utemeljena na presupozicijama, nema konstrukcije i rekonstrukcije fikcionalnog sveta (*Ibid.*: 183).

Eksplisitna, implicitna i nulta tekstura određuju *gustinu teksta*, pri čemu eksplicitna tekstura predstavlja determinisani domen (tj. determinisane činjenice), implicitna tekstura – nedeterminisani domen (nedeterminisane činjenice), a nulta tekstura – domen praznina. Determinisani domen je „čvrsto jezgro fikcionalnog sveta“, dok je implicitno značenje konstituisano nedeterminisanim domenom sugestivno i do njega se dolazi nepouzdanim procesom zaključivanja (*Ibid.*: 190-191).

Pogledajmo šta o implicitnom i eksplicitnom sadržaju, kao i (ne)potpunosti, kažu autori koji nastoje da pronađu sličnosti između naučnih i umetničkih tvorevina. Na tragu našeg interesovanja nalazi se značajna knjiga *Izvan mimeze i konvencije* (*Beyond Mimesis and Convention*, 2010), koja svojim nazivom na prvi pogled odstupa od teze o trojnoj mimezi, budući da nagoveštava put izvan mimeze i konvencije. Videćemo, međutim, da to nije slučaj. Većina shvatanja okupljenih u ovoj knjizi slažu s našima i nisu u suprotnosti s Rikerovim poimanjem mimeze, za koga, setimo se, ona ne predstavlja nikakvo ogledalo stvarnosti, njeno preslikivanje ili udvajanje. Paralele između nauke i likovne umetnosti u smislu likovnog predstavljanja poznate su od ranije, dok je pogled najnovijih razmišljanja o ovom problemu uperen na povezanost nauke i književnosti, pre svega na odnos pripovedanja i modelovanja, tj. stvaranja modela (*story-telling and modelling*) (Frigg, Hunter 2010: xv-xx).

Tako se naučni modeli i književna dela razumeju kao instrumenti koji predstavljaju primere određenih osobina (*vehicles of exemplification*) i pružaju epistemički pristup njima (*epistemic access*) (*Ibid.*: 6, 9). Neki ukazuju na *apstrakciju* i *idealizaciju* naučnih teorija i modela kao na načine odstupanja od istine, na osnovu čega izvode zaključak da je istina približna (*approximate truth*) i da je stvar stepena poklapanja, kako između teorija i činjenica u nauci tako i između umetnosti i sveta (*Ibid.*: 34, 38). Roman Frigg (Roman Frigg) predlaže fikcionalni pogled na sisteme-modele (*fiction view of model-systems*), prema kome su modeli srodni mestima i likovima u književnim delima (*Ibid.*: 99). Ima i onih koji nalaze sličnosti između naučnih misaonih eksperimenata (*thought experiments*, TE's) i kratkih fikcionalnih pripovesti (*Ibid.*: 51-52), ili, pak, onih koji upoređuju modele sa basnama ili parabolama (nesagledivo je polje ljudske imaginacije) (*Ibid.*: 19).

Poput modela i naučnih eksperimenata, dela književne fikcije prave odabir, izoluju, ističu i manipulišu određenim faktorima i okolnostima, pojednostavljaju ili apstrahuju, izobličuju ili preuveličavaju, kako bi skrenuli pažnju na relevantne elemente. Kao i eksperimenti, tako i umetnička dela ne predstavljaju „kriške prirode“ direktno preslikane na platno, u formule, zakone, teorije, u reči. Ono što je u prirodi neodvojivo odvađa se *u fikciji* u procesu idealizacije. Tako svaki konfiguratívni entitet pruža „različite perspektive iste stvarnosti. I nije iznenađujuće što različite perspektive otkrivaju različite aspekte te stvarnosti. Ne postoji savršeni model iz istog razloga zbog kog ne postoji savršena perspektiva“ (*Ibid.*: 6-8, 13). Nju ovde treba shvatiti u smislu sveobuhvatnog pogleda na celinu sveta, koji je svakako nemoguć. Dela književne fikcije Ketrin Elgin naziva „produženim, razrađenim misaonim eksperimentima“, pošto i jedni i drugi nastaju u *laboratoriji uma* (Elgin 2007).⁴² Eksperimentišući sa stvarnošću na gore opisan način, naučna i umetnička dela pružaju primere (*exemplification*) određenih svojstava sveta koja je teže ili nemoguće uočiti drugačije, time otvarajući *epistemički pristup* njima (Frigg, Hunter 2010: 5).⁴³

Primećeno je da naučne teorije i modeli predstavljaju odstupanje od stvarnog sveta na dva načina: putem apstrakcije i idealizacije. *Apstrakcija* je proces kojim samo određeni relevantni faktori bivaju predstavljeni modelom, dok se ostali zanemaruju. *Idealizacija* je, pak, postupak kojim se ne isključuju parametri, već se predstavljaju pojednostavljeno ili iskrivljeno. Dva pomenuta procesa, koja su nužno uključena u svaki model, razlog su zbog koga ne možemo govoriti o potpunoj nego o *aproksimativnoj istini* kao aproksimaciji

⁴² Teoretski modeli i umetnička fikcija bliski su *ontološki*, zapaža jedan autor, dok se razlikuju po svojoj *funkciji* u praksi (Giere 2009), što ćemo videti detaljnije kada se budemo bavili trećim stupnjem mimeze.

⁴³ Više o epistemičkom pristupu kad bude bilo reči o trećoj fazi mimeze.

stvarnosti. Potpunog preklapanja i podudaranja sa njom nema. Jedino može biti reči o stepenu aproksimacije: u slučaju apstrakcije o stepenu sveobuhvatnosti (*comprehensiveness*), a u slučaju idealizacije o stepenu preciznosti (*accuracy*) (*Ibid.*: 38-39, 44).

Slični procesi, primećuje Roman Frig, prisutni su i u umetničkim delima. On, između ostalih, zapaža da ni naučni modeli ni književna fikcija ne prikazuju stvarno stanje stvari. Upoređujući modele sa mestima i likovima u književnim delima, on kaže da imena ljudi ili predmeta u njima ne označavaju ljude ili predmete koji postoje u stvarnom svetu. Isti je slučaj sa opisima koje sadrži naučni diskurs. Takođe, opisi modela izdvajaju određena suštinska svojstva, ali se podrazumeva da model sadrži i osobine koje nisu precizirane opisom. Isto važi i za dela književne fikcije. Iako se o nekom književnom liku ne kaže eksplicitno da ima srce ili jetru, podrazumeva se da to jeste slučaj. Uvek postoji i sadržaj koji je implicitan, pored onog što je eksplicitno izrečeno (*Ibid.*: 102).

Sami naučnici često ukazuju na povezanost naučnih modela i fikcije, te je, kako kaže Ronald Gir (Ronald Giere), treba ozbiljno shvatiti. Ipak, on smatra da se o modelima ne može govoriti kao o fikciji, već jedino kao o idealizaciji, apstrakciji ili aproksimaciji, jer, prema njegovom mišljenju, kada naučnici govore o modelima kao o fikcionalnim tvorevinama, oni pre svega misle na to da nemaju pandan, tj. duplikat (*counterpart*) u stvarnosti. Međutim, ako postavimo pitanje da li stvaranjem nekog dela fikcije nastaju modeli, onda možemo odgovoriti potvrdno. On navodi da književna dela predstavljaju model mogućeg sveta, model koji može biti zaista ostvaren, s tim izuzetkom da ima i onih književnih tvorevina kod kojih to ipak nije izvodljivo (Giere 2009).

Neki teoretičari su mišljenja da naučni modeli „mogu biti istiniti“ (Mäki 2011: 48), te tako govore o modelima kao izolacijama (*models as isolations*), modelima kao prikazima (*models as representations*) i modelima kao nosiocima značenja (*truth containers/bearers*). Izolacija nastaje ranije pomenutim postupkom idealizacije (*Ibid.*: 49). U vezi s predstavljanjem, važno je napomenuti da ciljevi i kontekst istraživanja predstavljaju *pragmatičko ograničenje* (*pragmatic constraint*) u stvaranju modela, dok se *ontološko ograničenje* (*ontological constraint*) odnosi na deo celine stvarnosnog koji se želi predstaviti njime (*Ibid.*: 55). Takođe, modeli su sačinjeni od različitih elemenata koji obavljaju raznovrsne funkcije, pri čemu samo pojedini delovi mogu biti kandidati za istinu, a ne model kao celina. Stoga se ovaj pristup naziva funkcionalnom dekompozicijom (*the functional decomposition approach*) (*Ibid.*: 49)

Kad smo u uvodnim razmatranjima pomenuli Hajzenberga, govorili smo i o njegovom mišljenju da se naučni i umetnički postupak ne razlikuju mnogo. On takođe primećuje da i

nauka i umetnost predstavljaju *idealizaciju*. Nauka to čini izdvajanjem određene grupe veza među pojavama u prirodi, od kojih sačinjava zatvoreni i koherentni skup pojmova, definicija, zakona, pri čemu ne možemo znati u kojoj meri on opisuje stvarnost (Hajzenberg 2000: 61). Takve idealizacije u nauci on upoređuje sa stilovima u umetnosti, i kaže da oboje nastaju iz međusobnog uticaja čoveka i sveta, predstavljajući time „ljudski odgovor na izazov prirode“ (*Ibid.*: 62). Neki umetnički stil je određen skupom formalnih pravila, što je jedna osobina koja približava umetnost nauci, s tom razlikom da su pravila u nauci strože definisana nego u umetnosti. Stilovi u umetnosti, dalje, nisu tako proizvoljni kako bi to moglo da izgleda na prvi pogled; oni uvek predstavljaju spregu između onoga što Hajzenberg naziva duhom vremena i umetnika, i dodaje da je „[d]uh vremena [...] verovatno nešto jednako objektivno koliko i bilo koja činjenica u prirodnim naukama“ (*Ibid.*).

Pomenuti procesi apstrakcije, idealizacije, aproksimacije, pragmatičkog i ontološkog ograničenja prisutni su, dakle, kako u umetničkim tako i u naučnim tvorevinama. Njima se ostvaruje prelaz iz paradigmatškog u sintagmatško, s *mimemis I* na *mimesis II*. Planetarna kretanja koja su zanimala Kopernika i Keplera, kao i kretanja tela kojima se bavio Njutn, nisu se mogla transponovati u suženo polje naučnih teorija u svojoj složenosti, već je bilo neophodno izvršiti apstrakciju i idealizaciju pojedinih njihovih pojava: kretanja (tada poznatih) planeta, njihove putanje i periodi obilaska oko Sunca (u slučaju Kopernika i Keplera), kretanja tela i sila koje na njih deluju (u slučaju Njutna). Svaki od ovih naučnika je u svojim istraživanjima vođen određenim premisama koje moraju ostati nepromenjene kako bi teorija bila konzistentna. Kada, na primer, Galilej uz pomoć teleskopa ugleda četiri nova nebeska tela, to se ne uklapa u Keplerovu koncepciju univerzuma, koja podrazumeva postojanje šest planeta, te on kaže da nikako ne može biti reč o neograničenom kosmosu i da su u pitanju meseci koji kruže oko drugih planeta. Zato Banvilov Kepler ostavlja drugima da „prikažu na mapi ove nove fenomene“ (Banvil 1992: 240).

S druge strane, Banvil je pragmatički i ontološki ograničen odmah po odabiru teme svojih romana. Ta prvobitna zamisao određujuće utiče na dalji tok njihovog pisanja, dok god svaki od njih ne dostigne ispunjenje u završetku, i kao takav biva dat nama čitaocima, u kojima se, videćemo kasnije, zatvara mimetički krug. Odlučivši da piše o Koperniku, Kepleru, Njutnu, a onda i o Frediju, Banvil je morao nebrojene moguće pristupe njima svesti na jedan – upravo onaj koji imamo pred sobom kao gotovo delo. Kao takvima, završenima, ne može im se ništa ni dodati ni oduzeti, a da se ne naruši njihova jedinstvenost, ono po čemu postoje kao romani s datim naslovima.

To što je na delu u modelu, zapletu i kompoziciji jeste *zgušnjavanje* postojećeg, do koga dolazi *selekcijom* određenih njegovih pojava, a samim tim i *redukcijom* svekolike stvarnosti na jedan njen odsečak koji predstavlja predmet interesovanja naučnika, književnika, slikara. Redukcija je, kaže Banvil, ono što nauka čini: „rasklapanje celina na sve manje i manje delove“ (Banville 1985). Ne samo nauka, dodali bismo. Ranije pominjana nemogućnost sagledavanja celine sveta upravo konfiguracijom dobija zaokruženost; naime, deo sveta, koga kao takvog ne karakteriše potpunost, postaje celovit činom konfiguracije.⁴⁴ On dobija inherentnu uređenost i celinu kakve ne poznaje u stvarnom svetu. To važi za sva tri konfigurativna entiteta i mišljenja smo da je ovo jedna od najznačajnijih karakteristika koje doprinose konvergenciji modela, zapleta i kompozicije na putu ka istini o postojećem. Smisao potpunosti i zaokruženosti koji pruža jedno umetničko delo ne može se pronaći nigde u našim životima, kaže Banvil; rođenja se ne sećamo, smrt ne možemo spoznati, a između njih je nesagledivost svih naših dana. Krug je zatvoren u umetničkom delu, koje predstavlja „trijumf forme“ – ona je „obmana, ali ona koju želimo i zahtevamo“ (Banville 1998). Zar je nauka išta drugačija, pita se Banvil, a odgovor je odričan. I nauka i umetnost nameću red haotičnom iskustvu, daju mu oblik, harmoniju, srazmeru. Čak i princip poput Hajzenbergovog zakona neodređenosti, prema Banvilovom mišljenju, čini to svojom jednostavnošću i lepotom. Navodeći T.S. Eliota (Thomas Stearns Eliot), koji kaže da „[l]judski rod [...] ne može da podnese mnogo stvarnosti“, Banvil dodaje da, nasuprot svekolikom haotičnom i nepreglednom medijumu u koji smo bačeni rođenjem i iz kog nas smrt izbavlja, negde u nama postoji neka „druga verzija, posebna stvarnost, koja ima oblik i značaj, koju smatramo nekom vrstom istine, i koja je obdarena početkom, sredinom i krajem“ (Banville 1985). Žudnja za redom, koji ustanovljuje neko umetničko ili naučno delo, jeste upravo žudnja da se ta unutrašnja realnost učini vidljivom u svetu (*Ibid.*). I naučnici i književnici i slikari – svi stvaraoci – jesu „ljudi koji su opsednuti“, ljudi koji „pokušavaju da nametnu red“ ili „pronađu neki skriveni poredak“. Sve ih povezuje „egzistencijalistička potraga za nečim što bi bilo autentično“ (Bernstein 1990).

Možda ta želja za redom nigde nije tako primetna kao u postmodernističkoj fikciji poput Banvilove, u kojoj je, naizgled paradoksalno, ono što je haotično, slučajno, neodređeno zaodeno u izvrsnu umetničku formu, čime postaje oblikovano na specifičan način (Hand 2002: 35). S jedne strane, forma ograničava ono što se može reći, dok, s druge strane, omogućuje da se o nečemu progovori na poseban način (*Ibid.*: 98). „Svaki izraz je konstrukt“,

⁴⁴ Srodno zapažanje nalazimo kod Šefera: „u fikcionalnom svetu princip unutrašnje koherencije zamenjuje princip istinitosti“ (Šefer 2001: 219).

upravo iz razloga što se najpre vrši odabir sadržine, a zatim se on oblikuje, tj. zaodene u određenu formu. Forma postaje podjednako važna, ako ne i premoćna u odnosu na sadržinu. Način iskazivanja dobija na značaju, određujući pritom i način recepcije napisanog (*Ibid.*: 99). „Forma sada stupa u kritički dijalog sa sadržinom romana“, pa *kako* je priča ispričana postaje jednako bitno kao *o čemu* je priča (*Ibid.*: 73).

Svako delo ima svoje poreklo u empirijskom svetu, nasuprot kome stvara vlastitu bit. (Adorno 1979: 26) Forma koju delo dobija predstavlja „sedimentirani sadržaj“ empirije (*Ibid.*: 31). Oblik je „nenasilna sinteza rasejanih elemenata koje ona ipak čuva takve kakvi su u njihovim divergencijama i protivrečnostima, i eto zašto je ona uistinu razvoj istine“ (*Ibid.*: 245). Vidimo da i Adorno (Theodor W. Adorno) zagovara ideju o celovitosti nekog dela, za razliku od nesagledive necelovitosti sveta. „Potpunost, koherentnost, unutarnja mirnoća umetničkih dela je kopija ćutanja iz kojeg samo priroda govori“ (*Ibid.*: 139). Banvil često govori o ćutanju slika u svojim knjigama, tišini koja se ne može pretočiti u reči, a da ne izgubi svoj značaj, svoje značenje. „Ako je jezik prirode nem, umetnost se trudi da natera ovo ćutanje da progovori“ (*Ibid.*: 145). Ne samo umetnost: i nauka nastoji da izmoli koju reč od neme prirode.

Zaključimo: selekcija i formativna operacija nisu prisutne samo u fikcionalnim svetovima, već i u naučnim. Obe operacije su omogućene razmatranim procesima apstrakcije, idealizacije, aproksimacije, redukcije, pragmatičnog i ontološkog ograničenja. Prelazak s ekstenzije na intenziju jeste prelazak s paradigmatičkog na sintagmatičko, s *mimesis I* na *mimesis II*, sa S1/A1 na S2/A2. Njime svako delo, bilo ono umetničko ili naučno, dobija svoju potpunost, te se ne možemo složiti sa Doleželovom tvrdnjom da su fikcionalni svetovi književnosti nepotpuni. Takvi nisu ni naučni svetovi. Njihova potpunost nastaje onoga trenutka kad književnik napiše poslednju rečenicu fikcionalnog teksta, kad slikar povuče poslednji potez kičicom, kad naučnik dovrši svoju teoriju. Implicitnost i praznine o kojima govore Doležel i još neki autori potiču iz transpozicije vanjskog sadržaja u određeni umetnički/naučni svet. Da li neki književni junak ima srce ili jetru (što je primer koji navodi Frig) ne predstavlja implicitni sadržaj fikcionalnog sveta do kog dolazimo zaključivanjem putem presupozicija, jer, ako te fikcionalne posebnosti nema u teksturi, onda ona ne postoji u datom fikcionalnom svetu. Svaki konfiguratívni entitet je, dakle, potpun, što je, kao što smo već napomenuli, jedna od osnovnih osobina koje ispoljavaju visok stepen konvergencije po pitanju sopstvene istine.

5. Fikcionalni svetovi književnosti mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi.

Doležel razlikuje četiri modalna sistema koja mogu biti uključena u strukturiranje fikcionalnih svetova: aletički (s modalitetima moguće/nemoguće/nužno), deontički (s modalitetima dozvoljeno/zabranjeno/obavezno), aksiološki (s modalitetima dobro/loše/neutralno) i epistemički (s modalitetima poznato/nepoznato/uverenje). Modalno homogeni fikcionalni svetovi u prvi plan stavljaju jedan od datih modalnih sistema zanemarujući ostale (Doležel 2008: 125). Heterogeni svetovi su oni koji kombinuju više modalnih domena. Dvostruki svet (svet dva domena) najjednostavniji je primer heterogenog sveta (*Ibid.*: 35).

Banvilova *Knjiga dokaza* ima izraženu deontičku i aksiološku komponentu. Fredi čini nešto što je *zabranjeno* prema pravilima pravnog sistema fikcionalnog sveta ovog romana i, shodno tome, mora biti kažnjen. Videli smo, međutim, da on, služeći zatvorsku kaznu, neprestano razmišlja o svom činu, njegovim posledicama, ali ponajpre motivima, dovodeći u pitanje načine i razloge kategorisanja postupaka kao *dobrih* ili *loših*. Epistemički modalni sistem je, pak, naročito prisutan u *Njutnovom pismu*, gde se polja *poznatog*, *nepoznatog* i *uverenja* neprestano preispituju i smenjuju.

Možemo primetiti da i naučni svetovi sadrže aletičku, deontičku, aksiološku i epistemičku dimenziju, te i oni mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi, s tim što, svakako, ne moraju svi biti zastupljeni u svakom naučnom svetu. Pogledajmo na primeru Banvilovih naučnika šta bi podrazumevala aletička komponenta naučnog sistema. U Kopernikovoj teoriji rotacija Zemlje oko Sunca je *nužna*, dok je ona *nemoguća* u prevaziđenom ptolomejskom sistemu. Galilejevo opažanje četiri nova nebeska tela predstavlja *moguće* otkriće ranije nepoznatih planeta, a nakon ispitivanja hipoteza za njih se ispostavlja da *nužno* predstavljaju satelite, tj. mesece oko jedne planete. U Keplerovom sistemu postojanje većeg broja planeta od šest jeste *nemoguće*. Epistemička dimenzija je, pak, zastupljena u svakom naučnom sistemu. Ona je usko povezana s vremenskom dimenzijom, koja menja oblast poznatog/nepoznatog/uverenja. Tako su, na primer, dostignuća kvantne mehanike *nepoznata* u vremenu kad su živeli Banvilovi naučnici, dok su u sadašnjem trenutku *poznata* postignuća i jednih i drugih. *Uverenja* najčešće obeležavaju početne faze istraživačkog rada naučnika, i ona se zatim potvrđuju ili opovrgavaju eksperimentalnom proverom hipoteza. Setimo se Kopernikovog uverenja o manjkavosti ptolomejskog sistema, ali i kasnijeg Keplerovog uverenja o određenim pogrešnim postavkama Kopernikove teorije. Najzad, deontički i aksiološki modalni sistemi odnose se na primenu naučnih modela, njihovu

eksperimentalnu proveru, od čijih će posledica zavisiti da li su dozvoljeni, zabranjeni ili obavezni, kao i dobri, loši ili neutralni.

6. Fikcionalni svetovi književnosti su konstrukti tekstualne poiesis.

„Svi mogući svetovi su konstrukti čovekovih produktivnih delatnosti, a fikcionalni svetovi književnosti su proizvodi tekstualne *poiesis*“ (*Ibid.*: 35). Sve ljudske delatnosti odvijaju se u stvarnom svetu, pa tako i *poiesis*. Ona, međutim, „konstruiše fikcionalne domene čije su osobine, strukture i načini postojanja nezavisni od osobina, struktura i načina postojanja stvarnosti“ (*Ibid.*). Setimo se da fikcionalni tekst performativnom snagom autentizuje fikcionalni svet, te od mogućeg stvara fikcionalno postojeće, što moguće svetove pretvara u semiotičke objekte. Fikcionalni entiteti zadobijaju status semiotičkih objekata pristupačnih čitaocima, „pa oni mogu da ih se plaše ili da prema njima osećaju sažaljenje, da o njima govore ili raspravljaju kada god požele“ (*Ibid.*).

Uočljiva je srodnost naučnih i umetničkih tvorevina u ovoj karakteristici. I jedne i druge su konstrukti, proizvodi ljudskih delatnosti. Zajednička im je *stvorenost* od strane književnika, slikara, naučnika. U vezi s naučnim/umetničkim svetovima kao produktima ljudskih delatnosti, ukažimo na ideje proizašle iz okrilja analitičke filozofije, pri čemu prvenstveno mislimo na najznačajnijeg predstavnika njenog trećeg razdoblja Vilara Kvajna (Willard Van Orman Quine) (Quine 1999: ix). Njegovo učenje karakterišu sledeća gledišta: oslanjanje na logiku, princip ekonomičnosti (tzv. „Okamova oštrica“), usmerenje na problematiku iz domena jezika, naturalistički pristup (prema kome se filozofija približava nauci i gubi status prve filozofije), empirističko učenje obogaćeno pragmatizmom, metodološki monizam (odbacivanje razlike između analitičkih i sintetičkih iskaza), kao i holizam, koji zajedno sa pragmatizmom obuhvata kako oblast epistemologije tako i oblast ontologije (Kvajn 2007: 13, 14, 22).

Kvajnovu empirističko učenje zasnovano je na prevazilaženju tzv. dve dogme empirizma i poznato je kao *empirizam bez dogmi*. Prva dogma se odnosi na podelu istina na *analitičke* (zasnovane na značenju nezavisno od činjenica) i *sintetičke* (zasnovane i na činjenicama, tj. odnosu značenja prema svetu) (*Ibid.*: 137).⁴⁵ On ukida razliku između ove dve vrste istina i kaže da nijedna tvrdnja nije apriorna, što povlači za sobom posledicu da nijedna tvrdnja nije sasvim analitička. Svoju ideju potkrepljuje primerom naučnih revolucija i navodi da su matematičari dve hiljade godina mislili da je euklidovska geometrija apriorno

⁴⁵ Podela na analitičke i sintetičke istine datira od Kanta (Immanuel Kant), ali je bila nagoveštena i ranije, kod Hjuma (David Hume) i Lajbnica (Kvajn 2007: 137).

istinita, što se potom pokazalo kao pogrešno. Stoga je došao do zaključka da su tzv. apriorni sudovi zapravo aposteriorni sudovi u koje čvrsto verujemo (Quine 1999: xx).

Druga dogma je *redukcionizam*, prema kome je svaki smisaoni iskaz istovetan nekoj logičkoj konstrukciji zasnovanoj na terminima koji upućuju na neposredno iskustvo (Kvajn 2007: 137). Kvajn je mišljenja da se ne može govoriti posebno o jezičkoj i posebno o činjeničkoj komponenti jednog iskaza, zato što nauka zavisi i od jezika i od iskustva. Celokupnost naših znanja je ljudska tvorevina koja se samo perifernim delim dodiruje s iskustvom. Neslaganja s njim dovode do prilagođavanja u unutrašnjosti širokog polja našeg znanja, pri čemu to polje karakteriše holizam, što znači da „[n]e postoje pojedinačna iskustva koja bi bila povezana s bilo kojim pojedinačnim iskazima u unutrašnjosti polja, izuzev na posredan način, na osnovu ravnoteže koja se tiče polja kao celine“ (*Ibid.*: 160-161).

S epistemološkog stanovišta, kaže Kvajn, fizički predmeti i Homerovi bogovi razlikuju se samo po stepenu, a ne po vrsti. I jedni i drugi entiteti predstavljaju samo *postulate*⁴⁶ koji se u određenom razdoblju pokazuju epistemološki vrednijim *mitovima* u odnosu na druge, tj. „delotvornijim od njih kao sredstvo da se bujica iskustva obuzda nekom strukturom pogodnom za upotrebu“ (*Ibid.*: 162-163). Dakle, samo periferni deo bilo koje pojmovne sheme omeđen je iskustvom, dok ono što se nalazi unutar nje, „sa svim razrađenim mitovima ili fikcijama“ (*Ibid.*, 163), predstavlja čovekov pokušaj da sebi prilagodi svekoliko haotično iskustvo koje ga okružuje, kako bi u njemu mogao da se snađe.

Kao posledica rečenog, javlja se Kvajnovo zagovaranje *ontološke relativnosti*, prema kojoj referencija ima smisla samo u okviru nekog koordinatnog sistema (*Ibid.*: 84). Ontološki problem je, prema njegovom mišljenju, krajnje jednostavan i može se svesti na pitanje „Čega ima?“, na koje je odgovor „Svega“ (*Ibid.*: 207). On je problem nebića (poput Pegaza) i univerzalija (svojstva, relacije, klase, brojevi, funkcije) rešio na jedinstven način. Naime, odbacio je ideju da su imena važna za ontološki problem i uveo je gledište prema kome je jedini način za preuzimanje ontoloških obaveza korišćenje vezanih promenljivih. „Pretpostaviti neki entitet znači, prosto i isključivo, smatrati ga vrednošću neke promenljive“ (*Ibid.*: 219). Čitava ontologija je, zapravo, određena promenljivim kvantifikacijama; osnovno sredstvo referencije su zamenice, a ne imenice, za koje kaže da bi ih trebalo nazvati „zamenicama zamenica“ (*Ibid.*).

Najzad, postoji velika sličnost u prihvatanju neke ontologije i neke naučne teorije: odabiramo najjednostavniji pojmovni okvir pomoću koga možemo urediti sirovo iskustvo. U

⁴⁶ U prevodu piše „pozite“ (engl. *posits*).

istoj meri se i za usvajanje naučne teorije i ontologije može reći da su stvar jezika. U tom smislu, vezane promenljive su važne da bismo saznali šta određeno zapažanje ili učenje *kaže* čega ima, što je problem jezika. Sasvim je drugi problem pitanje čega zapravo ima (*Ibid.*: 222-223). Naime, postojanje ne zavisi od jezika. Reč je o ontološkim obavezama diskursa, a ne o ontološkom stanju stvari (*Ibid.*: 250).

Ako postavimo pitanje: „Koje objekte neka teorija zahteva?“, možemo odgovoriti: „One objekte koji moraju da budu vrednosti promenljivih da bi teorija bila istinita“ (*Ibid.*: 231). Pri tome je najviše što naučnici mogu da urade to da nagađaju kakva je stvarnost, a poslednju reč po pitanju istine ima naučna metoda. Ona je samo put prema istini i ne dopušta neku konačnu, jedinstvenu definiciju istine. Tako shvaćena, istina je podložna stalnim ispravkama (Quine 1999: 26-28).

Da rezimiramo: apsolutne pozicije nema, te se pitanje referencije i ontološke obaveze ne može postaviti van nekog pojmovnog okvira, tj. izvan jezika. Razlozi za izbor određene teorije ili ontologije jesu pragmatični: biramo „najuspešniji 'konceptualni most' pomoću kojeg unosimo poredak u tok našeg iskustva“ (Kvajn 2007: 31).

Pojmovni okvir je ideja koja se krije i iza stanovišta poznatog kao fikcionalizam (*fictionalism*), odnosno modalni fikcionalizam (*modal fictionalism*), čiji je utemeljitelj Gideon Rozen (Gideon Rosen). On podrazumeva prihvatanje tzv. prefiksa priče (*story prefix*)⁴⁷, koji ima oblik „U fikciji F...“ ili „Prema toj i toj priči...“, pri čemu „kvantifikacija u okviru prefiksa priče nije egzistencijalno obavezujuća“ (Rosen 1990: 331). Na taj način se ukidaju ontološke obaveze, budući da fikcionalizam upravo insistira na fikcionalnoj prirodi priče i ne povlači za sobom verovanje u istinitost iznetih tvrdnji van njenih okvira. Štaviše, „fikcija koja se spominje u prefiksu priče može biti *bilo koje predstavljane*: priča, naučna teorija, ili metafizička spekulacija“ (*Ibid.*). Zahvaljujući pojmovnom okviru možemo govoriti o fikcionalnoj referenciji u nekom fikcionalnom svetu; on, takođe, obezbeđuje istinitosnu vrednost naučnim teorijama. O istini u fikciji i nauci jedino može biti reči ako uzmemo u obzir pojmovni okvir ili, holtonovski rečeno, koordinatni sistem među čije koordinate je smešten dati naučni ili umetnički svet.

⁴⁷ Kanonska verzija semantike mogućih svetova koja uključuje prefikse priče jeste Luisova (David Lewis) (Proudfoot 2006: 9). Dejvid Luis nas poziva da „ne uzimamo opise fikcionalnih likova zdravo za gotovo, već da ih umesto toga posmatramo kao skraćenicke za duže rečenice koje počinju operatorom 'U takvoj-i-takvoj fikciji...“ (Lewis 1978: 37).

Holtonovoj javnoj nauci, tj. nauci kao instituciji, odgovarala bi Kunova *paradigma*, o kojoj smo ponešto rekli u okviru prvog mimetičkog stupnja.⁴⁸ Paradigmu možemo shvatiti kao jedan zatvoreni sistem koji se temeljno bavi istraživanjem ograničenog dela prirode (Kuhn 1970: 24). Iako utemeljene u iskustvu, sve operacije i merenja koja preduzima naučnik u laboratoriji prevashodno su određene paradigmom (*Ibid.*: 126). Pritom ne postoji njeno apsolutno poklapanje s odgovarajućom pojavom u prirodi (*Ibid.*: 82). Neizbežna je pojava tzv. *anomalija*, koje, kada se ne mogu asimilovati u datu paradigmu, dovode do treće faze o kojoj Kun govori, revolucionarne nauke, odnosno promene paradigme. Iako nakon zamene jedne paradigme drugom izvan laboratorije sve ostaje isto, Kun smatra da naučnici vide svet drugačije u okviru nove paradigme (*Ibid.*: 111) i da, „iako se svet ne menja s promenom paradigme, naučnik posle radi u drugačijem svetu“ (*Ibid.*: 121).⁴⁹ Otuda Kunovo shvatanje o nesamerljivosti paradigmi i nemogućnosti govora o napretku u nauci. Neodrživo je verovanje prema kojem je nauka put k nekom sveobuhvatnom, ispravnom opisu prirode. Promena paradigme nas ne dovodi bliže nekom krajnjem cilju koji bi predstavljao istinu o svetu (*Ibid.*: 170-171). Kun stoga zaključuje da se o onome što postoji ne može govoriti nezavisno od teorije, dok mu sama „ideja o podudaranju ontologije neke teorije i njenog 'stvarnog' pandana u prirodi izgleda u principu iluzorno“ (illusive) (*Ibid.*: 206).

Neki su Kunov pogled na nauku nazvali konstruktivizmom koji zamagljuje granicu između teorija o svetu i samog sveta. Svaka nova paradigma stvara svoj svet (*worldmaking*), ono što Kant naziva „ljudskim nametanjem stvarnosti“ (Devitt, Sterelny 1999: 253). Međutim, tako nastali svetovi ne postoje u apsolutnom smislu, već samo u odnosu na neku teoriju. Ono apsolutno je priroda kao Kantova stvar-po-sebi, suštinski van domašaja potpunog saznavanja (*Ibid.*). Kunove paradigme i Holtonova javna nauka ljudske su konstrukcije, po svojoj suštini ograničene, smeštene među ose koordinatnog sistema u okviru kog imaju svoju relevantnost.

Kvajnovu zagovaranje ontološkog relativizma, kao i Rozenovo uvođenje prefiksa priče, u skladu su s idejama fenomenologije od kojih smo počeli istraživanje u okviru prvog mimetičkog stupnja. Zajedničko im je odbacivanje ontoloških obaveza, pri čemu pitanje da li nešto stvarno postoji postaje irelevantno. Tako će se bilo kom iskazu obezbediti ontološka obaveznost i istinitost ako mogu postati vrednosti nekih promenljivih, odnosno ako im se

⁴⁸ I pored povezivanja javne nauke sa paradigmom i isticanja njihove suštinske bliskosti, ne treba ih potpuno izjednačiti, iz razloga što Holton i Kun nemaju istovetna shvatanja o nauci i njenom razvoju.

⁴⁹ Ispravno je primećeno da je Kunovo shvatanje sveta metonimijsko, što ga svrstava u antirealiste u pogledu naučne istine i zahvaljujući čemu on govori o „drugačijem svetu“ u kome naučnik radi nakon promene paradigme (Cazeaux 2007: 140).

može dodati prefiks priče. Za iskaz „U romanu *Knjiga dokaza* Fredi Montgomeri ubija služavku u trenutku opčinjenosti jednom slikom“ možemo reći da je ontološki obavezan i istinit u ovom Banvilovom fikcionalnom svetu, dok takva ontološka obaveza i istinitost ne važe za iskaz „U Kopernikovom sistemu Sunce se okreće oko Zemlje“. Kad bismo ga preinačili u iskaz „U Ptolomejevom sistemu Sunce se okreće oko Zemlje“, mogli bismo govoriti o njegovoj ontološkoj obavezi u okvirima pomenutog sistema. Ova dva iskaza su pogodna i za isticanje uloge jezika u naučnim teorijama: reč je o istoj pojavi koja je izražena na dva različita načina u dve različite teorije, što znači da je jezik taj koji određuje ontološku obavezu nekog diskursa, koja, pak, ne predstavlja ontološko stanje stvari. Takođe, slike iz romana umetničke trilogije („Portret žene s rukavicama“, slika „Zlatni svet“, te one iz *Atene*) predstavljaju postulate u svom fikcionalnom svetu, kao što su nebeska tela postulati u Keplerovom sistemu. Štaviše, svaka fikcionalna posebnost, doleželovski rečeno, postulat je u datom fikcionalnom svetu, u okviru kog je ontološki obavezujuća. Isto je s konstituentima naučnih modela: i oni su postulati unutar sopstvenih teorija i zakona.

Nakon što smo preispitali svaku od Doleželovih karakteristika fikcionalnih svetova i nastojali da ih sagledamo u svetlu naučnih, književnih i likovnih tvorevina, možemo zaključiti da se delimična konvergencija ispoljava kod prve dve osobine. Fikcionalni svetovi umetnosti jesu skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari, dok su takvi i svi naučni svetovi osim onih koji su trenutno prihvaćeni kao validni od strane naučne zajednice. Skup fikcionalnih svetova književnosti i likovne umetnosti svakako je beskonačan i maksimalno raznolik; naučni svetovi su, s druge strane, ograničeni svojom predstavljачkom prirodom, te ne pokazuju istu beskonačnost i raznolikost, ali svakako nisu svodivi na jedan svet, već imaju tendenciju k umnožavanju. U vezi s ostalim karakteristikama, svaki konfiguratívni entitet (naučni, književni i likovni svet) povezan je visokim stepenom konvergencije: svi su pristupačni posredstvom semiotičkih kanala, mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi i predstavljaju ljudske konstrukte. Četvrtu Doleželovu tezu smo revidirali, budući da smatramo da fikcionalni svetovi nisu nepotpuni i da je upravo potpunost jedna od najvažnijih osobina koja je zajednička svakom konfiguratívnom entitetu. Zaključci do kojih smo došli predstavljeni su u donjoj tabeli, gde se vidi da na drugom mimetičkom stupnju nijedan entitet ne ispoljava divergenciju na putu k (sopstvenoj) istini.

Tabela 1. Prikaz povezanosti osobina konfigurativnih entiteta na osnovu Doleželove teorije fikcionalnih svetova

	Konvergenција	Delimična konvergenција	Divergenција
1. Skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari		X	
2. Beskonačan i maksimalno raznolik skup		X	
3. Pristupačnost posredstvom semiotičkih kanala	X		
4. Potpuni svetovi	X		
5. Mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi	X		
6. Konstrukti ljudskih delatnosti	X		

3.2.2 Istina kao svedočenje

...na neki način, sva umetnost je tek svedočenje.

Banvil
(Anon. [4])

Ukazavši na karakteristike koje su zajedničke svim konfigurativnim entitetima na drugom mimetičkom stupnju, okrenimo se sada pitanju njihove *istine*. Upravo zahvaljujući osobinama koje poseduju zaplet, kompozicija i model, prihvaćemo fenomenološko shvatanje istine, prema kome je ona „doživljeno iskustvo“, tj. svedočenje⁵⁰ (Liotar 1980: 47).⁵¹ Poput Banvilove *Knjige dokaza*, svako delo, bilo ono naučno ili umetničko, predstavlja dokaz onoga postojećeg, stvarnosnog. Budući da nema kraja stvaralačkim poduhvatima, i istina ne može biti apsolutna, već se „definiše u nastajanju kao revizija, ispravljanje i prevazilaženje same sebe, i taj dijalektički postupak uvek se odvija u okviru žive sadašnjosti“ (*Ibid.*: 48).

Pritom je davalac smisla *ego*, koga karakteriše predobjektivnost i prednaučnost, kao i neposredna povezanost sa „svetom života“, pri čemu je egzaktna nauka tek njegovo „spoljašnje ruho“ (*Ibid.*: 46). U govoru o istini *ego* je nezaobilazan, pošto istina nije predmet, nego kretanje, i to ono koje je *izvršeno od strane ja* (*Ibid.*: 49). Kretanje samo po sebi poriče mogućnost istine kao nepromenljive datosti, te se stoga istina više ne temelji na bogu kao kod Dekarta, ili na apriornim uslovima kao kod Kanta, već je „zasnovana na neposrednom

⁵⁰ Engleska reč *evidence* prevedena je kao „evidencija“. Smatramo da bi adekvatnija reč bila „svedočenje“.

⁵¹ I Banvil je svoje knjige označio kao „fenomenološke vežbe“ (Kenny 2009: 86).

doživljaju jedne takve očiglednosti u kojoj se čovek i svet nalaze u izvornom skladu“ (*Ibid.*: 50). Neposrednost je ukotvljena u sadašnjem trenutku, koji je poprište neprestanih ispravljanja svedočenja, večita dijalektika (*Ibid.*: 55).

Na koji način možemo govoriti o istini nekog dela kao o svedočenju? Upravo onako kako to čini Hajdeger u *Izvoru umetničkog dela*. Istina nije svedočenje jedino u umetničkom delu, već u svakom konfigurativnom entitetu. „Stvarnosna podloga“ je „najbliža zbiljnost“ u njima (Hajdeger 1996: 36) i izlazi na videlo, tj. „u neskrivenost svoga bića“ u delu (*Ibid.*: 34). Poznato je da su Grci neskrivenost postojećeg nazivali *aletheia* (grč. ἀλήθεια), što se najčešće prevodi kao istina. Međutim, malo se misli tom rečju, kaže Hajdeger (*Ibid.*). Ono što se dešava u jednom delu jeste „zbivanje istine“ , odnosno „samopostavljanje u delo istine postojećeg“ (*Ibid.*). Svako delo na svoj način otvara, tj. raskriva biće postojećeg, tako što se „istina postojećeg postavlja u delo“ (*Ibid.*: 39).

Na taj način svako delo je u suštini postavljajuće i uspostavljajuće: delo postavlja *svet*, a uspostavlja *zemlju* (*Ibid.*: 47-48). Tako izaziva sukob među njima u kome se dešava pomenuta neskrivenost postojećeg (*Ibid.*: 60). Šta je svet, a šta zemlja? „Suština sveta“, kaže Hajdeger, „može se samo nagovestiti“, i dodaje:

Svet nije puki skup prisutnih, prebrojivih ili neprebrojivih, poznatih i nepoznatih stvari. Ali svet nije ni neki samo zamišljen okvir, predstavljen kao dodatak uz zbir prisutnog. *Svet svetuje* i više postoji nego opipljivo i opazivo, u kojima verujemo da smo odomaćeni. Svet nije ni predmet koji stoji pred nama i koji može da se posmatra. Svet je ono uvek nepredmetno, kome smo potčinjeni dok god nas staze rođenja i smrti, blagoslova i prokletstva drže odmaknute u biće. (*Ibid.*: 46)

Ukoliko se neki svet otvara, sve stvari stiču svoj čas i brzinu, svoju daljinu i blizinu, svoju širinu i uskost.

Ukoliko je neko delo – delo, ono razmešta pomenuto prostranstvo. Razmeštati ovde znači: oslobađati slobodno otvorenoga i uređivati ga u njegovom dejstvu. Ovo uređivanje sastoji se u takozvanom na-pravljenju. Delo kao delo postavlja jedan svet. Delo drži otvorenim ono otvoreno sveta. (*Ibid.*: 47)

Ne pokušavajmo na ovom mestu otići dalje od nagoveštaja sveta: i Hajdeger poriče tu mogućnost. Imajmo na umu *prostranstvo* sveta, koje ukazuje na nemogućnost njegovog potpunog definisanja, kao i osobinu dela da *razmešta* i *uređuje* to prostranstvo, što je ništa drugo do ranije pomenuto usklađivanje raznorodnih činioca i sinteza raznorodnog, koji se dešavaju konfigurativnim činom.

Za razliku od sveta, zemlja je ono što su Grci nazivali *fizis* (φύσις): „ono na čemu i u čemu čovek temelji svoje stanovanje“, „ono gde narastanje ponovo skriva sve rastuće kao takvo“ (*Ibid.*: 43-44), „[o]no kuda se delo vraća i ono čemu u tom vraćanju sebe dopušta da proizađe“ (*Ibid.*: 48). Mogli bismo zemlju shvatiti kao *gradivo*: boja na slici, reč u književnom delu. *Delo* se razlikuje od drugih proizvedenih stvari po tome što, da bi uspostavilo svet, ne dozvoljava gradivu da iščezne, već, naprotiv, da *proizađe* u otvorenom svetu dela (*Ibid.*). Kao što se sekira razlikuje od hrama u tome što se u slučaju sekire kamen upotrebljava i troši, tj. „iščezava u služenju“, pisac ne koristi reči na isti način na koji se one upotrebljavaju u svakodnevnom govoru, a slikar se ne služi bojom onako kako to čini, na primer, moler (*Ibid.*: 50). Na drugom mestu Hajdeger kaže: „stvorenost dela se spram svakog drugog proizvođenja razlikuje po tome što je stvorena zajedno sa stvorenim“, pri čemu je u delu „stvorenost ustvorena u stvorenom, tako da iz njega, tako proizvedenog, upravo štrči“ (*Ibid.*: 73). Zemlja je ta koja štrči, da bi se uopšte i mogao otvoriti svet (*Ibid.*: 71). Štrčanje zemlje je svojevrsan višak, ali i uzvišenost koju gradivni elementi (reči, boje) dobijaju u jednom delu.

Čuven je Hajdegerov primer Van Gogove (Vincent van Gogh) slike cipela, na kojoj se, kaže, zbiva istina. Nije reč o tačnom odslikavanju nečega prisutnog, preslikavanju, kopiji, ponavljanju nečega stvarnosnog, već o tome da postojeće u celini dospeva u neskrivenost time što biće tvorevine obučee postaje očevidno datim delom (*Ibid.*: 61). Nije u pitanju, dakle, ponavljanje pojedinačnog postojećeg, nego ponavljanje opšte suštine stvari (*Ibid.*: 35). Na Van Gogovoj slici ne vidimo identičnu kopiju određenog para seljačkih cipela. Ova slika je *delo* samim tim što ju je Van Gog *stvorio*. Zbivanje istine u delu možemo shvatiti jedino kada delo razumemo „u njegovoj stvorenosti od strane umetnika“ (*Ibid.*: 64).

Ovde je uputno pozvati se na grčki termin *techne* (grč. τέχνη), koji označava način znanja, „viđenje u širokom smislu viđenja, tj. opažanje prisutnog kao takvog. Suština znanja za grčko mišljenje počiva u ἀλήθεια, tj. u raskrivanju postojećeg“ (*Ibid.*: 66). *Techne* onda predstavlja proizvođenje postojećeg time što „iz skrivenosti izvodi postojeće u neskrivenost njegovog izgleda“ (*Ibid.*). Ne samo što delo otvara jedan svet iz zatvorene zemlje kako bi se u njemu zbila istina, već „u suštini istine leži *težnja ka delu*“, pri čemu je „[u]pravljanje istine u delo [...] proizvođenje jednog takvog postojećeg koje pre toga još nije bilo i posle više nikada neće biti“ (*Ibid.*: 70). Jedinostvenost dela karakteriše to da ono *jeste* („factum est“), a ne da nije, i da se u njemu zbila neskrivenost postojećeg. To „da“ stvorenosti, kaže Hajdeger, predstavlja najuočljiviji udar onda kada su nepoznati autor dela i okolnosti njegovog nastanka (*Ibid.*: 74). Videli smo da Banvila najpre i zanimaju okolnosti nastanka neke slike, ali i

svakog drugog dela. Poigravanjem anagramima sopstvenog imena u *Ateni*, uvođenjem dvojnika autora „Zlatnog sveta“ i nepoznatog stvaraoca „Portreta žene s rukavicama“, čini se da Banvil insistira upravo na tome da neko delo *jeste*, da *postoji*, u čemu leži njegova jedinstvenost.

Iako različiti, svet i zemlja su neodvojivi i međusobno zavisni: zatvarajuća, skrivajuća zemlja i otvarajući svet čine jedinstvo bića nekog dela (*Ibid.*: 50-52). Delo omogućuje zemlji vidljivost otvaranjem jednog sveta. Međutim, „zemlja se kao ona sama pojavljuje samo tamo gde je čuvana i sačuvana kao nešto suštinski nedokučivo, što uzmiče pred svakim dokučivanjem, tj. stalno se drži zatvoreno“ (*Ibid.*: 49). Tako se svaki svet otvoren nekim delom nužno „rasprši“ na zemlji, što se dešava i s tehničko-naučnim opredmećivanjem prirode, koje predstavlja privid napretka i „ostaje nemoć htenja“ (*Ibid.*). Ovu tezu u potpunosti potvrđuju Banvilovi naučnici, osećajući na vrlo dramatičan način pomenutu nemoć.

Najzad, da bi se postojeće uopšte dovelo u otvoreno, neophodan je jezik. „Tamo gde nema jezika, kao u biću kamena, biljaka i životinja, tamo nema ni otvorenosti postojećeg i shodno tome nema ni otvorenosti nepostojećeg i praznog“ (*Ibid.*: 83-84). Jezik imenuje postojeće, te stoga „dovodi postojeće do reči i pojave“ (*Ibid.*: 84).

Banvilove knjige obiluju opisima „stidljivog začelja stvari“ („shy back-end of things“), što se može uzeti i za „estetički manifest“ čitavog opusa ovog pisca. On izražava dilemu postmodernističkog umetnika koji oseća jaz između ljudskog uma i prirode, istovremeno potencirajući ljudsku opsesivnu potrebu za razumevanjem svega postojećeg i progovaranjem o njemu (Hand 2002: 50).

U kom smislu je istina Banvilove proze svedočenje o postojećem? Upravo u smislu što otvara i otkriva neki poseban svet, iz skrivenosti ga izvodi u neskrivenost. Videli smo da fiktionalni svetovi koji su uspostavljeni performativnom snagom fiktionalnog teksta neretko sadrže i faktičke elemente ili ostvaruju trans-svetovni odnos sa stvarnim osobama. Tako romani o Koperniku i Kepleru na najdirektniji način otkrivaju svet ove dvojice naučnika i zakona koji oni zaista jesu formulisali. *Knjiga dokaza*, pak, svedoči o činu ubistva, a na posredan način osvetljava i ubistvo koje se stvarno dogodilo i inspirisalo nastanak ovog romana. *Atena*, recimo, takođe otkriva stvarni događaj, krađu kolekcije slika iz jedne poznate umetničke kuće. Tekstovi bogatiji intertekstualnim aluzijama otkrivaju samim tim i više svetova. *Duhovi* su jedna od takvih knjiga. U njoj nam se otvaraju svetovi Šekspirove *Bure*, Vatoovih slika, *commedie dell'arte*.

Sve postojeće, stvarnosno ali i stvoreno, utkano je u neko delo i njemu pronalazi svedočenje o svome postojanju. Kada bismo bili u prilici da od autora doznamo detalje o građi njegovog dela, uvideli bismo da se on „ne služi isključivo, čak ni uglavnom, predstavljačkom građom koju izmišlja *ad hoc*“ (Šefer 2001: 222). U njoj se neizostavno mogu pronaći tragovi situacija koje je iskusio, pohranjeni u njegovom pamćenju, zatim fragmenti iz raznih faktualnih izvora (istorijskih, naučnih). Iscrpna analiza iskaza od kojih je sačinjen neki fikcionalni tekst pokazala bi da mnogi od njih imaju denotativnu snagu, odnosno da direktno referiraju na stvarnost (*Ibid.*). Stoga je ispravan zaključak Žerara Ženeta kad kaže da je u fikciji „celina [...] fiktivnija od svakog pojedinačnog dela“ (*Ibid.*: 224).

O bilo kom konfigurativnom entitetu da je reč (zapletu, kompoziciji ili modelu), on predstavlja tek nadogradnju na ono postojeće, time služeći kao njegovo svedočanstvo. Stvarnosno se, rekli bismo, uspinje do reči, boja, zakona, kako bi u njima ostavilo trag i dokaz svog postojanja.

3.2.3 Javna nauka i umetnost / nauka i umetnost kao institucija

Setimo li se sada Holtonovog prikaza nauke u vidu koordinatnog sistema, primetićemo da ranije pomenuti procesi selekcije i redukcije, apstrakcije i idealizacije, omogućuju smeštanje naučnog diskursa, takozvane javne nauke (S2), na ravan xy . Podsetimo se da je x -osa empirijska/fenomenska, a y -osa heurističko-analitička. Setimo se, takođe, da pojmovi odgovaraju tačkama u ravni xy , dok linije koje spajaju tačke predstavljaju tvrdnje. Jasno je, stoga, da i pojmovi i tvrdnje sadrže kako empirijsku tako i analitičku dimenziju. Naime, imaju svoje utemeljenje u opservaciji, iskustvu, ali su, s druge strane, determinisani sistemom logičkih, matematičkih, analitičkih postulata u okviru kojih imaju značenje i relevantnost, što, međutim, ne znači da imaju neki širi značaj, van datog sistema. Upravo zbog ograničenog važenja određenih tvrdnji, ravan xy je i nazvana kontingentnom.⁵²

Pošto smo ranije izneli tezu da se i u vezi s umetnošću može govoriti o nekoj vrsti koordinatnog sistema, te smo uveli pojam umetnosti kao institucije, tj. javne umetnosti, pogledajmo sada kako bi izgledala ravan xy u ovom diskursu. Što se književnih dela tiče, tačke

⁵² U vezi s pomenutim ograničenim važenjem, nije na odmet napomenuti Tarskijev stav o prihvatljivosti naučnih teorija ili hipoteza. Naime, on smatra da se prihvatljivost mora relativizovati i smatrati ograničenom *vremenskim koeficijentom*, pri čemu trenutno prihvatljive teorije mogu postati neprihvatljive nakon određenih budućih saznanja (Tarski 1944: 366). Vremenski koeficijent svakako jeste upisan u svaki koordinatni sistem.

u datoj ravni bile bi reči⁵³, dok bi linijama odgovarao skup svih rečenica koje čine jedno delo, tj. njegov celokupan tekst. U slikarstvu bi tačkama u ravni odgovarale boja, linija, oblik, tonalitet i tekstura, a linije u ravni bi predstavljale kombinaciju ovih likovnih elemenata, tj. kompoziciju slike. Jasno je da se od istih tačaka može stvoriti veliki broj linija, pri čemu broj mogućih kombinacija zavisi upravo od broja tačaka. Kao što jedno literarno ostvarenje nastaje selekcijom i kombinacijom nebrojenih raspoloživih reči, tako i sliku karakteriše odabir određenih elemenata među mnoštvom ostalih. Tačke u ravni određenoj osama x i y bile bi, dakle, pojmovi u nauci, reči u književnosti, boja i ostali likovni elementi u slikarstvu, a linije bi se odnosile na tvrdnje u nauci, tekst književnog dela i kompoziciju slike u likovnoj umetnosti. Možemo zaključiti da linije u datoj ravni ne predstavljaju ništa drugo do onoga što Riker naziva konfiguracijom, a Doležel teksturom.

Empirijska dimenzija ravni koju obrazuju tačke i linije među osama x i y odnosi se na hajdegerovsko stvarnosno, dok bi analitička dimenzija podrazumevala značenje nastalih konfiguracija u okviru određenog sistema. Povezivanjem Hajdegerovih, Holtonovih i Rikerovih ideja dolazimo do zaključaka koji idu u prilog našoj tezi o suštinskoj povezanosti nauke i umetnosti i na drugom stupnju mimeze. Naime, Holtonove *tačke* u ravni možemo shvatiti kao nešto što pripada Hajdegerovoj *zemlji*, dok Holtonove *linije*, tj. rikerovsku *konfiguraciju*, možemo razumeti kao Hajdegerov *svet*. Pritom, uvek treba imati na umu to da i tačke i linije u kontingentnoj ravni imaju i treću dimenziju (z -osu), o kojoj smo govorili u okviru prvog mimetičkog stupnja. Ova osa je, čini se, naročito važna kada je reč o hajdegerovskoj zemlji, budući da predstavlja pozadinu dela, ono iz čega delo nastaje i čemu se vraća. Pojmovi, reči i boje mogu se na različite načine povezati u naučne tvrdnje, književni tekst i kompoziciju slike, te je njihovo *kombinovanje* od naročite važnosti, a ono predstavlja „čin stvaranja“ („*the act of creation*“) (Banville 2011a: 85), „savršeno umetničko delo“ (Banvil 1992: 312). Naučnici, književnici i slikari su, stoga, „stvaraoci vrhunskih fikcija“ („*makers of supreme fictions*“) (Banville 2011a: 136).

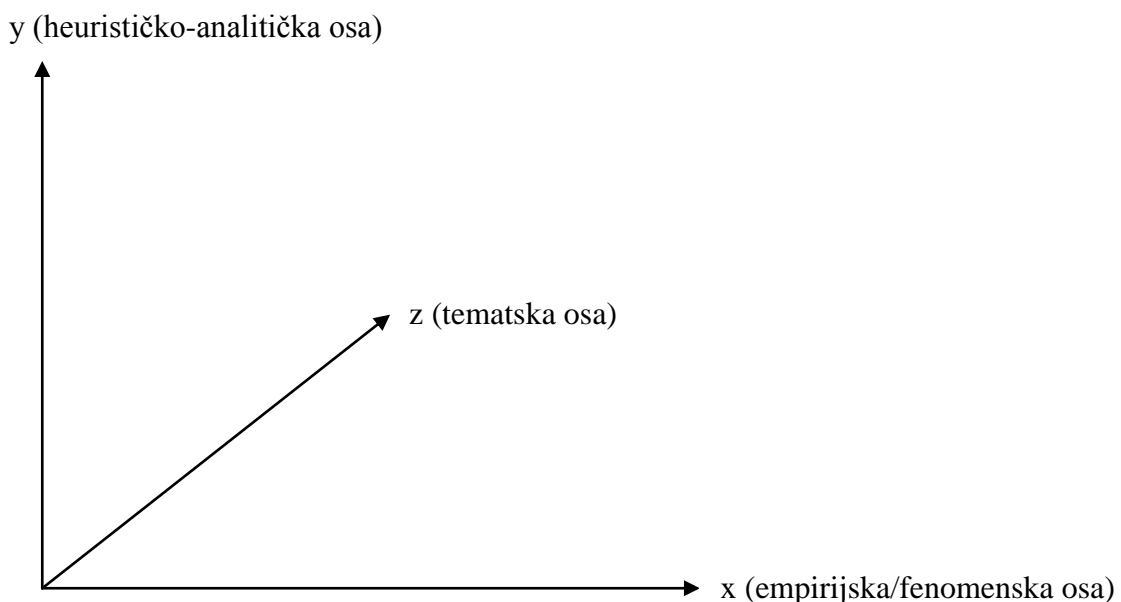
Uzmimo za primer Banvilovu *Knjigu dokaza*. Empirijska osa (x), koja predstavlja stvarnosno, pojavno, jeste čin jednog stvarnog ubistva koje je inspirisalo nastanak fikcionalnog ubistva, kao i sve ostale stvarne pojave koje je ovaj pisac upotrebio kao građu za stvaranje fikcionalnog sveta ovog romana. Druga osa (y) odnosi se na sam fikcionalni svet, u okviru kog sve fikcionalne posebnosti imaju svoju relevantnost i postaju obavezujuće. Spajanjem tačaka (reči) u linije (rečenice, odnosno tekst) nastaje tekstura *Knjige dokaza*, koja

⁵³ Setimo se na ovom mestu da su pojmovi i termini u nauci ništa drugo do reči uzete iz svakodnevnog govora, kojima je pripisano određeno naučno značenje.

je smeštena među ose x i y , a od koje postaje fikcionalni svet performativnom snagom fikcionalnog teksta. *Ontološka obaveza* (Kvajn) svih *fikcionalnih posebnosti* (Doležel) obezbeđena je *prefiksom priče* (Rozen), u ovom slučaju „U svetu *Knjige dokaza...*“, time potvrđujući kontingentni karakter ravni koju obrazuju ose x i y i u fikcionalnom književnom svetu.

Kontingentno svojstvo imaju, videli smo, i naučni svetovi. Opservacija kretanja planeta predstavlja empirijsku dimenziju (osu x) u sistemima naučnika koji su se bavili istraživanjem kosmosa. Analitička komponenta (osa y) sadržala bi prefiks „U Kopernikovom heliocentričnom sistemu...“ ili, pak, „Prema Prvom Keplerovom zakonu...“, nakon čega bi sledile određene tvrdnje (sačinjene od pojmova), koje pronalaze svoju validnost među osama x i y , tj. u kontingentnoj ravni.

Najzad, ovakav koordinatni sistem može se primeniti i na svako likovno ostvarenje, kako na stvarne, tako i na izmišljene slike u Banvilovoj književnosti. Empirijsku dimenziju bi u tom slučaju predstavljalo ono pojavno, shvaćeno u fenomenološkom smislu, koje je inspirisalo nastanak slike, dok bi se analitička osa odnosila na relevantnost koja je obezbeđena kompoziciji prefiksom „U svetu slike...“.



Šema 1. Prikaz Holtonovog trodimenzionalnog koordinatnog sistema

	<i>Nauka</i>	<i>Književnost</i>	<i>Slikarstvo</i>	
<i>Tačke u ravni xy</i>	pojmovi	reči	boja, linija, oblik, tonalitet i tekstura	⇒ Zemlja
<i>Linije u ravni xy</i>	tvrdnje	tekst	kompozicija slike	⇒ Svet

Empirijska osa (x) → stvarnosno, iskustveno

Analitička osa (y) → u okviru sistema / teorije; u svetu...

<i>Riker</i>	<i>Holton</i>	<i>Hajdeger</i>	<i>Doležel</i>
	tačke u ravni xy	zemlja	
konfiguracija	linije u ravni xy	svet	tekstura

Konfiguracija:

1. zaplet (književnost)
2. kompozicija (slikarstvo)
3. model (nauka)

Mimesis I	S1 & A1 (x -osa, z -osa)
Mimesis II	S2 & A2 (ravan xy)

Šema 2. Prikaz elemenata na prvom i drugom mimetičkom stupnju

Videli smo u dosadašnjim razmatranjima da je Rikerova teorija o trojnoj mimezi, potpomognuta idejama mislilaca poput Holtona, Hajdegera i Doležela, potvrdila našu tezu o suštinskoj povezanosti naučnih i umetničkih dela, kao i njima svojstvenih istina. Onako kako zaplet u književnosti predstavlja *carstvo fikcije*, tako je i kompozicija u slikarstvu *carstvo slike*, a model svojevrsno *carstvo nauke*. Svako od njih je rikerovsko *carstvo kao da*, budući da ne teži udvajanju postojećeg, već predstavlja odvajanje od njega, istovremeno zadržavajući povezanost s njim. Više puta smo naglasili da je stvarnosno podloga svakog konfigurativnog entiteta, i upravo je u njemu sačuvana pomenuta povezanost. Mogli bismo zapaziti da je *carstvo kao da* nauke i umetnosti različite vrste, a razlog tome leži u drugačijoj prirodi samih konfiguracija: predstavljačkoj prirodi naučnih modela i konstruktivističkoj prirodi književnih i likovnih tvorevina. Složićemo se, pak, da ni u jednom slučaju nema identičnog udvajanja postojećeg, kopije stvarnosti, apsolutne istovetnosti. Kao što zaplet u književnosti uspostavlja *literarnost književnog dela*, tako kompozicija u slikarstvu konstituiše *likovnost likovnog dela*, a model u nauci *naučnost naučnog dela*. Videćemo u narednom poglavlju na koji način oni vrše posredničku ulogu između prvog i trećeg mimetičkog stupnja.

3.3 *Mimesis III*

Šta se zbiva nakon što jedno naučno ili umetničko delo nastane, tj. dobije svoju zaokruženost i celovitost? Svrha njegovog stvaranja svakako nije počivanje u samom sebi, u sebe zatvorena imanentnost. Postavši, ono s jedne strane ostaje vezano za trenutak svog nastanka, upisano u prostorno-vremenske koordinate u kojima se oformilo kao delo, dok s druge strane ima i dodatnu specifičnu vremenitost i prostornost, da se ponovo poslužimo hajdegerovskom terminologijom. Ostavši zapisano, ono sebe otvara prema mogućim *recipijentima*, u svakom narednom vremenu i prostoru. Na neki način oslobađa se ukotvljenosti u vremensko-prostorne okvire svog nastanka (koji pak ostaju upisani u njemu dok god postoji), i time biva otvoreno za *receptiju*, sve dok je sačuvano od zaborava. Delo stoga ima jednu specifičnu vremenitost, postojanu sadašnjost: ono kao da se opire večitoj prolaznosti sadašnjeg trenutka, jer u njemu postoji, ukoliko postoji njegov recipijent. Drugim rečima, „delo je istovremeno proces i trenutak“ (Adorno 1979: 180), „trajanje prolaznog“ (*Ibid.*: 156).

Bilo da je reč o Kopernikovim, Keplerovim, Njutnovim zakonima, bilo o Banvilovim romanima o ovim naučnicima, ili o slikama kojima se ovaj pisac bavi – dakle, koje god delo da je u pitanju, ono ne ispunjava svoju svrhu u drugoj mimetičkoj fazi, u postizanju samodovršenosti. Rikerova mimetička putanja dobija ispunjenje u trećoj etapi: „priča ima svoj pun smisao tek kada se ponovo postavi u vreme delanja i patnje, u *mimesis III*“ (Riker 1993: 95). Od davnina se pažnja posvećuje recepciji dela od strane čitaoca, iako su neke teorijske struje zanemarivale čitaoca kao sporednu instancu u hermeneutičkom književnom procesu. Već je Aristotel u *Poetici* govorio o *mimesis praxeos*, što znatno kasnije Gadamer naziva „primenom“ (*Ibid.*). Ukrštanje sveta teksta i sveta čitaoca tačka je u kojoj se završava mimetička putanja.

Činom *čitanja* delo napušta *počivanje u sebi samom*, predajući se *čitaocu*, koji u procesu *komunikacije* i *referencije* dovršava započeti mimetički put (*Ibid.*). Jedno delo otvara pred čitaocem svoj *svet* i osvetljava njegov *horizont* (i Gadamer govori o „spajanju horizonata“), koje čitalac prima u skladu sa svojim svetom, koji je koliko ograničen sopstvenim horizontom toliko i otvoren za proširivanje (*Ibid.*: 102). Tu se, dakle, susreću dva sveta i dva horizonta, zbog čega je referencija uvek „ko-referencija, odnosno dijaloška ili dijagonalna referencija“ (*Ibid.*: 103). Čitalac kroz značenje dela „prima i njegovu referenciju, to jest iskustvo koje delo unosi u jezik, kao i svet i temporalnost koje ono prostire ispred sebe“ (*Ibid.*). Kao i svaki drugi diskurs, i književna dela unose u jezik neko iskustvo, time

stupajući u svet (*Ibid.*: 104). Oni koji se drže imanentnosti književnog jezika odriču mogućnost vanjezičke referencije, nazivajući je *referencijalnom obmanom*, za koju Riker kaže, a mi ćemo se složiti, da ne predstavlja „tek neki učinak smisla teksta“, već zahteva „podrobno razrađenu teoriju modaliteta istinitosti“, a oni se „ocrtavaju spram jednog horizonta sveta od kojeg je sačinjen svet teksta“ (*Ibid.*). Kad bismo porekli uticaj književnosti na svakodnevno iskustvo, priznali bismo pozitivizam, tj. pretpostavku da je stvarno jedino ono što se može empirijskim putem proveriti i naučno opisati. S druge strane, književnost bi postala jedan zatvoren, izolovan svet, a time bismo slomili „subverzivnu oštricu koju ona okreće prema moralnom i društvenom poretku“ (*Ibid.*).

Rifater (Michel Riffaterre) objašnjava da „referencijalna iluzija pravi grešku zamenjujući predstavu o stvarnosti samom stvarnošću, i ima pogrešnu tendenciju da tumačenje koje se od nas očekuje zameni predstavom“ (Rifater 1990: 197). On pod pojmom *referent* podrazumeva „sve ono na šta možemo pomisliti ili aludirati“, bilo ono „materijalno ili nematerijalno, imaginarno ili stvarno“ (*Ibid.*). Referent, tako, može biti „iluzija, laž ili fikcija“ (*Ibid.*). Bilo kako bilo, on je „odsustvo koje prisustvo znakova nadoknađuje“ (*Ibid.*). Izbeći referencijalnu iluziju značilo bi tražiti „smisao unutar novog referencijalnog okvira koji daje tekst. Taj novi smisao nazivamo moć značenja“ (*Ibid.*: 198).

Referencijalna iluzija, međutim, ne znači da su književna dela izolovana od sveta. Ona o njemu govore, ali ne na deskriptivan način. Referencija književnih tekstova je, setimo se, metaforička. U njima dolazi do „oslobađanja jedne radikalnije moći referiranja na one vidove našeg bivanja u svetu koji ne mogu biti neposredno iskazani“ (Riker 1993: 105). Stoga se ne možemo složiti s onima koji odriču ikakvu mogućnost istine književnosti, jer smo mišljenja, kao i Riker, da „književna dela opisuju stvarnost upravo na taj način što je *uvećavaju* za sva ona značenja koja proističu iz njihove sposobnosti sažimanja, zgušnjavanja i dostizanja najviše tačke, sposobnosti koju čudesno ilustruje građenje zapleta“ (*Ibid.*: 105-106).

Budući da se nismo ograničili isključivo na književna dela, umesto termina *čitalac* služićemo se, videli smo, terminom *recipijent*, kojim ćemo misliti na primaoca bilo kog dela, naučnog ili umetničkog. Književne teorije koje se bave recepcijom od strane čitaoca neretko imaju poteškoća u definisanju samog termina čitalac.⁵⁴ Jasno je, međutim, da on nema jednoznačno, nepromenljivo određenje. Može se odnositi na svakog pojedinačnog čitaoca i

⁵⁴ Isticanje uloge čitaoca u procesu recepcije književnog dela novijeg je datuma. Prema starom uvreženom mišljenju, smisao dela bio je izjednačavan s namerom pisca. Moderno mišljenje je poreklo značaj piščeve namere u određivanju značenja nekog dela. Oba shvatanja su, kao što je rečeno, zamenjena naglaskom na „čitaoca kao merilo književnog značenja“ (Kompanjon 2001: 52-53). „Više dakle ne postoji, za posthajdegerijansku hermeneutiku, prvenstvo prvog prijema, ili piščevog *htenja da se kaže*, koliko god da je široko shvaćeno“ (*Ibid.*: 74).

njegovu recepciju književnog dela, a ona se ne mora nužno podudarati s recepcijom nekog drugog čitaoca.⁵⁵ Može se misliti i na određenu grupu čitalaca kao recipijenata, koju karakteriše (donekle) uniformna recepcija dela. U prvom slučaju govorimo o individualnom činu čitanja (koji je bio predmet pažnje Ingardena [Roman Ingarden] i Izera [Wolfgang Iser]), a u drugom slučaju o hermeneutici opšteg odgovora na tekst (kod Gadamera i Jausa [Hans Robert Jauss]) (Kompanjon 2001: 187). Povrh toga, poznato je da se recepcija jednog istog dela menja iz razdoblja u razdoblje, uvek dobijajući nove interpretacije u svetlu promenjenih okolnosti recepcije. Stoga bismo se usudili govoriti o spajanju više horizonata kada je u pitanju jedno jedino delo: ukrštanje sveta samog dela i mnoštvo svetova u kojima se ono recipira. Banvil na jednom mestu pominje tu raznolikost čitanja i kaže da, ako deset hiljada ljudi kupi njegovu knjigu, biće upravo toliko, deset hiljada, različitih verzija te knjige (Anon. [4]).

I recepciju naučnih dela možemo podeliti na individualnu i opštu, pri čemu bi se prva odnosila na pristup pojedinca nekoj naučnoj tvorevini, a druga na njenu recepciju od strane određene grupe ili šire naučne zajednice. U *Koperniku*, na primer, Banvil ukazuje na raznovrsne pristupe nauci, u zavisnosti od toga da li su recipijenti neuke narodne mase, koje uvek nerado dočekuju bilo kakve promene, naučnici istomišljenici ili, pak, oni s drugačijim shvatanjima.

Predstavnici poslednje faze praške škole naročito su isticali osobinu književnog teksta kao *poruke* u lancu *književnog prenošenja*, koje je „uslov opstanka književnih tekstova: kao estetski predmeti oni postoje onoliko dugo koliko se u kruženju aktivno obrađuju“ (Doležel 1991: 216). Nije, dakle, reč o zatvorenom krugu pojedinačnog govornog čina: autor kao pošiljalac-književni tekst kao poruka-čitalac kao primalac, već o neprestanom otvaranju teksta k novim recipijentima u novim vremenskim razdobljima, pri čemu je „obrada književnih tekstova mnogo više od pasivnog 'dekodiranja'; to je *aktivno ponovno proizvođenje* 'poruke' nad kojom je izvor izgubio kontrolu“ (*Ibid.*: 217).

Kao što jedno literarno delo dobija svoj puni smisao kad bude pročitano i recipirano od strane čitaoca (u kome se dovršava Rikerova mimetička putanja), tako i svako drugo delo, bilo naučno ili umetničko, tj. sve što je stvoreno „ne može postojati bez onih koji ga čuvaju“ (Hajdeger 1996: 76). Očuvanje stvorenog dela preduslov je za njegovu recepciju od strane budućih naraštaja. „Očuvanje dela znači stajanje u otvorenosti postojećeg koja se zbiva u

⁵⁵ I pored toga što priznaje aktivnu ulogu čitaoca u procesu recepcije književnog teksta, Doležel smatra da se instrukcije za obradu i rekonstrukciju fikcionalnog sveta nalaze u samom tekstu i da se moraju slediti. On dodaje da „niko ne može sprečiti stvarne čitaoce da čitaju kako god požele, i da upotrebljavaju tekst u ma koje svrhe. Ali individualistička etika čitanja, koja čitaocima dopušta tu slobodu, nije teorija čitanja“ (Doležel 2008: 210).

delu. Ali održavanje očuvanja je znanje“ (*Ibid.*). Jedino ako se delo sačuva od zaborava, moći će da otvori svoj svet i onima čiji svet nije istovremen sa svetom dela. „Očuvanje dela [...] ljude [...] uvlači u pripadnost istini koja se zbiva u delu, i tako utemeljuje biće za drugog i sa drugim“ (*Ibid.*: 77). Govoreći o umetnosti, Hajdeger kaže sledeće:

Dakle umetnost je stvaralačko očuvanje istine u delu. *Umetnost je onda neko bivanje i zbivanje istine. Da li onda istina nastaje iz ničega? Da, ako se pod ništa podrazumeva puko ništa postojećeg i ako se pritom postojeće predstavlja kao ono uobičajeno prisutno, što se potom obelodanjuje i narušava postojanjem dela kao samo prividno istinito postojeće.* (*Ibid.*: 81-82)

Svako delo predstavlja jedno otvoreno mesto usred postojećeg, a dejstvo dela „počiva na promeni neskrivenosti postojećeg“ (*Ibid.*: 82). Svako delo, rekli bismo, osvetljava neko novo mesto postojećeg, te ono što je ustanovljeno njime uvek predstavlja višak: „ono je darivanje“ (*Ibid.*: 86). Darivanje nije samo neka umetnička tvorevina, već i naučna. I ona se mora sačuvati od zaborava da bi predstavljala znanje. Mora postati sastavni deo kognitivnih zaliha pohranjenih u naučnoj, odnosno umetničkoj enciklopediji.

Probajmo sada da ukažemo na povezanost naučnih i umetničkih dela i na ovom mimetičkom stupnju, kao što smo to učinili i na prethodna dva. Da li je i ovde reč o *konvergenciji* ili *divergenciji* na putu k naučnoj i umetničkoj istini? Šta možemo reći o *refiguraciji* sveta naučnim, odnosno umetničkim delom? Na koji način pomenuta dela stupaju u polje *komunikacije* i *referencije*? Najzad, može li se govoriti o sličnosti recipijenta naučnog i recipijenta umetničkog dela?

3.3.1 Stapanje horizonata

Na Rikerovo poimanje treće mimetičke etape uticale su i ideje nemačkog filozofa Hansa Georga Gadamera, sabrane najpre u njegovom najznačajnijem delu *Istina i metoda*. Primetna je i srodnost Gadamerovih mišljenja s Hajdegerovim po pitanju istine umetničkih dela, te tako on kaže da se „na jednom umetničkom delu iskušava istina“ i da je „iskustvo umetnosti najuverljivija opomena naučnoj svesti da prizna svoje granice“ (Gadamer 1978: 22). I Gadamer, vidimo, spada među one koji ne poriču mogućnost istine umetnosti, govoreći o njoj kao spoznaji i o iskustvu umetničkog dela koje nam omogućuje da u njoj sudelujemo. Svestan razlika u zahtevima za istinom nauke i umetnosti, on ipak smatra da umetnost jeste spoznaja i kao takva predstavlja „posredovanje istine“ (*Ibid.*: 127). Umetnička spoznaja ne

pretenduje na konačnu i potpunu istinu (*Ibid.*: 130). Ako uzmemo u obzir naučne teorije koje su bile validne i prihvaćene u prošlosti, a sada prevaziđene i neupotrebljive u praksi, lako ćemo uvideti da ni nauka ne može dostići konačnu, nepromenljivu spoznaju, i da su njene istine izložene stalnoj reviziji.⁵⁶ Napomenuli smo u više navrata da je i Banvil zagovornik ovog shvatanja, prema kome se naučna i umetnička istina približavaju jedna drugoj.

Nastanak dela, koji Gadamer naziva *preobražajem u tvorevinu*, zapravo je „preobražaj u istinsko“ (*Ibid.*: 142). Tvorevina se uzdiže iznad poređenja sa stvarnošću i „iznad pitanja da li je to sve stvarno“, time što „iz nje govori jedna premoćna istina“ (*Ibid.*). Poput Hajdegerovog sukoba *zemlje i sveta*, Gadamerova tvorevina „izvlači i odnosi na svetlost dana ono što se inače stalno skriva i izmiče“ (*Ibid.*). Preobražaj je, dakle, „premoćni način bitka“ tvorevine: takozvana stvarnost je nepreobražena, a umetnost predstavlja „ukidanje ove stvarnosti u njenu istinu“ (*Ibid.*: 143).

U vezi s ranije spomenutom specifičnom vremenitošću jednog dela nakon njegovog nastanka, tj. preobražaja u tvorevinu, postavlja se pitanje o identitetu dela koje se „u meni vremena i prilika tako različito prikazuje“ (*Ibid.*: 150). Ono, kaže Gadamer, ne gubi identitet u svojim promenljivim aspektima, već se nalazi u svima. Svi aspekti su „*istovremeni* s njim“ (*Ibid.*: 151). Istovremenost koja pripada bitku umetničkog dela ukazuje na to da, koliko god da je daleko njegovo poreklo, ono dobija svoju sadašnjost u svakoj novoj recepciji, tj. u svom prikazu (*Ibid.*: 157).

Šta je sa slikom? Ona je, prema Gadameru, „događanje bitka – u njoj bitak postaje smisaono-vidljiva pojava“ (*Ibid.*: 174). Slika „ističe svoj sopstveni bitak, kako bi omogućila odslikanom da bude“ (*Ibid.*: 170). Bitak slike kao prikazivanje više je od odslikavanja i dovodi do „*porasta bitka*“ (*Ibid.*). Predstavljanje, tj. reprezentacija (od lat. *repraesentare*), znači „omogućavanje prisutnosti“ (*Ibid.*: 171), te tako slika, kao i svako drugo umetničko delo, omogućuje otvorenost postojećeg. „Slika nije samo slika, a pogotovo nije samo odslik, ona pripada sadašnjosti ili sadašnjem sećanju prikazanog. To je njena prava bit“ (*Ibid.*: 178). Banvil je u *Knjizi dokaza* „Portretom žene sa rukavicama“ pokazao da *događanje i porast bitka, omogućavanje prisutnosti* onoga što je predstavljeno na slici, može biti i *prisutnije* od stvarno prisutnih ljudi oko posmatrača.

Kada je reč o književnosti, zanimljivo je Gadamerovo zapažanje da „formu književnosti imaju sva naučna istraživanja uopšte, ukoliko su bitno povezana s jezičnošću“

⁵⁶ Mnoštvo nekada validnih a sada prevaziđenih teorija navelo je neke teoretičare na *pesimističnu indukciju* – zaključak da će se naposljetku za sve naučne teorije koje su smatrane tačnim ispostaviti da to nisu (Thagard 2007: 33).

(*Ibid.*: 193), kao i to da „nije u fenomenu književnosti slučajno ona tačka na kojoj umetnost i nauka prelaze jedna u drugu“ (*Ibid.*: 194). Upravo je jezičnost koja omogućuje pisanu predaju sadržaja nit koja je zajednička književnom i naučnom delu. „Nema ničeg tako stranog, a istovremeno nečeg što tako iziskuje razumevanje, kao što je pismo“ (*Ibid.*). Kada se pisana predaja pročita i razume, u njoj kao da se ukidaju prostor i vreme, a „[o]naj ko zna da pročita pisanu baštinu, potvrđuje i sprovodi čistu sadašnjost prošlosti“ (*Ibid.*).

Kako dolazi do razumevanja nekog teksta? Kako izgleda hermeneutički postupak prema Gadamerovom mišljenju? Onaj ko počinje da čita tekst i želi da ga razume uvek to čini s „očekivanjem određenog smisla“ i pritom „sebi projicira smisao celine, čim se u tekstu pokaže prvi smisao“ (*Ibid.*: 299). Sve razumevanje zasnovano je na stalnom revidiranju prednacrtu u anticipaciji konačnog smisla teksta (*Ibid.*). Treba ga pojmiti kao „*prodor u događanje predaje*, u kojoj se stalno posreduju prošlost i sadašnjost“ (*Ibid.*: 324). Banvilova proza skreće pažnju na teškoće koje su neuklonivi deo svakog hermeneutičkog procesa. *Njutново pismo* svedoči o tim tegobama izazvanim potrebom za neprekidnim revidiranjem anticipiranog smisla, pri čemu većito prolazeći sadašnji trenutak menja razumevanje prošlih događaja. Njutnovom biografu, tako, izmiče smisao proučavanih istorijskih spisa: promenljivo shvatanje događaja u sadašnjosti, ljudi kojima je okružen, okolnosti u kojima se obreo, dovodi do različitog tumačenja prošlih tekstova, čak i povremenog odustajanja od pokušaja njihovog razumevanja.

Gadamer se po pitanju hermeneutike oslanja na Hajdegera i njegovo poimanje hermeneutičkog kruga. Svako razumevanje teksta određeno je predrazumevanjem, koje predstavlja prvi hermeneutički uslov (*Ibid.*: 328). Anticipacija smisla teksta određena je zajedništvom, budući da je ono spona s predajom. To zajedništvo nije konstanta, nego je u stalnom obrazovanju, te u skladu s tim utiče i na hermeneutičko iskustvo teksta. Smisao kruga, koji „opisuje ontološki strukturni momenat razumevanja“, povlači za sobom „zamisao potpunosti“, pa tako samo ono što predstavlja potpuno jedinstvo smisla može biti razumljivo (*Ibid.*: 327). Potpuno koja se anticipira ne odnosi se samo na „imanentno smisaono jedinstvo“, već i na čitaočeva „očekivanja koja proističu iz odnosa prema istini mišljenog“ (*Ibid.*).

Ovde možemo uočiti paralelizam između stvaraoaca nekog dela i njegovog recipijenta po pitanju jedne od osobina koje su zajedničke svakom konfigurativnom entitetu. Naime, reč je o *potpunosti* koja karakteriše književno, likovno i naučno delo. Ona se, dakle, ne ispoljava samo na drugom mimetičkom stupnju, kad se delo formira i stekne celovitost, već je odlika i treće mimetičke faze, u kojoj i čin recepcije pridobija smisao potpunosti. Pročitavši jedan

roman od početka do kraja, videvši neku sliku u svakoj njenoj pojedinosti, proverivši naučnu teoriju u svim njenim konstitutivnim elementima, znači steći utisak potpunosti tokom procesa recepcije (čitanja/posmatranja/primene).

Pošto je razumevanje uvek dijalog između dela i recipijenta/čitaoca/tumača, smisao teksta prevazilazi svog autora, a razumevanje onda nije jedino reproduktivna, nego i produktivna aktivnost. Svakako se ne može govoriti o boljem razumevanju. „Dovoljno je reći da se *drugačije* razume, *ako se uopšte razume*“ (*Ibid.*: 330). U tom nizu (drugačijih) razumevanja, nikada se smisao nekog teksta ne može do kraja iscrpeti, te je razumevanje beskrajni proces (*Ibid.*: 332). Njega Gadamer naziva „povesnodelatnim procesom“ (*Ibid.*: 333), a on počinje *zadobijanjem tačnog pitanja* (*Ibid.*: 335). Ono omogućuje postupku razumevanja „svest o hermeneutičkoj *situaciji*“ (*Ibid.*). Mi smo uvek više ili manje odmaknuti od određene situacije koja je predmet razumevanja, što je suština povesnog bitka koji smo mi sami (*Ibid.*). Ni sadašnjost u kojoj se nalazimo ne može se u potpunosti rasvetliti, jer i „konačna sadašnjost ima svoje granice“ (*Ibid.*: 336). Situacija je ta koja „predstavlja stajalište koje ograničava mogućnosti viđenja“, te tako nju karakteriše određeni horizont (*Ibid.*). „Horizont je vidokrug koji obuhvata i uključuje sve što je vidljivo s jedne tačke“ (*Ibid.*). Time dolazimo do određenja hermeneutičke situacije: ona znači „zadobijanje pravog horizonta pitanja za pitanja koja nam se postavljaju u vezi s predajom“ (*Ibid.*). Budući da je horizont sadašnjice „u stalnom obrazovanju“ (*Ibid.*: 339), da „[n]ekog sadašnjeg horizonta za sebe nema, kao što nema ni istorijskih horizonata, koje bi trebalo steći“, proces razumevanja treba pojmiti kao „*proces stapanja takvih navodno za sebe bivstvjućih horizonata*“ (*Ibid.*: 340). Pojam stapanja horizonata jasno ukazuje na srastanje starog i novog, povesti i sadašnjice iz koje se sprovodi razumevanje, u jedno „živo važenje“ (*Ibid.*).

Rekli smo da hermeneutički proces započinje postavljanjem tačnog pitanja, a ono zatim otvara određeni pravac kojim se ide k odgovoru. „Pitanjem se ono za šta se pita postavlja u određenu vizuru. Pojava pitanja takoreći razotkriva bitak onoga za šta se pita“ (*Ibid.*: 397). Postavljanjem pitanja otvara se prostor u okviru koga je moguće tragati za odgovorom, no, s druge strane, taj prostor je ograničen horizontom pitanja (*Ibid.*: 398). Proces razumevanja onda dobija strukturu pitanja i odgovora, gde razumeti tekst znači shvatiti to pitanje, čime se „zadobija hermeneutički horizont“, koji je ujedno i *horizont pitanja* (*Ibid.*: 404). Dakle, kada na jedan tekst gledamo kao na odgovor na neko pitanje i uspemo da ga odgonetnemo, mi se već krećemo u okviru horizonta koji nam omogućuje razumevanje teksta.

Stapanje horizonata ne bi bilo moguće bez jezika. Čitav hermeneutički proces je zapravo *jezički proces*. Sve što je predano u formi pisma jeste „istovremeno za svaku sadašnjost“, odnosno tu „imamo jednu naročitu koegzistenciju prošlosti i sadašnjosti“ (*Ibid.*: 423). Da bi došlo do razumevanja teksta, on se mora ponovo pretvoriti u jezik, a to ponovno pretvaranje u jezik predstavlja i „odnos prema mišljenom, prema stvari o kojoj je reč“ (*Ibid.*: 424). Jezičnost je karakteristika svakog tumačenja, pa i u slučaju kada ono što se tumači nije jezičke prirode, kao što je likovno ili tonsko delo (*Ibid.*: 433). Štaviše, sam svet je za čoveka prisutan upravo zahvaljujući jeziku, što nije slučaj s ostalim živim bićima, za koje svet ne postoji na isti način kao za čoveka. Svet koji čovek poznaje jezički je ustrojen (*Ibid.*: 479), tj. „jezički sročeni svet“ (*Ibid.*: 483). Jezičnost, dakle, osigurava različite poglede na svet, koji ga, pritom, ne relativizuju, budući da svet „nije nešto različito od pogleda u kojima se on pojavljuje“ (*Ibid.*).

Gadamer skreće pažnju na pomenutu osobinu jezika, naime na to da može na najrazličitije načine da iskaže naše iskustvo o svetu. On navodi primer Kopernikovih objašnjenja i kaže da za nas sunce nije prestalo da zalazi, uprkos promeni u shvatanju sveta do koje je došlo kopernikanskim obrtom. Opažanje nam govori da sunce zalazi, što se i ustalilo kao fraza u jeziku, koju prihvatamo i kojom se služimo u komunikaciji. Međutim, isto tako smo u stanju da prihvatimo i Kopernikovu teoriju, iako je protivna onome što opažamo. Zašto je to tako? Razlog je sledeći:

[I]stina, koju nam kazuje nauka, sama [je] relativna prema jednom određenom odnosu prema svetu i što uopšte ne može za sebe da zahteva da bude celina. Jezik, međutim, koji zaista otkriva celinu našeg odnosa prema svetu, to može, i u ovoj celini jezika ta očiglednost zadržava svoju legitimaciju isto onako kao što tu svoju legitimaciju nalazi nauka. (*Ibid.*: 485)

Specifičnost jezika je u tome što se u njemu „predstavlja sam svet“, odnosno „[j]ezičko iskustvo sveta je 'apsolutno““ (*Ibid.*: 486). Jezičnost je anteriorna u odnosu na sve bivstvujuće, u kakvim god se odnosima ono predstavljalo. Nasuprot tome, „predmetnost, koju spoznaje nauka i kojom ona dobija svoj objektivitet, spada u relativitete koje obuhvata odnos jezika prema svetu“, pri čemu „bitak po sebi“ dobija osobinu *voljnog određenja* (*Ibid.*). Relativitet (hajdegerovskog) tubitka suštinski određuje svaku nauku, zato što je i ona ograničena ontološkim horizontom koji onemogućava sagledavanje celine bivstvujućeg. Gadamer navodi primer fizike:

Jer čak i jedna jednačina sveta, koja bi sve bivstvujuće uspela da odslika tako da bi u jednačinama sistema nastupio još i posmatrač toga sistema, još uvek bi pretpostavljala fizičara, koji kao onaj koji računa nije onaj koji se izračunava. Fizika, koja bi samu sebe izračunavala i koja bi bila svoje sopstveno izračunavanje, bila bi protivrečnost u samoj sebi. (*Ibid.*: 488)

Vidimo ovde Hajzenbergovo isticanje uloge posmatrača, koji se nikako ne može zanemariti pri opisivanju eksperimenata, i koji na taj način utiče i na njihove rezultate. Nasuprot egzaktnim naukama kao što je fizika, jezik ne poseduje takav relativitet, pošto se u njemu očituje čovekov celovit odnos prema svetu. Jezički izražen svet nije relativan u smislu u kom to jeste predmet nauka. Jezik, štaviše, nema karakter predmetnosti i ne može u iskustvu biti dat kao obuhvatna celina, budući da „van jezičkog iskustva sveta nema stajališta sa kojeg bi taj svet mogao postati predmet“ (*Ibid.*: 489).

Međutim, ni nauka nije moguća bez jezika. Svakako da se naučne teorije izražavaju njime, pri čemu je moderna teorija, za razliku od antičke, „konstruktivno sredstvo, kojim se jedinstveno obuhvataju iskustva i omogućava ovladavanje njima“ (*Ibid.*: 490). Iz ovoga proizlazi da svaka teorija ima samo „uslovno važenje“ i da jedna zamenjuje drugu narednom promenom iskustva (*Ibid.*). Gadamer ističe konstruktivističku crtu moderne nauke i kontrastira je antičkoj, kako bi ukazao na poseban znakovni jezik koji je razvila moderna nauka usmerena na ovladavanje bivstvujućim, što nije bio slučaj u antici, čije se znanje baziralo na jezičkom iskustvu sveta, koje je bilo svrha čovekovog načina bitka (*Ibid.*: 491). Pomenuto uslovno važenje teorija jedan je od činilaca koji približavaju nauku i umetnost na putu k istini. S tim u vezi, bilo da govorimo o naučnim teorijama ili umetničkim tvorevinama, treba imati na umu da je „za hermeneutičko iskustvo sveta fundamentalna čovekova konačnost“ (*Ibid.*: 525). Ona onemogućuje celovito i sveobuhvatno sagledavanje svega postojećeg, ostavljajući pritom prostora za stalne revizije govora o svetu. U jezičkom procesu tumačenja sadržan je, dakle, smisao istine, te se tako „fenomen jezika i razumevanja pokazuje kao univerzalni model bitka i spoznaje uopšte“ (*Ibid.*: 526). Naučne metode ne mogu pružiti garanciju istine, upravo zbog toga što je u spoznaju uključen bitak onoga koji spoznaje, u čemu leži granica metoda (*Ibid.*: 528). I subjekt i objekt spoznaje promenljive su kategorije: „spadaju u istu povesnu pokretljivost“ (*Ibid.*: 564).

Značaj Gadamerove hermeneutičke metode ne može se poreći, po pitanju razumevanja kako umetničkih tako i naučnih tvorevina. Naročito je važno njegovo ukazivanje na svojevrsno istovremeno prisustvo prošlosti i sadašnjosti u jednom delu, takozvano „živo važenje“, koje svoju relevantnost dobija u činu recepcije, putem dijaloške metode pitanja i

odgovora, odnosno stapanjem horizonata dela i njegovog recipijenta. Proces razumevanja je, pritom, uvek jezički proces i produktivna aktivnost. Takođe, kao što čovekova konačnost ili, hajdegerovski rečeno, stalna nezaključenost, karakterišu stvaraoaca i nužno utiču na proces stvaranja, takva necelovitost odlika je i recipijenta, pa se i njegovo hermeneutičko iskustvo revidira s promenom kognitivnih zaliha, saznavnih sposobnosti i interesovanja.

Ove karakteristike prisutne su i u Banvilovoj prozi. Prateći sudbinu Kopernikove knjige u prvom romanu tetralogije, možemo uvideti promenljivost toka recepcije i razumevanja jednog dela nakon njegovog nastanka, objavljivanja i prepuštanja potencijalnim recipijentima. Autor više nema kontrolu nad svojim delom – *autor umire, a čitalac se rađa*. Kopernikova knjiga tako doživljava metamorfoze, najpre u vidu skraćenog prikaza od strane njegovog učenika Retika, a zatim promenom naslova i dodavanjem pregovora u kome se čitava teorija označava kao fikcija od strane Osiandera. U ovom slučaju vidimo i kako proces neželjenog razumevanja dovodi do intervencije na (neželjenom) tekstu.

Stapanje se nalazi i u osnovi Šeferovih ideja. On govori o *stapanju s fikcijom* na sledeći način: „tumačenje stvarnog konteksta sveta stapanja sa fikcijom stvara izuzetno postojane veze u pamćenju između predstava koje nastaju iz fikcionalnog mehanizma i stvarnih nadražaja koji se primaju u drugom planu“ (Šefer 2001: 184). Šefer smatra da je stvarni kontekst na neki način prikačen uz fikcionalni svet, u vidu *attached file*-a. Štaviše, prethodne mentalne interakcije sa stvarnošću, pohranjene u našem sećanju, odnosno predstave kojima recipijent raspolaže o svetu, određujuće utiču na *mimetičko reaktiviranje* (još jedan Šeferov termin) koje se dešava tokom *stapanja s fikcijom* (*Ibid.*: 185).

Ono je, čini se, naročito kompleksno u slučaju likovnih tvorevina, čiji medijum nije jezik, za razliku od književnosti i nauke. Iako nakon čitanja Banvilovih romana zaključujemo da je najistinskije iskustvo neke slike ono lišeno verbalizacije, takvo da se posmatrač i naslikano nalaze u jednom specifičnom odnosu naspramnosti (o kom je bilo reči kad smo govorili o fenomenologiji), ipak se mora otići dalje od neposrednog doživljaja slike, kako bi se ona mogla protumačiti, opisati, i utisci o njoj preneli drugim ljudima. To je, svakako, nemoguće bez jezika, jer je on, vidimo, univerzalno sredstvo koje koristi recipijent bilo kog dela. Banvil to ilustruje umetničkom trilogijom na više načina. U *Ateni* koristi jezik da bi se poigrao konvencijom prikaza i opisa slika kojom se služi istorija slikarstva. U *Duhovima* upotrebljava moći književnog jezika za stvaranje jednog sveta koji možda nije više od uobrazilje, odnosno utiska i doživljaja koji nastaju posmatranjem jedne slike. U *Knjizi dokaza*, pak, jezik je upotrebljen da prenese razmišljanja o mogućim putevima nastanka jednog portreta, njegovom poreklu i autoru. Pritom, slika po sebi je nema, ćutljiva. Na

mnogim mestima u Banvilovoj prozi možemo pročitati o tišini slike, koja navodi posmatrača da o njoj nešto kaže, znajući, međutim, da sve karakteristike koje su joj pridodate jezikom ne mogu u potpunosti odgonetnuti njenu misteriju. Kao takva, ćutljiva, ona je slična prirodi. Čovek ipak ima potrebu za razjašnjenjem tajnovitosti, kako slike tako i prirode, te o njima progovara, u skladu sa svojim potrebama, svakodnevnim jezikom, jezikom književnosti ili, pak, nauke. Stapanje horizonata u procesu recepcije zavisice od postavljenog cilja i vrste interesovanja za određeno delo.

U vezi s tim, pozovimo se ponovo na Holtonov model i ponovimo da S1, A1 i tematska z-osa pripadaju prvom, a S2, A2 i ose x i y drugom mimetičkom stupnju. Uvedimo na ovom mestu dve nove oznake, kako bismo upotpunili mimetičku putanju, oslanjajući se na prvobitne Holtonove ideje. Trećoj fazi bi, sledstveno, odgovarale S3 i A3, shvaćene kao sprega naučnog i umetničkog dela i njihovih recipijenata. Ukažimo ovde na značajnu razliku u odnosu na S2 i A2. Naime, S2 i A2 jesu nauka i umetnost kao institucija, tj. javna nauka ili umetnost, kao korpus kognitivnih zaliha, nezavisno od njihove recepcije. Nasuprot tome, kad govorimo o S3 i A3, akcentat je upravo na *recepciji* i *recipijentu*.

Uočićemo, štaviše, da neke od osobina koje smo spomenuli u vezi s prvom mimetičkom fazom kad je bilo reči o stvaraocu i procesu njegovog stvaranja važe i za recipijenta stvorenog dela, iako na poseban način. I recipijent se, poput stvaraoca, može razumeti kao hajdegerovski *tubitak*, rođenjem bačen u neki (svoj) svet, prepušten mogućnostima koje se pred njim otvaraju, u poziciji da pažnju usmeri na neke od njih, a na uštrb drugih. Recipijent, tako, kao *tubitak* bivstvuje u koordinatama svoje vremenitosti i prostornosti, a faktori koji presudno utiču na odabir bavljenja određenim pojavama među mnoštvom drugih srodni su onima koji opredeljuju predmet stvaranja jednog naučnika ili umetnika. O njima smo govorili ranije: od užih, ličnih, do širih, opštih faktora (društveno-istorijskih, političkih, kulturoloških). Drugim rečima, podsetimo se, *tubitak*, nije izolovan: on je ujedno *sabitak* i *satubitak*, nužno okružen drugima u bivstvovanju-k-smrti. Čitav splet faktora, stoga, dovodi do obuzetosti recipijenta kao tubitka određenom pojavom koja postaje njegov predmet interesovanja. Tako niz najrazličitijih okolnosti opredeljuje Fredijevo bavljenje slikarstvom u Banvilovoj umetničkoj trilogiji. Setimo se da je on najpre izgubio veru u moć nauke da opiše stvarnost, koja mu se sve više činila fluidnom i neuhvatljivom, naročito nakon nekog vremena provedenog na putovanjima. Zatim, sticajem okolnosti on ostaje bez finansijskih sredstava, te se iz tog razloga vraća u svoj dom, kako bi zaradio novac prodajom slika iz kućne kolekcije. Saznanje da one više nisu u porodičnom posedu izaziva u njemu gnev koji na kraju dovodi i do ubistva. Opčinjenost jednom slikom pobuđuje u Frediju

interesovanje za slikarstvo uopšte, pa se u *Duhovima* i *Ateni* bavi proučavanjem slika. U *Mefistu*, recimo, Gabrijelov gubitak brata blizanca na rođenju opredeljuje njegovu zaokupljenost tajnom brojeva. Iako je ovde reč o fikcionalnom svetovima, ne može se poreći činjenica da i u stvarnom svetu najraznovrsnije okolnosti određuju nečiji predmet interesovanja.

Pristup datoj pojavi će se razlikovati u zavisnosti od ciljeva bavljenja njome. Naučnik ne prilazi literarnom delu na način na koji to čini književnik. Isto važi i za književnika koji odluči da se pozabavi nekom naučnom tvorevinom. I u okviru naučne zajednice postoje razlike u pristupu njenih pripadnika pojedinim pojavama: nisu istovetni načini bavljenja naukom jednog teoretičara, praktičara ili, pak, studenta određene naučne oblasti. Slučaj je isti i kad je reč o književnosti i slikarstvu. Ono što je, pak, zajedničko svima, a na šta smo već ukazali, jeste stanje bačenosti tubitka u određeni svet iz koga crpi svoje mogućnosti i upravlja se k njima.

Možemo, zatim, primetiti da solipsizam i antropomorfni teret nisu prisutni samo u procesu stvaranja, već i u procesu recepcije stvorenog. Nadovežimo se na Gadamerove ideje i istaknimo svojevrsno stapanje horizonata, ili, sledeći Holtona, stapanje koordinatnih sistema: stvorenog dela, s jedne strane, i recipijenta, s druge. Činom dovršenja nekog dela dolazi do ucrtavanja njegovih koordinata u trodimenzionalni prostor određen ravnima koje obrazuju ose x , y i z . Čin recepcije se, sa svoje strane, takođe dešava u određenim vremenskim i prostornim koordinatama recipijenta. Na taj način je recepcija uvek i individualni čin (iako može iskazati određeni, viši ili manji stepen uniformnosti), predstavljajući spregu recipijenta i recipiranog dela, u naročitom istovremenom postojanju sadašnjeg trenutka recepcije i prošlog momenta nastanka dela. Pritom treba imati na umu da koordinatni sistemi u koje su upisane naučne ili umetničke tvorevine nisu iste vrste kao koordinatni sistemi recipijenata. Kod potonjih je reč o vremensko-prostornom preseku čina recepcije, tj. situacije u kojoj se on vrši, a koja je određena svekolikim prethodnim iskustvom recipijenta. Upravo od tog iskustva, odnosno od kognitivnih zaliha, potreba i interesovanja recipijenta, zavisice i njegova prijemčivost i pristup delu koje se recipira.

3.3.2 Istina bleđi

Nemogućnost garancije istine leži i u osnovi teorije Karla Popera (Karl Popper), koja se u velikom delu podudara s Banvilovim shvatanjem nauke. Njegova teorija izložena u knjizi *Logika naučnog otkrića* (*The Logic of Scientific Discovery*) označena je kao suprotna

induktivnoj logici i nazvana *deduktivnim metodom testiranja*, prema kome hipoteza jedino može biti empirijski proverena, i to nakon što se postulira (Popper 2002: 6-7). Za razliku od induktivnog metoda, koji predstavlja zaključivanje od pojedinačnog k opštem, Poper se služi suprotnim metodom, dedukcijom, a on podrazumeva kretanje od opšteg k pojedinačnom. Pritom, taj proces nužno sadrži i „iracionalni element“ ili „kreativnu intuiciju“ (*Ibid.*: 8), koji su, setimo se, i te kako prisutni kod Banvilovih naučnika. I Poper, poput Holtona, spada među one koji smatraju da je naučno otkriće nemoguće bez vere u neke ideje spekulativne prirode, ideje čija nedovoljna određenost i preciznost nisu poželjne u nauci, koja nastoji da bude egzaktna (*Ibid.*: 16). Koristeći deduktivni metod, na osnovu postavljene hipoteze dolazi se do određenih zaključaka, a oni se zatim međusobno upoređuju, kako bi se utvrdili odnosi koje uspostavljaju jedni s drugima (*Ibid.*: 9). Ako se ispostavi da je zaključak prihvatljiv, tj. verifikovan, nema osnova odbaciti teoriju i ona nastavlja da bude važeća. Ako se, međutim, utvrdi da su zaključci pogrešni (*falsified*), onda i teorija iz koje su dedukovani postaje takva. Pozitivna odluka (o prihvatljivosti teorije) može samo privremeno da obezbedi njeno važenje, budući da je neka naredna negativna odluka može opovrgnuti. Teorija je, stoga, važeća dok god izdržava detaljne provere i ne bude zamenjena novom. Ne možemo tvrditi da je ispravna na osnovu tačnosti pojedinačnih iskaza, niti govoriti o istinitoj teoriji na bazi verifikovanih zaključaka (*Ibid.*: 10).

Činjenica je da u bilo kom vremenskom periodu može postojati mnogo teorijskih sistema s logičkom strukturom sličnoj onoj koju ima trenutno validna teorija (*Ibid.*: 16). Razlog zbog koga je aktuelni važeći sistem izdvojen od ostalih da predstavi svet našeg iskustva jeste taj što je odoleo rigoroznim proverama i što nisu otkriveni slučajevi grešaka koje bi opovrgnule datu teoriju (*Ibid.*: 17). Poper smatra kako mora postojati mogućnost da bilo koja empirijska naučna teorija bude opovrgnuta, te je upravo mogućnost opovrgavanja (*falsifiability*), a ne verifikacije (*verifiability*), merilo prema kome se neki sistem može smatrati naučnim (*Ibid.*: 18). Teorija se može opovrgnuti „ako klasa njenih mogućih falsifikatora nije prazna“ (*Ibid.*: 66). Osim kriterijuma postojanja mogućnosti opovrgavanja, svaki sistem mora zadovoljiti i uslov konzistentnosti, na osnovu koga određeni iskazi bivaju prihvatljivi odnosno neprihvatljivi za sistem (*Ibid.*: 72). Poper navodi primer Keplera, za koga kaže da je postigao uspeh i iz razloga što je njegovu početnu „kružnu“ hipotezu bilo lako proveriti i opovrgnuti (*Ibid.*: 116).

Teorije se nikad ne mogu potpuno verifikovati niti opovrgnuti, ali su svakako podložne proveru, pri čemu *objektivnost* naučnih iskaza nastaje iz *intersubjektivne* provere (*Ibid.*: 22). Problem, međutim, leži u tome što iz testiranih iskaza mogu biti dedukovani novi,

koji, sa svoje strane, takođe mogu biti podvrgnuti proveru. Zbog toga ne postoje krajnji iskazi u nauci, a da bi se izbeglo proveravanje unedogled, ono u jednom trenutku mora prestati (*Ibid.*: 25-26). Odluku o tome donosi, naravno, onaj ko vrši proveru. Prihvatanje ili odbacivanje neke teorije zavisi, stoga, od donete odluke (*Ibid.*: 91). Značajno je, pritom, da se neka teorija nikada ne može do kraja opovrgnuti. Može se dovesti u pitanje pouzdanost rezultata eksperimenata ili se, pak, neusaglašenosti između rezultata i teorije mogu pripisati našem nedovoljnom razumevanju datog problema. Sve u svemu, insistiranje na striktnom dokazu nije put kojim se može steći ikakva korist od iskustva (*Ibid.*: 28). Promenljivost i zamenljivost teorija ukazuju na to da je nauka, zapravo, igra bez kraja (*Ibid.*: 32).

Banvil misli isto. Setimo se kako njegov junak Fredi govori o nauci kao nestabilnom zdanju. Gotovo iste reči nalazimo i kod Popera:

Nauka se ne oslanja na čvrst temelj. Snažna struktura njenih teorija izdiže se, takoreći, nad močvarom. Ona je kao građevina podignuta na stubovima. Ti stubovi se zabadaju odozgo u močvaru, ali ne prema nekoj prirodnoj ili 'datoj' osnovi; i ako prestanemo da zabadamo stubove dublje, to nije stoga što smo dostigli čvrsto tle. Jednostavno se zaustavimo kad smo zadovoljni da su stubovi dovoljno čvrsti da nose građevinu, makar privremeno. (*Ibid.*: 94)

Nema, dakle, pouzdanog oslonca nauke. Njene teorije su lingvističke prirode – one su sistemi znakova ili simbola, kojima kao mrežama pokušavamo da uhvatimo ono što nazivamo „svetom“, u nastojanju da ga „racionalizujemo, objasnimo i savladamo“ (*Ibid.*: 37-38). Ispostavlja se da zakoni koje formulišemo s tim ciljem ne predstavljaju ništa više od hipoteza, uzimajući u obzir činjenicu da uvek mogu biti, a najčešće i bivaju, zamenjeni novim (*Ibid.*: 244). Svaka teorija ima ograničeno važenje i potkrepljena je isključivo u okviru sistema koji je prihvaćen do određenog vremenskog trenutka.

Stoga se važenje neke teorije ne može poistovetiti s njenom istinitosnom vrednošću: kategorije istinitog i neistinitog (lišene vremenskih ograničenja) nisu samerljive s kategorijom validnosti teorije (*Ibid.*: 275). Nauka nije znanje u smislu da ikada može tvrditi kako je dostigla konačnu istinu. „*Mi ne znamo: možemo samo da pretpostavljamo*“ (*Ibid.*: 278). Ideal znanja u smislu *epistēmē* (izvesnog, dokazivog znanja) ostaje samo to – ideal. „Smele ideje, neopravdana predviđanja i spekulativna misao jesu naša jedina sredstva za tumačenje prirode“ (*Ibid.*: 280). Mi sami formulišemo pitanja koja ćemo postaviti prirodi; mi istovremeno dajemo odgovor na sopstvena pitanja (*Ibid.*). Priroda je nema: ona ne poznaje

govor, ona ćuti i poćiva u svojoj tićhini, ne mareći za ćovekove pokućaje da od nje izmoli koju reć. Naućnik nije posednik znanja, neporećive istine; on je većiti tragać za njom (*Ibid.*: 281).

„Istina bleći“ i navoći nas na zapitanost „da li nećto nije u redu sa naućnim metodom?“ (Lehrer 2010). Moćemo li, u skladu s Bejkonovim (Francis Bacon) postupkom, pomoću eksperimenta postaviti pitanje priroći i od nje doćbiti jednoznaćan odgovor? Sve se viće ćini da nam ona daje razlićite odgovore na isto pitanje. „Kao da naće ćinjenice gube svoje istine“, i taj fenomen je primetan u mnogim disciplinama, od psihologije do ekologije (*Ibid.*). Neki su ga nazvali „efektom opadanja“ (*decline effect*) (*Ibid.*). Znaćajan faktor koji dovoći do njega je „puka slućajnost“, sila koja je i te kako prisutna, a ćije su „ekperimentalne opasnosti“ nedovoljno istraćene i nisu ohrabrujuće (*Ibid.*). Efekat opadanja je zapravo „gubitak iluzije“ (*Ibid.*). Stvari su, moćda, kompleksnije od Poperovog shvatanja falsifikacije teorije jednim eksperimentom, budući da se mnoge teorije i dalje smatraju taćnim, ćak i kada eksperimenti pokaću suprotno (*Ibid.*). To je slućaj i sa zakonom gravitacije, koji ne uspeva uvek da predvidi pojave u stvarnom svetu, ali, uprkos tome, ostaje isti (*Ibid.*). Efekat opadanja ukazuje na to da je veoma tećko bilo šta dokazati. I onda kada se obave eksperimenti, ostaje nam da biramo u šta ćemo verovati (*Ibid.*). Šta se smatra istinom u nauci je, stoga, mećavina posmatranja, tumaćenja i ubećenja. Moćda i nije istina, ali, makar za sada, ima smisla (Gingerich 2003: 87). Nisu, dakle, dokazi ono što obezbećuje nauci opstanak. Šta se raćuna kao dokaz i ko se ubraja u ćlanove relevantne naućne zajednice zadućene za prihvatanje dokaza „nisu fiksirani na nebeskom svodu“ (Frigg, Hunter 2010: 14), tj. ne mogu se smatrati apsolutnim i nepromenljivim, već jedino relativnim i privremenim.

Pomenuti efekat opadanja izrazito je uoćljiv u Banvilovoj naućnoj tetralogiji. Prateći progresiju od *Kopernika* do *Mefista*, mi zapravo sledimo tok gubitka iluzije o mogućnosti objektivnog, nepromenljivog, sveobuhvatnog naućnog saznanja priroće. Isprva se susrećemo s preambicioznim zamislama Kopernika i Keplera, koji ćitav ćivot podrećuju istraćivanjima univerzuma. Potom upoznajemo jednog biografa koji gubi poverenje u moć teksta da u sebe pretoći dogaćaje iz davne proćlosti, ali i one koji se odigravaju u sadašnjem momentu. Naposletku se javlja i sam Đavo kao naslovni junak, koji je i u prethodnim romanima doćijao svoja otelotvorenja kako bi osujetio predućete naućne poduhvate. Mefisto na kraju odnosi pobeću, pokazujući sućtinsku nesvodivost haotićnog sveta na teorije, zakone, simbole, tekstove. Gubitak iluzije o dosezanju jedne jedinstvene istine o svetu ujedno predstavlja priblićavanje nauke umetnićkom stvaralaćtvu, što je teza koju i Banvil zagovara u svojim romanima.

3.3.3 Kognitivna vrednost, primena, argument o nužnosti

Setimo se ranije spomenutih srodnosti koje su neki autori uočili između literarne fikcije i naučnih misaonih eksperimenata. S naučne tačke gledišta, poistovećivanje misaonih eksperimenata s fikcijom ozbiljno ugrožava status nauke kao egzaktne discipline čiji je zadatak da obezbedi kognitivni razvoj. S druge strane, književno delo, kada se posmatra kao razrađeni misaoni eksperiment, „može imati istinsku kognitivnu vrednost“ i omogućiti nam epistemološki uvid u svet van fikcije (*Ibid.*: 53). Dejvis (David Davies) navodi četiri načina po kojima književna fikcija može biti izvor znanja ili razumevanja stvarnog sveta. Najpre, književna dela mogu sadržati izvore *faktičnih informacija* o svetu. Tu se misli, na primer, na verodostojne opise određenih mesta gde se odigrava radnja. Zatim, ona mogu pružiti čitaocu *razumevanje opštih principa* koji vladaju u stvarnom svetu: moralnih, psiholoških, ili nekih drugih. Pored toga, jedno literarno ostvarenje može poslužiti kao izvor *kategoričkog razumevanja*, tj. omogućiti čitaocu da stekne nove uvide u način klasifikovanja i kategorisanja stvari i situacija. Najzad, književno delo može proizvesti *afektivno znanje*, odnosno pružiti čitaocu mogućnost da zamisli sebe u određenim okolnostima, kako bi preispitao svoja moralna načela i način na koji bi postupio kada bi se obreo u datim okolnostima u stvarnom svetu (*Ibid.*: 57).

Budući da su, iz pomenutih razloga, i književna dela izvor saznanja o svetu, književnost i nauka bi se mogle smatrati srodnim disciplinama i po tome što nam obe pružaju *hipoteze* koje se moraju proveriti iskustveno, pre nego što se pojedine tvrdnje opravdaju, tj. proglaše istinitim (*Ibid.*: 59). U vezi s tim, neki autori upoređuju teorijsku nauku s književnom fikcijom, i tvrde da je fikcija kognitivno važna upravo onako kako je teorijska nauka značajna za eksperimentalnu proveru. Međutim, nauka kao izvor znanja obuhvata i teorijski i praktični deo, dok se o takvoj vrsti prakse u književnosti ne može govoriti (*Ibid.*: 60). Ipak, književni kognitivisti se slažu u tome da je „testiranje“ književnih hipoteza sastavni deo čitalačkog angažmana (*Ibid.*: 61). Pomenuta provera bi, zapravo, odgovarala „rekonfiguraciji“, procesu dolaženja do novih načina konfiguracije našeg iskustva i sveta (*Ibid.*: 62). On i jeste karakteristika trećeg mimetičkog stupnja (koji Riker, setimo se, naziva refiguracijom).

Drugi, pak, autori ističu četiri osobine „nesvodljivih i specifičnih istina“ fikcije: (i) veze sa lažima/neistinom i igrom, (ii) veze sa upitnim oblikom, (iii) veze sa rečima, i (iv) veze sa mogućim (Rebuschi, Renauld 2010: 280-283). Po pitanju prve karakteristike, oni navode da je „iluzija neophodna fikciji, koja je nužna za složene (*elaborate*) interpretativne

istine“ (*Ibid.*: 280). Upitna forma nekog dela fikcije odnosi se na njihovu svojevrsnu nedovršenost i kompleksnost, koje zajedno uslovljavaju mogućnost višestruke interpretacije, te stoga treba govoriti o istinama (u množini), a ne o jednoj istini fikcije (*Ibid.*: 281). Njena verbalna dimenzija, tj. sačinjenost od reči, omogućuje „neku vrstu spoljne 'tipizacije' nekih imena ili narativnih sekvenci“ koje čitalac može da primeni na stvarne pojave ili ljude (*Ibid.*). Ovde se misli na situacije u kojima nema termina koji bi adekvatno opisao određeni ljudski postupak, pa se pribegava upotrebi jezika nekog dela fikcije. Što se tiče povezanosti s mogućim, istine fikcije su srodne modalnom i deontičkom konceptu mogućnosti, pri čemu se misli na ontološke i interpretativne mogućnosti (*Ibid.*: 282). Ontološki posmatrano, književna dela iznose predlog *mogućih svetova*, kao što je to slučaj s modalnošću na lingvističkom nivou (*Ibid.*: 283). S druge strane, svako delo je otvoreno u smislu mogućnosti tumačenja, pri čemu u igru ulazi i često isticana važna uloga recipijenta. Na osnovu svega rečenog, ovi autori zaključuju da istina u fikciji interveniše „na globalnom nivou i povezana je sa modalnošću: pošto fikcije nude mnogo interpretacija, njihovu istinu predstavljaju interpretativne mogućnosti čije istraživanje one omogućuju“ (*Ibid.*: 286). Pripovest je ta koja dopušta istraživanje različitih verzija ljudskih života, odnosno „mogućih svetova“ (Bruner 2005: 58). Zahvaljujući fikcionalnim svetovima koji nam predočavaju alternativna, moguća stanja, mi smo u boljoj poziciji da sagledamo i stvarni svet oko sebe (*Ibid.*: 59). Iz tog razloga, „stvarnost fikcije' dovodi u pitanje samu konvencionalnu stvarnost. Ona je primamljiv (*beckoning*) ulaz u mogućnost: sadašnjju, prošlu i buduću“ (*Ibid.*: 63).

Znamo da je Banvil, govoreći o razlikama između nauke i umetnosti, ukazao na njihove različite metode i ciljeve. Nauka ima primenu u tehnologiji, dok to nije slučaj s umetnošću. Ipak, videli smo da i umetnička dela u određenoj meri i u kvalitativno drugačijem smislu mogu imati primenu na iskustvo recipijentata. Rekli smo u uvodnom delu da fikcija često sadrži i elemente faksije. Tako, na primer, u Banvilovom *Kepleru* možemo pronaći mnoštvo naučnih detalja, čak i saznati o njegovim teorijama o kretanju planeta i njihovim eliptičnim putanjama (Hand 2002: 110). Iako su fikcionalna dela, romani o Koperniku i Kepleru ipak mogu poslužiti kao izvor saznanja o teorijama i zakonima ovih naučnika, pošto su verodostojno izraženi u njima. Pored toga što često sadrže fakičke informacije, prema Dejvisovom shvatanju, umetnička dela mogu pružiti razumevanje opštih principa koji vladaju u svetu, kategoričko razumevanje i afektivno znanje. Stoga i njihov recipijent dobija svojevrsnu praktičnu korist od njih: svet recipijenta biva obogaćen svetom recipiranog umetničkog dela na gorepomenute načine. Na primer, čitajući *Knjigu dokaza*, čitalac može zamisliti sebe u okolnostima u kojima se Fredi obreo, što bi ga navelo na razmišljanje o

njegovim mogućim postupcima kad bi se u stvarnom svetu zatekao u istoj ili sličnoj situaciji, kao i o njihovim moralnim aspektima.

I nauka i umetnost, konačno, predstavljaju kognitivne zalihe raspoložive potencijalnim recipijentima koji se njima služe po svojoj potrebi i interesovanju. Raspoloživost kognitivnih zaliha omogućena je, rekli smo, onim što Doležel naziva fikcionalnom enciklopedijom, kao i onim što smo mi, sledeći ga, nazvali naučnom enciklopedijom. Jedan drugi autor, Žan-Mari Šefer, govori o funkcijama *mehanizama predstavljanja*. On termin „predstavljanje“ koristi za tri vrste pojava. Najpre se odnosi na mentalne predstave koje ljudi imaju o stvarnosti, a koje se formiraju opažanjem ili usvajanjem znanja dostupnog posredstvom simboličkih predstava. Drugi tip podrazumeva „odnos između dva unutarsvetovna entiteta u kome, u zasebnim kontekstima, prvi zastupa drugi, a da pri tome njegov oblik postojanja suštinski nije oblik svojstven znaku“ (Šefer 2001: 104). Šefer navodi primer ambasadora koji predstavlja svoju zemlju ili glumca koji oličava svoj lik, i koristi termin „otelotvoravanje“ ili „oličavanje“ za ovakvu vrstu odnosa (*Ibid.*). Treća vrsta se odnosi na „opšte dostupna sredstva predstavljanja koja je čovek izmislio kao sredstva predstavljanja“ (*Ibid.*). Ovde se misli na „semiotičke mehanizme“ kao što su jezik i grafičke konvencije za vizuelno predstavljanje. Svaki vid predstavljanja je „intencijski“ entitet koji se na nešto „odnosi“ (*Ibid.*). Šefer potom ukazuje na dve funkcije mehanizama predstavljanja. Prvo, oni su prenosnici sadržaja mentalnih predstava, a samim tim i njihovi induktori, čime ljudi mogu uticati jedni na druge. Druga funkcija je omogućena izumom „materijalnih trajnih nosača za uskladištavanje“, kojima se čuvaju „mentalne tvorevine nezavisno od individualnog biološkog pamćenja“ (*Ibid.*: 105). Ova druga funkcija omogućuje kumulativno pamćenje, bilo da je reč o naučnim saznanjima ili umetničkim dostignućima.

Možemo zaključiti da i naučna i umetnička dela imaju kognitivnu vrednost, tako da i u toj osobini ispoljavaju srodnost. Najveću razliku, pak, vidimo, zajedno s Banvilom, u praktičnoj primeni, koju ima samo nauka. Konačno, zar vekovno postojanje i opstajanje i nauke i književnosti ne doprinosi tezi o njihovoj neophodnosti za ljudski rod? Kao što su Kvajn i Patnam (Hilary Putnam) došli do zaključka o nužnosti postojanja matematičkih entiteta zbog njihovog prisustva u velikom broju drugih disciplina (što se naziva argumentom o nužnosti – *indispensability argument*), tako se može smatrati da je i književna fikcija, iako na drugačiji način, takođe neophodna. Za razliku od matematike, koja je apriorno neophodna, fikcija je *aposteriorno nužna*: njen zadatak nije naučno, empirijsko ili teorijsko objašnjenje sveta, već doprinosenje boljem opštem razumevanju „jedinствене stvarnosti koju delimo“ (Rebuschi, Renauld 2010: 263-265, 275).

Fikcija je samim trajanjem dokazala nužnost svog postojanja za ljudski rod. Štaviše, „ona je jedno od privilegovanih polja na kojima se odnos prema svetu stalno preispituje, popravlja, prepravlja ili uravnotežuje – u stalnoj mentalnoj aktivnosti koju će prekinuti samo naša smrt“ (Šefer 2001: 337). Sve oblasti ljudske delatnosti koje su predmet našeg interesovanja (nauka, književnost, slikarstvo) karakteriše vekovno i milenijumsko opstajanje, koje potvrđuje argument o njihovoj nužnosti za ljudsku vrstu.

3.3.4 Ekfrazza

U poslednjem od sedam romana kojima se bavimo u ovom radu, *Ateni*, naracija je, podsetimo se, isprekidana opisom kolekcije sedam slika koje proučava Fredi/Morou. Njihovi nazivi i opisi zasnovani su na mitološkim motivima i likovima, poput Dafne, Prozerpine, Pigmaliona, Ganimeda, Dijane, Galateje. Svi detalji vezani za slike, počev od autora, preko godine nastanka, do dimenzija i tehnike slikanja, izmišljeni su i ne mogu se pronaći ni u jednom pregledu istorije slikarstva. Banvil se ovde ponovo poigrava sopstvenim imenom, čiji anagrami postaju imena izmišljenih slikara: Johann Livelb, L. Van Hobelij, Job van Hellin, L. E. van Ohlbijn, J. Van Hollbein, Jan Vibell. Uprkos tom poigravanju, opisi slika koji su nam dati u romanu mogli su biti doslovno prepisani iz neke istorije umetnosti – ni po čemu se oni ne razlikuju i sadrže sve elemente koje obično pronalazimo u prikazima slika: naziv, godinu nastanka, autora, godine njegovog rođenja i smrti, slikarsku tehniku, dimenzije, i sve to praćeno opisom slike od strane stručnjaka za likovnu umetnost. Čin opisivanja podrazumeva „pokret od umetnosti ka tekstu, od vizuelnog ka verbalnom, koji je neizbežno izdaja“ (Elsner 2010: 12). Nikad opis ne može zameniti delo koje opisuje ili biti jednak njemu. Tu apsolutnog podudaranja nema: najviše o čemu se može govoriti jeste aproksimacija opisa opisanom delu (*Ibid.*). Međutim, moguće je sačiniti više opisa jednog jedinog dela i da pritom svaki od njih bude prihvatljiv, što dodatno ukazuje na složenost pitanja adekvatnog opisa.

Takođe, ne možemo poreći mogućnost da je neko nekada i naslikao, ili će tek naslikati, takve slike. Pitanje da li one zaista postoje ili ne, da li su stvarne ili nisu, postaje manje važno. I pored njihovog materijalnog nepostojanja, čitamo njihove opise: opise koji *postoje* o nečemu što *ne postoji*. Ono na čemu se bazira opis ovde je izostalo. Ipak, taj izostanak, nedostatak, nije praznina. On je prostor koji se otvara i nešto otkriva. *Nepostojeće* slike čiji opisi *postoje* u ovom romanu otkrivaju svet grčke mitologije, kao što *nepostojeća* slika „Zlatni svet“, koja *postoji* u romanu *Duhovi*, otkriva „svet“ dve postojeće slike Antoana

Vatova kojima je inspirisana, a one su i same otkrivajuće u odnosu na „svet“ njima predstavljen. Oba autora, i postojećih i nepostojeće slike, našla su se jedan pored drugog u poslednjem prikazu kolekcije u *Ateni*⁵⁷, čime kao da se ukida razlika između stvarnog i izmišljenog, ili se makar njen značaj dovodi u pitanje.

Čitava umetnička trilogija prožeta je opisima slika – ekfrazom. Ekfrazo (*ekphrasis*) vodi poreklo od grčkih reči *ek*⁵⁸ i *phrasis* (pričati). Kao što je to obično slučaj s terminima, i ovaj nema jednoznačno određenje. Ipak, u najužem smislu, njegovu suštinu bismo mogli odrediti kao *verbalizaciju vizuelnog*. Neki smatraju da se ekfrazo odnosi jedino na književna ostvarenja, bilo u stihu bilo u prozi (Brinzeu 2005: 251), dok ima i onih koji su mišljenja da „[e]kfrazo obuhvata sve oblike narativnosti vizuelnog [...] i ona nije samo deskriptivna, već i oblik pripovedanja [storytelling] o svemu što je 'učinjeno vidljivim'“ (Pop 2008: 7). U širem smislu, pak, bilo koji umetnički medijum može postati ekfrazo bilo kog drugog medijuma: skulptura slike, pesma romana, fotografija filma. Pregršt je mogućnosti ekfrazo, a njena suština leži u približavanju nekog umetničkog ostvarenja recipijentu, otvaranju novih perspektiva njegovog sagledavanja u specifičnoj sinergiji u kojoj jedna umetnička forma priča drugu, postajući njen pripovedač, dok u isto vreme ostaje priča za sebe (Anon. [2]).

Cilj onoga što Mičel (W. J. T. Mitchell) naziva ekfrastičkom nadom je „prevazilaženje drugosti“ (*the overcoming of otherness*) (Mitchell 1994). Ekfrazo je, zapravo, smeštena između dve drugosti: najpre nastaje pretvaranje vizuelnog u verbalno, a zatim ponovno preobraćanje verbalnog u vizuelno, koje se dešava u recipijentu (*Ibid.*). Jezik tu dobija posebnu, takoreći magijsku, ulogu: on ima zadatak da prizove (*conjure*) odsutno i učini ga na izvestan način prisutnim (*Ibid.*). Odsustvo i prisustvo ovde su istovremeni, a ekfrastička slika je poput neke „nepristupačne i neprikazive 'crne rupe' u verbalnoj strukturi, potpuno odsutna iz nje, ali oblikujući je i utičući na nju na fundamentalne načine“ (*Ibid.*).

Mičel primećuje i da se ekfrazo umetničkog dela suštinski ne razlikuje od opisa bilo čega drugog (*Ibid.*). Nema gramatičke distinkcije između opisa slike i igre bejzbola, kao što se, iz ugla semiotike, apostrofiranje statue ne razlikuje od obraćanja paradajzu ili mački (*Ibid.*). Projekcija fiktivnog glasa na vazu ne remeti gramatiku jezika koji je upotrebljen: „Kad vaze govore, one govore naš jezik“ (*Ibid.*). Semantički posmatrano, nema suštinske razlike između teksta i slike, odnosno takozvani „govorni činovi“ nisu vezani za pojedini

⁵⁷ „...reminiscent of the landscapes of Watteau and Vaublin...“ (Banville 2011d: lok. 2792).

⁵⁸ *Ek* (predlog, *eks* ispred vokala) jedan je od najređe prevedenih grčkih predloga, a stoga i najčešće pogrešno preveden. Ima dvostruko značenje: „iz“ i „u“ (*out from* and *to*), odnoseći se istovremeno na izvor i uticaj na neki predmet (Anon. [9]).

medijum: slika, kao i tekst, poseduje veliku ekspresivnu moć, izazivajući određeni efekat u posmatraču (*Ibid.*).

Upravo se u recipijentu dešava prisustvo odsutnog. Cilj ekfrazе je da od opisanog sačini sadašnje iskustvo koje čitalac doživljava istovremeno s čitanjem. Vreme tu mora biti rastegnuto, budući da ekfrazа predstavlja pretakanje određenih elemenata u lingvistički konstruisanu sliku. Ono što čini jedan naučnik ne razlikuje se mnogo: i on odabira deo prirode koji će preneti u laboratoriju kako bi imao više vremena da ga promatra i analizira. To što predstavlja ekfrazа nije samo opis ili naracija, već i poziv recipijentu da iskusi i ispita ono što je opisano kao stvarnost, kao „istinu sopstvene egzistencije“ (Al-Joulан 2010: 44). Time čitalac ostvaruje „kognitivnu interakciju“ s prikazanim sadržajem (*Ibid.*).

Vršilac ekfrazе „postaje mentalni posmatrač stvari koji izražava svoje opažanje jezikom koji 'proističe iz stvari'“ (*Ibid.*: 51). To je slučaj, složićemo se, i s opisom naučnog istraživanja: i on proizlazi iz proučavane stvari. U ovoj osobini književna ekfrazа se zasigurno približava naučnom opisu (*Ibid.*). Ekfrastički momenat je, štaviše, prisutan uvek kad vizuelno želimo preobratiti u verbalno, jedan medijum u drugi. Najšire shvaćena, ekfrazа čini osnovu i samog jezika, jer i imenovanje, govor o stvarima, možemo pojmiti kao izvesno preobraćanje (hajdegerovskog) stvarstvenog u reči, kao verbalizaciju stvarstvenosti. U tom pomaku od stvari preko slike ka reči, ekfrazа postaje „proizvođač višeslojnog značenja“ (Pop 2008: 7).

Mogli bismo zaključiti da je i čitava Banvilova književnost ekfrastična. Njegovi romani su ekfrazа slikarstva i umetnosti uopšte, ekfrazа nauke i njenih teorija, ekfrazа životnih segmenata stvarnih, *faktičnih* ljudi koji su poslužili kao inspiracija za nastanak njegove *fikcije*. Nije teško uočiti da njegovi romani formom nalikuju tematici koju obrađuju. Podsetimo se, na primer, *Keplera*, i njegove eliptične kompozicije, koja odgovara zaključcima ovog naučnika o eliptičnim putanjama kretanja planeta. Roman kao elipsa je pokušaj ekfrazе naučne teorije zasnovane na ovom obliku. Kako zapaža Hand, svaki od pet delova predstavlja jedan od pravilnih poliedara, te je prvi deo kocka, drugi tetraedar, treći dodekaedar, četvrti ikosaedar, a peti oktaedar. Poglavlja unutar ovih delova odgovaraju broju površi date figure: u prvom delu ima šest poglavlja (koja odgovaraju broju površi kocke), drugom četiri (što odgovara broju površi od kojih je sastavljen tetraedar), i tako redom. Koliko je Banvil pažljivo promislilo oblik ovog romana vidimo i po tome što, ako uzmemo prvo slovo svakog poglavlja, dobijamo imena sledećih poznatih ljudi, u akrostihu: *Johannes Kepler, Tycho Brahe, Galileo Galileus i Isaac Newton* (Hand 2002: 96-97).

Sam Banvil kaže da je u romanima o Koperniku i Kepleru pokušao da „ilustruje nešto od njihovih ideja orkestracijom formalnog pokreta i ritma u prozi“ (Banville 1985). U *Koperniku* je muzika sfera za kojom traga ovaj naučnik izražena na formalnom planu organizacije romana, koji je sazdan na muzičkim temama – preciznije, na fugi (Powell 2005: 208). U *Duhovima* se stiče utisak da su reči nastale potezima četkice, što od romana čini jezičko umetničko delo nalik na neku kompleksnu sliku, pri čemu naš pogled luta od jednog do drugog detalja, ne hronološki, već u „stanju obustavljenog vremena“ (Lesser 1993). Nema ujedinijujuće pripovedne teme, likovi su tek poput elemenata slike, od kojih se nijedan ne izdvaja u odnosu na ostale, nego se pažnja usmerava čas na jedan čas na neki drugi lik. Time se stiče utisak da je sam tekst, u skladu s naslovom romana, uklet, naseljen duhovima (Hand 2002: 147). Roman kao slika je književna ekfaza likovne umetnosti.

Od naučnih teorija do slika koje figuriraju u umetničkoj trilogiji pratimo jedan ekfrastični lanac, neprekidnu ekfrazu, kojom Banvil uspeva da, ako ne ukine, onda bar zamagli razliku između naizgled suštinski neuporedivih sfera ljudske delatnosti, kakve su umetnost i nauka. Ekfaza je, konačno, zasnovana na sprezi forme i sadržine. Ona je igra – poigravanje s formom, kako bi se sadržina iskazala na specifičan način. Nakon spoznaje o nemogućnosti apsolutnog saznavanja sveta, njegovog izražavanja posredstvom simbola, formula, teorija, zakona – tekstova, preostaje ekfrastička igra kojom je književnosti dopušteno svojevrsno verbalizovanje naučnih i likovnih tvorevina, zaodenuo u posebnu formu i jezički sročeno tako da recipijentu omogući posredan pristup njihovoj sadržini.

3.3.5 Neprekidno označavanje, diskurs kao igra, intertekstualnost

Na kraju, nema „kraja“, samo beskrajnih početaka.
(Hand 2002:176)

Svako Banvilovo delo koje je predmet našeg interesovanja predstavlja ilustraciju Bartovog određenja knjige kao „gomile znakova (*a tissue of signs*), imitacije koja je izgubljena, odgođena u nedogled“ (Rice, Waugh 2001: 188). Tekst nekog romana nije zatvoren u sebe, izolovan, s jedinstvenim značenjem, već „višedimenzionalni prostor u kome se raznovrsna dela, od kojih nijedno nije originalno, mešaju i sudaraju“ (*Ibid.*). Stoga Bart govori o smrti autora i rođenju čitaoca, ka kome se upravlja taj prostor s više dimenzija, navodeći čitaoca na potragu za značenjem teksta, i pored svesti o tome da ono ne može biti jedinstveno i konačno. Uklanjanje autora dovodi do pojave drugačije temporalnosti: „svaki tekst se većito piše *ovde i sada*“, pa se zato može označiti kao *performativ* (*Ibid.*: 187). Poput

performativnih iskaza koji svojim izricanjem vrše određeni čin, tako i tekst predstavlja čin, čije je mesto ovde a vreme sada.

Zanimljivo je zapažanje da se postmodernistička fikcija poput Banvilove služi „strategijom narativnog zavodjenja“ kojom sofisticiranog čitaoca mami u igru raspletanja i povezivanja mnoštva intertekstualnih niti jedne pripovesti (Wondrich 2000: 81). *Smrt autora* je najočiglednija u romanima *Duhovi* i *Atena*: setimo se „malog boga“ u *Duhovima* i Banvilovog poigravanja sopstvenim imenom u *Ateni*, od kog stvara više anagrama i njima naziva autore slika koje pripovedač proučava (*Ibid.*: 85). *Rođenje čitaoca* se može uočiti u motivu troilizma, često zastupljenom u Banvilovim romanima, aludirajući na „trougao“ koji spaja autora, književni lik i čitaoca u „igri književnog voajerizma i zavodjenja“ (*Ibid.*: 87). Voajerizam, naročito prisutan u *Njutnovom pismu*, *Knjizi dokaza* i *Ateni*, ima za cilj da od čitaoca stvori posmatrača-saučesnika (*Ibid.*: 86). On postaje neodvojivi deo pripovesti, iz nje se rađa i u njoj živi.

Većitu ispisivost teksta omogućuje jezik, dolazeći nakon niza tzv. transcendentnih označenih (*transcendental signified*), centara koji predstavljaju organizujući princip *struktura* i ograničavaju slobodnu igru (*free play*) unutar njih. Čitava istorija strukture jeste smena jednog centra drugim, čije *prisustvo* neizostavno opredeljuje i samu strukturu (Rice, Waugh 2001: 196). Derida (Jacques Derrida) navodi sledeće centre: „*eidōs, archē, telos, energeia, ousia* (suština, postojanje, supstanca, subjekat), *alētheia*, transcendentnost, svest, bog, čovek i tako dalje“ (*Ibid.*: 197). U izostanku centra ili porekla, u okolnostima kada centralno ili transcendentno označeno nije apsolutno prisutno van sistema razlika, u momentu kad jezik zauzima mesto koje je ranije pripadalo bogu ili čoveku – sve postaje *diskurs* (*Ibid.*). Decentralizacijom strukture omogućena je svojevrsna slobodna igra diskursa, njegova fluidnost. Centar i poreklo se ne mogu utvrditi, a znak koji zauzima mesto izostalog centra predstavlja višak, dopunu, dodatak (*supplement*) (*Ibid.*: 206).

Posmatrano iz ugla dekonstrukcije, ne postoji književni, pravni, naučni, filozofski ili teološki tekst kao takav. Sve je diskurs, a u okviru njega govorimo o specifičnoj različitosti (*différance*) među tekstovima. Nije više reč o binarnom odnosu označitelja i označenog, nego o čitavom lancu označitelja, od kojih jedan predstavlja okidač za drugi, drugi za treći, i tako unedogled. Pritom, taj lanac ne predstavlja organizacioni princip, nešto poput centra koji upravlja strukturom; on je jedan niz koji samog sebe nastavlja, „niz temporalnih asocijacija“. Mi smo, dakle, uronjeni u „tok označavanja“, u kome jedan znak neprestano umnožava značenje, nije nezavisan i samom sebi dovoljan, već prelivajući se u neke naredne znakove za sobom ostavlja ono što Derida naziva tragom (*trace*). Osim razlike (*difference*), njegova

kovanica *différance* upućuje i na odlaganje, odgađanje (*deferral*), te se tako naše razumevanje znaka i njegovog odnosa s drugim znacima ne odigrava u prostoru, nego vremenu: percepcija različitosti znaka je vremenski proces. (Fry 2009a)

Na pitanje o mogućnosti govora o jedinstvenosti teksta nezavisno od čina njegovog čitanja, Derida daje naizgled protivrečan odgovor. On je zagovornik ideje o singularnosti teksta, određenoj njegovim datumom i potpisom (*date and signature*), koja je nužno istorijska i kontekstualna (Attridge 1992: 67). Međutim, ta singularnost je koliko jedinstvena toliko i deljiva (*divisible*), pri čemu je upravo deljivost uslov mogućnosti čitanja:

Da bi postalo čitljivo, [delo] mora biti *podeljeno* [*divided*], mora *učestvovati* [*participate*] i *pripadati* [*belong*]. Onda biva podeljeno i uzima *svoj udeo* u žanru, tipu, kontekstu, značenju, idejnoj opštosti značenja itd. Gubi sebe da bi sebe ponudilo. Singularnost [...] je znak [*trait*], diferencijalni znak, i drugačiji od sebe: drugačiji *sa sobom*. Singularnost se razlikuje od sebe, ona je odložena [...] kako bi bila ono što jeste i ponovljena u svojoj singularnosti. Ne bi bilo čitanja dela – niti ikakvog pisanja za početak – bez ove ponovljivosti [*iterability*]. (*Ibid.*: 68)

Proces deljenja singularnosti, koji se odigrava kako u pisanju tako i u čitanju, dovodi do pojave *kontrapotpisa* (*countersignature*), koji „potvrđuje, ponavlja i poštuje potpis drugog, 'originalnog' dela“ i koji ga „*odvodi* negde drugde, rizikujući da ga *izneveri*, morajući da ga izneveri na određeni način kako bi ga poštovao, kroz pronalazak drugog potpisa podjednako singularnog“ (*Ibid.*: 69). Primer deljenja singularnosti vidimo i u slučaju Kopernikove knjige, najpre od strane Retika, a onda i Osiandera. I jedan i drugi *odvode* Kopernikovo delo *negde drugde*: njihov *kontrapotpis* u bukvalnom smislu *izneverava* originalno delo, najpre u vidu njegovog skraćenog prikaza, a onda promenom naslova i pisanjem predgovora u kome se Kopernikova teorija označava kao fikcija.

Deridina čuvena izreka da „ne postoji ništa izvan teksta“ ukazuje upravo na njegovo zastupanje ideje o fluidnosti diskursa, o tome da su naši životi „tekstualni životi“ (Fry 2009b). Bart se s tim slaže kada u *Zadovoljstvu u tekstu* ukazuje na „nemogućnost da se živi izvan beskrajnog teksta“ (Bart 1975: 48). De Man (Paul de Man), međutim, po pitanju mreže diskursa ili diskurzivnosti ne slaže se s Deridom, smatrajući da se mora insistirati na razlici između književnosti i drugih oblika diskursa (Fry 2009b). „Pretpostavka o jeziku da znak i značenje nikad ne mogu da se podudare upravo je shvaćena kao istinita u vrsti jezika koji nazivamo književnim“ (Man 1975: 51). Književnost je, dakle, „jedini oblik jezika koji ne sadrži zabludu neposrednog izražavanja“ (*Ibid.*). Upravo ona predstavlja „neprestano

označavanje“ (*Ibid.*: 52-53). Potvrdu ideje o večitoj ispisivosti teksta nalazimo i u izabranoj Banvilovoj prozi. Setimo se Fredija, koji sve zapisnike i izveštaje nastale u toku njegovog suđenja označava kao mnoštvo tekstova, „zvaničnih fikcija“. Iz toga proizlazi zaključak da nije samo književnost *večito označavanje*: takve su i pravne nauke.

Fuko se, pak, pita da li se može prihvatiti ustaljeno i neupitno razlikovanje između brojnih vrsta diskursa poput nauke, književnosti, filozofije, religije, istorije (Fuko 1998: 26). On izbegava upotrebu reči kao što su „nauka“, „teorija“, „predmetno područje“, i naziva *diskurzivnim tvorevinama* određeni skup iskaza koje karakteriše izvesna pravilnost (*Ibid.*: 43). Deobe među njima su „refleksivne kategorije, načela razvrstavanja, normativna pravila, institucionalizovani tipovi“ (*Ibid.*: 27). Nije u pitanju istovetna artikulacija jedne vrste diskursa u različitim istorijskim dobima: ni književnost ni nauka nisu to činile na isti način u XVII, XVIII i XIX veku (*Ibid.*: 26-27). Videli smo da je nauka u doba Banvilovih naučnika bila prožeta i elementima koji bi se na današnjem stadijumu razvoja smatrali vannaučnim: metafizičkim, religijskim, kvazireligijskim. „Jedna diskurzivna tvorevina ne igra, dakle, ulogu lika koji zaustavlja vreme i zamrzava ga za decenije ili vekove; [...] [o]na nije bezvremeni oblik, nego shema korespondencije između više vremenskih nizova“ (*Ibid.*: 82). Ipak, bilo o kom periodu da je reč, skup diskurzivnih događaja uvek je ograničen i konačan, sadržeći u sebi one jezičke sekvence koje su u tom dobu bile formulisane (*Ibid.*: 32).

Fuko određuje iskazivanje kao odašiljanje skupova znakova koje ima svoju prostorno-vremensku individualnost (*Ibid.*: 110). Iskaz kao deo diskursa jeste „čudnovat događaj“: iako vezan za gest pisanja ili usmenog izricanja, on „samom sebi otvara produženu egzistenciju u polju pamćenja, ili u materijalnosti rukopisa, knjiga ili bilo kom obliku registrovanja“, time omogućujući ponavljanje, preobražaj, reaktiviranje (*Ibid.*: 33). Drugim rečima, i pored toga što iskazivanje „ima jednu situiranu i datiranu singularnost“, iskaz može biti ponovljen, tj. njega karakteriše *ponovljiva materijalnost*, koja nije određena prostorom ili vremenom formulacije, nego statusom stvari ili objekta, a on nikada nije finalan, već relativan i podložan stalnom preispitivanju (*Ibid.*: 110-111). Ili:

[I]skaz, u isto vreme dok se pomalja u svojoj materijalnosti, pojavljuje se sa jednim statusom, ulazi u mreže, smešta se u polja upotrebe, nudi se prenošenjima i mogućim preinakama, uključuje se u operacije ili strategije u kojima se njegov identitet održava ili iščezava. Tako iskaz cirkuliše, služi, skriva se, dozvoljava ili sprečava da se ostvari neka želja, služi ili se protivi interesima, ulazi u područje osporavanja i borbi, postaje temom prisvajanja ili suparništva. (*Ibid.*: 114)

Važno je, pritom, razumeti da se iskaz kao skup znakova ne može poistovetiti s gramatičkom ili logičkom pravilnošću, da zahteva *referencijalni okvir* („načelo diferencijacije“), *subjekta* („položaj koji pod izvesnim uslovima mogu zauzimati bilo koje individue“), *pridruženo polje* („područje koegzistencije za druge iskaze“) i *materijalnost* („status, pravila prepisivanja, mogućnosti upotrebe i ponovne upotrebe“). Grupe takvih iskaza, rekli smo, predstavljaju diskurzivne tvorevine (*Ibid.*: 124-125). Fukoova arheologija znanja nastoji da ukaže na *arheološke izomorfizme*, *arheološke obrasce*, *arheološke izotope*, *arheološke razlike* i *arheološke korelacije* različitih diskurzivnih tvorevina (*Ibid.*: 174-175). To znači da predmet njegove arheologije znanja nije „jedna nauka, jedna racionalnost, jedan mentalitet, jedna kultura, nego splet međupozitiviteta čije granice i tačke ukrštanja ne mogu da se odrede odjednom“ (*Ibid.*: 173). Kao implikacija svega rečenog, Fuko zaključuje da ne predstavljaju samo dokazi znanje, nego da ono može biti sadržano i u „fikcijama, u razmišljanjima, u pripovestima, u institucionalnim uredbama, u političkim odlukama“ (*Ibid.*: 197). Štaviše, sve ove diskurzivne tvorevine predstavljaju dokaz postojećeg pohranjen u vidu kognitivnih zaliha.

Pritom, „diskurs je uvek samo igra“ (Fuko 2007: 37). Tri su ideje koje dovode do ukidanja realnosti diskursa: ideja o *subjektu utemeljivaču*, o *izvornom iskustvu* i o *univerzalnom posredovanju*. U prvom slučaju, subjekt utemeljivač je taj koji, koristeći znakove, obeležja, slova, ima zadatak da „animira prazne forme jezika“ i „zahvata u intuiciji značenje koje je tu položeno“, u inertnosti praznih stvari (*Ibid.*: 36). U drugom slučaju polazi se od pretpostavke da su značenja postojala u svetu oko nas i pre nego što je nastao govor o bilo čemu, čekajući, pohranjena u izvornom iskustvu, pojavu čovekovog prvog susreta sa svetom, koje bi dovelo do govora o njemu, njegovom imenovanju i označavanju (*Ibid.*). Tada bi diskurs bio samo „diskretno čitanje“ stvari koje nas okružuju (*Ibid.*: 37). Konačno, univerzalno posredovanje bi podrazumevalo da „sve može uzeti formu diskursa, sve se da reći i diskurs može da govori o svemu, jer su sve stvari pokazale i razmenile svoje značenje i ponovo se mogu vratiti u tihi unutrašnjost sopstvene samosvesti“ (*Ibid.*). Diskurs jeste igra jer u igru uvodi znake i, potčinjavajući se „poretku označitelja“, gubi svoju realnost (*Ibid.*: 38).

Diskurs kao igra nije ništa drugo do skup raznih iskaza koje Vitgenštajn, a zatim i Liotar, shvataju kao *jezičke igre*. Širok je njihov dijapazon. Pomenimo neke od onih koje Vitgenštajn navodi: davanje naređenja i postupanje po njima, opisivanje predmeta na osnovu njegovog izgleda ili mera, konstruisanje predmeta na osnovu opisa (crtež), izveštavanje ili

razmišljanje o nekom događaju, obrazovanje i provera hipoteze, predstavljanje rezultata eksperimenta u tabelama i dijagramima, izmišljanje priče i njeno čitanje, gluma u nekom pozorišnom komadu, pevanje, pričanje viceva, prevodenje sa jednog jezika na drugi, zahtevanje, zahvaljivanje, proklinjanje, pozdravljanje, preklinjanje (Wittgenstein 2009: 15e). Vidimo da Vitgenštajn pod jezičkim igrama podrazumeva raznovrsne jezičke aktivnosti ili, kako ih sam naziva, oblike života (*forms of life*) (*Ibid.*). Jezičke igre imaju svoja inherentna pravila, koja nemaju u sebi legitimaciju, već su predmet ugovora između igrača. Bez pravila, svakako, nema igre, a na svaki iskaz treba gledati kao na potez u njoj (Liotar 1988: 20-21). Ako uporedimo naučno s nenaučnim (ili, kako ga Liotar naziva, *narativnim*) znanjem, primetićemo da je postojanje i jednog i drugog podjednako nužno, budući da i naučna i nenaučna znanja sadrže skupove iskaza, a oni predstavljaju poteze igrača u okvirima pravila specifičnih za datu vrstu znanja (*Ibid.*: 46). I nauka pribegava narativnom kako bi mogla da legitimise istinu svojih iskaza, jer druga sredstva za to ne poseduje (*Ibid.*: 48). Već u Platonovim *Dijalogima*, navodi Liotar, „napor legitimizacije predaje oružje naraciji; jer svaki od njih uvek poprima oblik priče o nekoj naučnoj diskusiji“ (*Ibid.*: 49). Svaki diskurs je, dakle, specifična jezička igra sa sebi svojstvenim pravilima. Ono što Liotar naziva postmodernim stanjem jeste, stoga, nepoverenje prema metanarativima (*Ibid.*: 6), koje ustupaju mesto *malim pričama* (*Ibid.*: 99), *mikronarativima*, jer upravo one odražavaju heterogenost i raznolikost sveukupnog čovekovog iskustva sveta.

Bartova slobodna igra, Fukoov diskurs kao igra, Vitgenštajnovе jezičke igre. Igra se nalazi u samoj srži postmodernizma, koji se „može okarakterisati kao epohalni ontološki eksperiment, eksperiment u stvaranju svetova, dekonstrukciji svetova, stapanju svetova“ (Doležel 2010: 3). On je „igra sa mogućim svetovima. Postmodernizam stvara zemlju čuda gde svaka stvar može da se preobrazi [*morph*] u neku drugu, ludički svet lišen konvencija, pravila i tradicija“ (*Ibid.*: 4). U ljudskom jeziku ne postoje *magični performativi*, kako ih Doležel naziva, tj. jezičke jedinice koje bi svojim izgovaranjem dovele do stvaranja izgovorenog entiteta u stvarnom svetu (*Ibid.*: 9). Ljudski jezik ima „slabu performativnu moć“, pošto može dovesti tek do određenih promena u svetu, a sam *stvaran* svet ne može stvoriti. Stoga, jedini svetovi koje jezik može kreirati jesu mogući svetovi (*Ibid.*: 30).

Fikcionalni svetovi književnosti su, rekli smo, jedni od njih. Pozivajući se na Doležela, ukazali smo na način uspostavljanja *istine fikcije* i svrstavanje fikcionalnih entiteta kao *semiotičkih objekata* u mrežu neprekidnog označavanja, omogućenu *intertekstualnošću*. Veza između književnih dela uspostavlja se kako na nivou tekstone tako i na nivou fikcionalnih svetova (na intenzionalnom i ekstenzionalnom nivou). Takvu uzajamnu vezu

Doležel naziva *književnom transdukcijom* (Doležel 2008: 208-209). Ovaj termin se ne odnosi na jednosmeran komunikativni čin, već na „otvoreni i beskonačni lanac prenošenja“ (*Ibid.*: 212).

Čitalac koji nije vešt da rasplete intertekstualnu mrežu nekog dela, bilo zbog nedovoljne načitanosti ili iz nekog drugog razloga, ostaje uskraćen upravo za značenja koja tekstu daruju sve reference obuhvaćene pomenutom mrežom. U tom smislu, Banvilovi romani predstavljaju izazov za čitaoca, obilujući aluzijama na raznorodna umetnička ostvarenja, kako književna tako i likovna. „Banvilov čitalac mora biti učen ili znatiželjan, poželjno je oboje“ (McMinn 2006: 146).

Sam Banvil, međutim, ne očekuje od čitaoca da prepozna intertekstualne aluzije. Ni njemu se kao čitaocu, kaže, to ne dešava. Prema njegovom mišljenju, reference na druga književna dela doprinose *zvučnosti* teksta, pospešuju njegovu *rezonantnost* (Anon. [4]). Ipak, prepoznavanje intertekstualnih aluzija i njihovo razumevanje u kontekstu dela koje čitamo upotpunjuju doživljaj teksta i uživanje u njemu. Uzmimo za primer *Njutново pismo*. Čitalac ovog romana će svakako ostati uskraćen za jedan intenzivniji književni doživljaj ako u njemu ne spozna obilje aluzija na druge tekstove, kao što su *Džejn Ejr* Šarlotte Bronte (Charlotte Brontë), pastoralna poezija Endrua Marvela (Andrew Marvell), Miltonov *Izgubljeni raj*, dela Džojlsa, Henrija Džejmsa, ili, pak, Jejtsova poezija. „Postmoderni svet je sačinjen od tekstova, a tekstovi proizvode samo još tekstova, i sazđani su od prošlih tekstova“ (Hand 2002: 45-47).

Da je sve tekst pokazuje i Banvilov Kopernik, koji za svoju knjigu kaže da nije o svetu, nego o sebi samoj (Banville 2011a: 116). Ona postaje „postmodernistički samorefleksivni tekst“ koji se ne odnosi „ni na šta van svojih tekstualizovanih granica“ (Hand 2002: 80). Taj tekst, kao ni čitava astronomija, ne uspeva da odstupa od reči i dosegne svoj cilj – spoznaju pojava u prirodi (*Ibid.*). Ipak, zapisanost teksta omogućuje njegovo trajanje, te tako, videli smo, i Kopernikova teorija izložena u njegovoj knjizi doživljava preobražaje, najpre od strane njegovog učenika Retika, a zatim Osiandera. „Umesto istine, sve što je ponuđeno jesu beskrajne reči i tekstovi“, pri čemu istina i nije cilj, već samo pisanje (*Ibid.*: 87). Kopernikova knjiga biva otvorena za nova čitanja, nova tumačenja, ne samo unutar naučne zajednice, nego i van nje. Stupa u šire intertekstualne veze, pa postaje i predmet književne obrade.

Zaključimo: otvorenost svakog stvorenog dela za recepciju omogućuje i pozajmljivanje od njega, nadograđivanje, uspostavljanje najrazličitijih odnosa prema njemu, što kreira njegov višedimenzionalni prostor. Da bi se značenjem nekog teksta u potpunosti ovladalo, čitalac bi morao biti u stanju da prodre u sve kutke tog prostora, sva dela koja su,

posredno ili neposredno, utkana u tekst, što je posve zahtevan, a neretko i nemoguć, poduhvat. Ranije stvorena dela mogu biti prisutna u tekstu koji čitamo na više planova: sintaksičkom, semantičkom, tematskom, formalnom, stilističkom, što čini kompleksnijim čitaočev zadatak. Tragovi drugih dela mogu biti koliko očigledni toliko suptilni i skriveni, zahtevajući time veći angažman čitaoca, što je slučaj i sa čitanjem Banvilove proze.

Značenje, stoga, nikad nije konačno, upravo zbog situacije čoveka koji njime treba da ovlada. Nju karakteriše hajdegerovska nezaključenost, necelovitost, koja dopušta mogućnost nadovezivanja na ostavljene tragove znaka. Tako se Banvil može nadovezati na Šekspira, Beketa, Džojisa, ali i Kopernika, Keplera, Njutna. Književnost pozajmljuje od nauke, Keplerovi zakoni su pretočeni u fikciju – diskurs je fluidan. Da bi se u potpunosti iscrpelo značenje nekog znaka, bilo bi neophodno pronaći sve njegove tragove u svim tekstovima, svim diskurzivnim tvorevinama. Nije dovoljno ograničiti se na jedan tekst i u njemu tražiti njegovo jedno, jedinstveno značenje. Tekst jeste singularan, onako kako ga Derida shvata, ali i deljiv, a njegovu deljivost omogućuje ono što Fuko naziva ponovljivom materijalnošću iskaza. Pritom nije važno da li je reč o naučnom ili književnom iskazu: i jedan i drugi se mogu ponoviti, ne samo u pripadajućoj diskurzivnoj tvorevini, već mogu preći i u neku drugu. Tako nastaje igra diskursa, a s iskazima se postupa u skladu s pravilima igre koju uspostavljaju igrači. Svakako je pristup iskazima poput Keplerovih zakona čitaoca Banvilovog romana drugačiji od pristupa studenta koji o njima čita u nekom naučnom priručniku, ili pak od pristupa naučnika koji nastoji da eksperimentalno potvrdi ili opovrgne ove zakone.

Banvil se koristi moćima jezika i u svojoj prozi se poigrava takvim diskurzivnim tvorevinama kao što su nauka, istorija, likovna umetnost, pravne nauke. Njegova fikcija uspeva da potvrdi tezu o fluidnosti diskursa, koja je odlika postmodernog stanja.

3.3.6 Priča / pripovest

*Nema ničeg osim onog što se kaže.
Van onoga što se kaže nema ničeg.*
Beket
(Gontarski 1995: lok. 3444)

Metanarativ ili velika pripovest je, dakle, na izmaku. Progres nauke i vera u njenu sposobnost da dosegne stepen sveobuhvatnog znanja jedan je od metanarativa prema kojem se ispoljava nepoverenje. Banvilovi romani naučne tetralogije, kako primećuje Keni, dovode u sumnju metanarativ Nauke, dok knjige koje pripadaju umetničkoj trilogiji odbacuju

metanarativ Religije. „U najopštijem smislu, očigledni postmodernistički trikovi svih Banvilovih knjiga mogu se posmatrati kao dekonstrukcija metanarativa samog čina Pripovesti, naročito tvrdnje, stare koliko i fikcija, da sopstvo može ispriповедati sebe do ponoće bića i značenja“ (Kenny 2009: 14). Odbacivši pomenute metanarative, Banvil predlaže „jedinstveni apsolutni metanarativ, autonomnu imaginaciju koja ima dovoljnu kreativnu distancu da nametne red iskustvu i pamćenju“ (*Ibid.*: 15).

Banvilova fikcija je smeštena između osećaja tragičnog gubitka metanarativa kao objašnjenja sveta i nade da se jaz između imaginacije i sveta ipak može premostiti (Hand 2002: 4). Ona svedoči o sumraku velikih pripovesti, ističući da je jedino moguće spoznati „lokalno i pojedinačno“, a umetnost i treba biti okrenuta „neposrednom i specifičnom“ (*Ibid.*: 89), budući da joj je uskraćena mogućnost izražavanja celovitog iskustva sveta. Stoga nijedno pojedinačno viđenje ne može biti nametnuto ostalima kao superiorno i univerzalno, već se jedino može govoriti o pojmovima koji su „ograničeni u smislu vremena i prostora, time postajući fluidni i arbitrarni“ (*Ibid.*: 89-90). Moć metanarativa, međutim, leži u tome što pružaju utehu ljudima u svetu koji im izgleda haotično i neretko besmisleno (*Ibid.*: 90). Svi Banvilovi romani svedoče o tome. Setimo se reči koje Andreas upućuje svom bratu Koperniku pred njegovu smrt. Umetnost, nauka, religija, istorija jesu velike pripovesti koje čoveku donose utehu s vremena na vreme kad oseti da se ne snalazi u svetu u kom se obreo.

Milijarde priča, međutim, i dalje tkaju „tkivo svakodnevnog života“ (Liotar 1990: 35). Istoričareva priča i priča nekog fizičara podvrgnute su gotovo istim pravilima uspostavljanja realnosti (*Ibid.*). Navedimo šta još Liotar kaže o priči:

Legitimnost [je], rekli smo, [...] osigurana kroza snagu narativnog dispozitiva: on pokriva mnoštvo rečeničnih familija i vrsta mogućih diskursa, on pokriva sva imena; njega je uvek moguće aktualizirati a to se i čini; dijahronijski i parahronijski on osigurava ovladavanje vremenom, dakle, životom i smrću. Priča je autoritet sâm. (*Ibid.*: 52)

Potvrdu autoriteta priče nalazimo i u Banvilovoj prozi. Iako njegovi pripovedači povremeno gube veru u njenu moć, oni ipak od nje ne odustaju. Svaki roman se završava odlukom da se priča nastavi ili počne ispočetka. „Narativna funkcija sama po sebi donosi spas. Priča se ponaša kao da događanje, nabijeno raskolima, može da se završi, kao da postoji poslednja reč“ (Liotar 1991: 159). Izvan priče nema poslednje reči, kao što nema ni prve rečenice. U tom smislu, važno je ukazati na Liotarovo shvatanje rečenice:

Jedna rečenica predstavlja najmanje jedan univerzum [...]. Ma kojem režimu da pripada, ona sadrži jedno *Postoji*. (*Ibid.*: 77)

Nijedna rečenica nije prva. To ne znači samo da joj druge prethode, nego da su u prethodnima podrazumevani, dakle mogući, načini nadovezivanja spremni da je uzmu u obzir, uključe je u svoje stremljenje ka nekom cilju i svoje aktuelizovanje preko nje. U tom smislu rečenica koja se dogodi biva uvedena u igru i sukob između različitih vrsta govora. Ovaj sukob je raskol, jer ono što je uspeh (ili potvrda) za određeni govor nije za neki drugi. [...] Mnogo je mogućih nadovezivanja (ili govora), ali jedno je prisutno „ovog“ puta. (*Ibid.*: 144)

Vidimo ovde ponovo zagovaranje ideje o neprekidnom označavanju, fluidnosti i igri diskursa, pretakanju u priču. Čovekova potreba za njom inicirana je željom da se haotično iskustvo dovede u red, ili makar privid reda, žudnjom da se događanjima utvrde početak i kraj, koji kao takvi najčešće ne postoje u stvarnosti zbog čovekove necelovite situacije, koju tek smrt čini potpunom. Priče/priповesti/mikronarativi su srž svakog diskursa. Zahvaljujući njima, i sama nauka je postala povezana s drugim oblastima ljudskog mišljenja: istorijom, književnošću, pa i svakodnevnim životom, time ukazujući na refleksivnost koja je zagospodarila savremenim naučnim proučavanjima i potvrđujući postmodernu dekonstrukciju granica između naizgled raznorodnih disciplina. Ljudska bića su pripovedači, a njihovi proizvodi su tekstovi koje treba interpretirati (Sandelowski 1991: 161). Pripovest je, štaviše, paradigmatički način deljenja svekolikog iskustva: ono ima narativni oblik, pretvara se u priču (*Ibid.*: 162). Ako prihvatimo to da pripovest dovodi do ublažavanja distinkcija između književnosti i nauke, onda zaključujemo da je razlika između istine i fikcije veštačka (*Ibid.*: 165). Zašto je to tako?

Fikcije nisu protivstavljene istinama u narativnom kontekstu, već su one pre istine u okviru priča koje ih sadrže. Pripovesti su istinite fikcije, ali sama fikcija je povezana sa tumačenjem time što sve tumačenje (čak i naučno objašnjenje) uključuje ljudsko izmišljanje: odgonetanje onoga što se dogodilo i izmišljanje značenja nečega. (*Ibid.*)

Kad čitamo o nekom naučnom otkriću, zapažamo da ti prikazi zaista imaju srodnosti s načinom na koji se sve priče pričaju, a čini se da jedino kroz priču i možemo razumeti nauku (Page 2011: ix, xiii). Jedna od glavnih ideja na kojoj je utemeljena Banvilova tetralogija upravo je nauka kao priča: *ispričana nauka*.

Ovo nije slučaj samo s naukom. Svako stvoreno delo je uvek priča o nečemu. To se naročito opaža u trećoj mimetičkoj fazi, u kojoj recipijent pretvara u svojevrsnu priču ono što je izloženo njegovom pogledu i pažnji. Govoreći o istini u slikarstvu u istoimenoj knjizi, Derida ukazuje na dva slikarstva koja za njega postoje.

Jedno koje prekida dah, koje je strano svakom govoru, zavjetovano navodnom mutizmu „same stvari“, uspostavlja, u autoritarnoj tišini, jedan poredak prisustva. [...] Drugo, dakle isto, koje se može ispričati, koje je nepresušno, reprodukuje virtuelno jedan stari jezik koji premašuje tekst koji me interesuje. (Derrida 1988: 143)

Čitava Banvilova umetnička trilogija sazdana je na ovoj dvostrukoj prirodi slikarstva. S jedne strane, posmatrač oseća moć prisustva slika u svoj njihovoj tišini, dok ga, s druge strane, to prisustvo koje se tako snažno doživljava nagoni da o njima govori. Time nastaje pomenuto Deridino drugo slikarstvo: *ispričano slikarstvo*.

Svekoliko iskustvo je u odnosu na sadašnji trenutak *ipso facto* anteriorno, te, da bi mu se obezbedio opstanak i nakon vremena zbivanja, ono mora biti ispričano, pretočeno u priču, i sačuvano. Tako i istoriju kao disciplinu čiji predmet proučavanja predstavljaju prošli događaji možemo shvatiti kao „verbalnu strukturu u obliku narativnog proznog diskursa“, a on, prema Vajtovom (Hayden White) mišljenju, poseduje „duboku strukturalnu sadržinu koja je generalno poetske i naročito lingvističke prirode“ (Vajt 2011: 9). Ovaj autor je uvideo srodnost istorije i književnosti upravo u pripovesti i činjenici da „misao ostaje zavisna od lingvističkog modaliteta u kome traži da prigrabi obrise objekata koji naseljavaju polje njene percepcije“ (*Ibid.*: 11). Istoričar nije neko ko nailazi na gotove priče u hronikama prošlosti koje zatim zapisuje kako bi ih sačuvao od zaborava; on nije, dakle, medijum kroz koji prolazi unapred pripremljena priča o prošlom događaju. „Izmišljanje“, koje se obično pripisuje autorima fikcije, ima znatnog udela i u istoričarevom radu (*Ibid.*: 20). Njegove aktivnosti se mogu podeliti u dve faze: prva bi obuhvatala *istraživačke operacije*, a druga *pripovedačke operacije*. Prva faza se odnosi na događaj koji treba predstaviti, dok bi druga bila odabir odgovarajućeg verbalnog modela, „u obliku naracije, pomoću kojeg se tumači *proces razvoja* koji vodi od jedne situacije do neke druge“ (*Ibid.*: 25). Ne postoji jedan jedinstveni verbalni model, nego je „misao [...] snabdevena alternativnim paradigmama tumačenja“ (*Ibid.*: 48).

Vajt polazi od četiri tropa poetskog jezika (metafore, metonimije, sinegdohe i ironije), na kojima zasniva svoje viđenje tumačenja prošlih događaja, pozivajući se na radove najznačajnijih istoričara i filozofa devetnaestog veka. Određujući metaforu kao *prezentativnu*,

metonimiju kao *reduktivnu*, sinegdohu kao *integrativnu*, a ironiju kao *odričnu* (*Ibid.*: 46), Vajt razvija tri načina tumačenja koja su na njima bazirana: (1) tumačenje putem emplotmenta⁵⁹, (2) tumačenje argumentom i (3) tumačenje ideološkom implikacijom (*Ibid.*: 20). Četiri modusa emplotmenta jesu: avanturistička priповest⁶⁰, tragedija, komedija i satira (*Ibid.*: 21), modusi tumačenja argumetnom su: formistički, organicistički, mehanicistički i kontekstualistički (*Ibid.*: 26), dok su tipovi ideologije: anarhistični, radikalni, konzervativni i liberalni (*Ibid.*: 34). Nećemo se detaljnije baviti objašnjenjem svakih od njih ponaosob (time bismo ponovili ono što je učinio Vajt u *Metaistoriji*). Samo postojanje različitih modusa tumačenja dovodi do zaključka da ni istorija ne ispunjava zahtev za objektivnošću, naučnošću i realizmom, budući da dozvoljava istovremeno prisustvo „podjednako opširnih i verodostojnih, a opet uzajamno isključujućih koncepcija istovetnih skupova zbivanja“ (*Ibid.*: 52).

Ne možemo se u potpunosti složiti s Vajtom, koji gotovo da izjednačava istoriju s fikcijom. Jedan od njegovih kritičara, Doležel, ukazuje na pogrešno zaključivanje nastalo zamenom reči koje je Vajt smatrao sinonimima: emplotment = književna operacija = stvaranje fikcije. Pošto je emplotment književna operacija, a književnost fikcija, sledi (pogrešan) zaključak da je istorija ekvivalentna fikciji (Doležel 2010: 21). Kasnije je i sam Vajt priznao da „emplotment može biti izobličenje (*distortion*) pre nego tumačenje istorije“ (*Ibid.*: 24). Bez obzira na manjkavost njegove metaistorije, njena važna implikacija je ta što se isti skup fakticiteta iz prošlosti može povezati na različite načine, što za posledicu ima mogućnost postojanja većeg broja istorijski podjednako prihvatljivih priča o jednom istom događaju.

Ima nečeg od ovih ideja i kod Banvila, naročito u *Njutnovom pismu*, koje dovodi u pitanje mogućnost objektivnog zapisivanja prošlosti, pošto se ona nužno sagledava iz sadašnjosti, u kojoj dolazi i do njenog *zapisivanja*. Nakon čitanja ovog romana stičemo neizbežan utisak da je i istorija fikcija, priповest kao i svaka druga. To, međutim, ne znači da Banvil nipodaštava značaj istorije kao discipline. On, ipak, dovodi u sumnju oštru granicu razdvajanja istorijske i umetničke priповesti, upravo zbog činjenice napisanosti/zapisanosti bilo istorijske bilo fikcionalne priče (Hand 2002: 26).

⁵⁹ „Emplotment je način na koji se sled događaja oblikovanih u priповest postepeno otkriva ne bi li ukazao na priču određene vrste“ (Vajt 2011: 21). Vajt preuzima ovaj termin iz sfere fikcije (emplotment je građenje zapleta). Međutim, mišljenja smo da je terminološki veoma sumnjiva njegova primena na bilo šta izvan sfere fikcije.

⁶⁰ U prevodu piše „romansa“ (engl. *romance*).

Ranije istaknuta uloga jezika, koja omogućuje neprekidno označavanje unutar diskurzivnih tvorevina i među njima, dovela je do jedne takve situacije u kojoj *sve postaje priča*. Banvilova proza se u ovom smislu može smatrati potvrdom teze o *nauci kao priči, slikarstvu kao priči, istoriji kao priči*, što je još jedna od odlika koja ih približava *književnosti (kao priči)*.

3.3.7 Fenomenologija nakon svega

Razmatranje povezanosti naučne i umetničke istine posredstvom trojnog mimetičkog modela otpočeli smo pozivanjem na fenomenologiju, kojom smo nastojali da objasnimo poreklo svih ljudskih tekovina. Čini se da se mimetička putanja sama po sebi nužno vraća fenomenologiji, što, pak, ne znači da je reč o začaranom krugu – ni Riker ne govori tako o svom mimetičkom modelu.

Na koji način je fenomenologija značajna u fazi recepcije nekog dela? Odgovor možemo pronaći u Šeferovom *jedinstvenom modalitetu predstavljanja*, kojim on ukida razliku između fikcionalnog i faktualnog modaliteta, budući da je „prirodni odabir sposobnost predstavljanja oblikovao kao međuprostor između našeg centralnog nervnog sistema s jedne, spoljnog okruženja i naših unutrašnjih stanja s druge strane“ (Šefer 2001: 108). On navodi psihološko objašnjenje neznatnih razlika između stvaranja predstava nastalih, na primer, čitanjem istorijske priče i čitanjem fikcionalne priče. Osim toga, „postoji zaprepašujuć paralelizam između stava koji usvajamo prema opažajima i stava koji usvajamo prema iskazima koji su nam upućeni“ (*Ibid.*). Razlog leži u međusobnoj povezanosti naših opažajnih iskustava i jezičkog pristupa svetlu, ali i u tome što „svaka predstava postavlja jedan sadržaj predstavljanja, bilo da je reč o predstavama indukovanim opažajima ili iskazima, ili pak o endogenim predstavama proisteklim iz naše 'imaginacije“ (*Ibid.*: 109). Čak i da su u pitanju nepostojeći entiteti (poput jednoroga), njihova predstava nije nepostojeća, iz razloga što „predstaviti (sebi) nešto znači pojmiti to kao sadržaj predstavljanja“ (*Ibid.*: 158). Sve predstave su, dakle, „ekvivalentne sa stanovišta sadržaja“ (*Ibid.*). Stvarno postojanje ili nepostojanje onoga što se predstavlja ne čini razliku „ni na nivou unutrašnjeg obrazovanja predstava“, pri čemu način takvog obrazovanja predstava više zavisi od „prenosnika predstavljanja“ (*Ibid.*). Recepcija nekog dela, interiorizacija njegovog sadržaja, zavisna je od predstavljačkih mogućnosti čoveka. Predstave su, dodaje Šefer, „rezultat autoafekcije mogućnosti predstavljanja, autoafekcije koja je moguća čim neki predstavljački sistem prelazi u proces razmišljanja“ (*Ibid.*: 159).

Posredstvom ranije pomenutog stapanja s fikcijom ostvaruje se cilj fikcije – mimetička modelizacija (*Ibid.*: 200). Ona omogućuje njeno funkcionisanje u stvarnosti, odnosno u našim životima (*Ibid.*: 212). Šefer zagovara ideju prema kojoj je fikcija „vezana odnosima (globalne) analogije sa stvarnošću“ (*Ibid.*: 215). Pritom valja istaći da nije reč o odnosu uzročne zavisnosti između fikcionalnog modela i stvarnosti. Drugim rečima, „da bi neki mimetički model mogao imati vrednost fikcionalne modelizacije, nije neophodno da duguje osobine svojih delova činjenici da negde u svetu postoje činjenična stanja sa tim osobinama“ (*Ibid.*: 217). U narednom citatu nalazimo još neka Šeferova zapažanja koja precizno ilustruju ideju o stvarnosti u fikciji/stvarnosti fikcije:

Reći da je uslov koji mora zadovoljiti fikcionalna modelizacija uslov globalne analogije isto je kao reći da ona mora biti takva da joj možemo pristupiti služeći se mentalnim (predstavljajkim) kompetencijama kojima se služimo da bismo sebi predstavili stvarnost, i tačnije onima koje bismo upotrebili da je fikcionalni svet onaj u kome živimo. Valja primetiti da ovo ograničenje *nije* konvencija koja bi bila posledica pragmatičkog sporazuma: reč je o neposrednoj posledici činjenice da ne raspoložemo kompetencijom predstavljanja koja bi bila svojstvena samo fikcijama; da bi se pristupilo fikcionalnoj modelizaciji, jedine kompetencije koje imamo na raspolaganju su one kojima se služimo u drugim oblastima. Fikcionalni svet u kojem ove kompetencije ne bi imale uticaja ne bi bio fikcionalni svet, jer ne bi bio predstava. Istovremeno [...] fikcionalni model je *de facto* uvek modelizacija stvarnog sveta. U stvari, naše kompetencije predstavljanja su kompetencije predstavljanja stvarnosti kojoj pripadamo, jer ih je izdvojila sama ta stvarnost u procesu stalne interakcije. Možemo naravno stvoriti modele koji sadrže nepostojeće entitete, možemo čak izmisliti najfantastičnije svetove, ali u svakom slučaju ti entiteti i svetovi biće verne varijante onome što za nas znači „biti stvarnost“, jer su naše kompetencije predstavljanja uvek zavisne od stvarnosti koja ih je izdvojila i u kojoj živimo. (*Ibid.*: 217-218)

Fikcija, iako postoji tek kao mentalna predstava, može biti prenosnik saznanja, ne jedino za stvaraoca fikcije, nego i za njenog recipijenta. „Fenomenološki opis fikcionalnog stapanja pokazao je da za njega važe isti zakoni, u tom smislu da su stvaralačko i primalačko stapanje samo dva različita vida iste dinamike“ (*Ibid.*: 227).

Šeferov jedinstven modalitet predstavljanja ima važne konsekvence na trećem mimetičkom stupnju, u procesu recepcije nekog dela. Bilo da je reč o Kopernikovoj teoriji, u kojoj se pominju Sunce i Zemlja, bilo o rečenici iz romana koja sadrži nazive ovih nebeskih tela, nema suštinske razlike u načinu na koji ih recipijent sebi predstavlja tokom čitanja o njima. Kad govorimo o mimetičkoj putanji koja se vraća fenomenološkom iskustvu, važno je

napomenuti da je tu reč o *individualnoj* recepciji nekog dela, odnosno načinu na koji pojedinac sebi predstavlja sadržaje neke naučne teorije, književnog ili likovnog ostvarenja. Situacija je posve drugačija u slučaju *opšte* recepcije, primene naučnih modela, eksperimentalne provere hipoteza, o čemu je ranije bilo reči.

Za kraj, pozovimo se na jednu fenomenološku studiju Banvilove naučne tetralogije pod nazivom *Oaze vazduha (Oases of Air)*, koja predstavlja originalan pristup datim romanima, dok ipak ostaje u duhu fenomenologije.⁶¹ Njen autor ističe značaj *konstitucije (constitution)*, koja uključuje brentanovsku i huserlovsku intencionalnost. On osporava problem predstavljanja (*representation*), od koga, kako kaže, polaze mnogi kritičari Banvilovog opusa, i dodaje da mišljenje bazirano na predstavljanju postulira unapred stvorene entitete poput „sveta“, „sopstva“, „stvarnosti“, a svako apriorno hipostaziranje je veoma problematično (Wrethed 2006: 11-12). On te unapred konstituisane entitete „stavlja u zagrade“ u skladu s metodom fenomenološke redukcije (*Ibid.*: 123).

Umesto predstavljanja (*representation*) on zagovara teoriju *prikaza (presentation)*, a upravo na taj način i posmatra neki književni tekst (*Ibid.*: 13). Za razliku od predstavljanja, prikazu nije potreban posrednik, konstituišući izvor, budući da nastaje iz same konstitucije. (*Ibid.*: 14) Ovaj autor i jezik shvata u fenomenološkom smislu kao jednu od odlika konstitucije (*Ibid.*: 13), tj. razume ga na nereprezentativan način, kao deo preduktivnog otkrića, neposrednosti, odnosno intencionalnosti (*Ibid.*: 14). Sam jezik se uzdiže do supstancizacije u tekstu (*Ibid.*: 18). Iako se razlikuje od osećanja ili percepcije, jezik ne treba od njih odvajati u književnom diskursu, u kome on predstavlja „uslov mogućnosti fenomenalizacije“ (*Ibid.*: 19). Stoga ne treba govoriti o sučeljavanju s problemom jezika u književnom delu, već o *iskustvu s jezikom*, onako kako to Hajdeger čini. Ne samo da je tu reč o iskustvu s jezikom, nego i o *jeziku kao iskustvu*, naročito u prozi kakva je Banvilova (*Ibid.*).

Složićemo se sa zanimljivim zapažanjem ovog autora da je Banvilov književni jezik *fenomenološki*, a ne epistemološki. Ono što ispunjava svaku stranicu njegovih knjiga nije nikakva sazajna prepreka, barijera između onoga ko bi nešto hteo da sazna i nečemu što bi bilo predmet njegovog saznanja. *Sam život* se nalazi na tim stranicama, gde se razne pojave manifestuju na sasvim neuobičajene načine fenomenalizacije (*Ibid.*: 99). U više navrata smo u ovom radu skrenuli pažnju na pojave koje se materijalizuju pred likovima romana i pred nama kao čitaocima. Posmatrano iz ove perspektive, nije važno da li je reč o materijalizaciji

⁶¹ Ono što nastaje iz preduktivne zone koju Huserl u svojoj fenomenologiji označava kao intencionalnost, a Hajdeger kao bitak, jeste *vazduh*, prema mišljenju ovog autora (Wrethed 2006: 20). Otuda i naziv čitave studije, koja na zanimljiv način analizira naučnu tetralogiju, uzimajući u obzir vazduh kao konstituišući faktor.

nečeg „stvarnog“ (poput jelena) ili „nestvarnog“ (poput jednoroga): akcenat je na samom njihovom otkrivanju (*disclosure*) (*Ibid.*: 118). Fenomenološko iskustvo ne poznaje pomenutu distinkciju. „Pokušaj da se uhvati talas konstitucije *kao opredmećene substance* je uzaludan“, zaključuje ovaj autor i dodaje da je „nalet uvek tu, on nastavlja da se dešava, da nadire“ (*Ibid.*: 122). Svaki pokušaj naučnog idealizovanja univerzuma završava se *osvetom konstitucije* (*Ibid.*), tj. rasprši se na zemlji, hajdegerovskim jezikom rečeno.

Naglasili smo u uvodnom delu Banvilovu brižljivost po pitanju upotrebe jezika i epitet velikog stiliste koji zaslužno nosi. Čitanje njegovih knjiga bogato je fenomenološko iskustvo, pri čemu jezik kao da poprima magijska svojstva, nudeći čitaocu svesti mnoštvo utisaka u jednoj neposrednosti čiji je intenzitet toliki da sav taj fikcionalni svet neretko deluje stvarniji od onog stvarnog gde boravi čitalac. Upravo u tom neposrednom doživljenom iskustvu obitava *istina fikcije*.

Zaključimo: *mimesis III* je refigurativna faza u mimetičkom lancu i dolazi nakon prefiguracije na prvom i konfiguracije na drugom mimetičkom stupnju. Ono stvarnosno koje se pojavljuje stvarocu (naučniku, književniku, slikaru) i obuzima njegovu pažnju među mnoštvom pojava dovodi do nastanka dela (naučnog, književnog, likovnog). Nakon što je stvoreno, ono biva pohranjeno u (naučnu, književnu, likovnu) enciklopediju kao kognitivna zaliha. Sve dok je sačuvano od zaborava i pristupačno putem semiotičkih kanala, nudi se budućim recipijentima, koji ga upotrebljavaju u skladu sa svojim potrebama i pobudama. U pomenutim osobinama, sva tri konfigurativna entiteta pokazuju visok stepen konvergencije. Razliku uočavamo u vrsti epistemičkog pristupa njima. Ukazali smo i na ekfrastički momenat koji je prisutan svaki put kad nešto želimo da pretočimo u reči, kad vršimo verbalizaciju (vizuelnog). Značajnu ulogu u tom smislu ima jezik, što je u više navrata istaknuto u ovom radu. Refiguracija sveta koja se dešava u poslednjoj mimetičkoj fazi nije ništa drugo do jezički proces, možda najbolje shvaćen u poststrukturalističkom smislu. Svako stvoreno delo stupa u lanac neprestanog označavanja, postaje sastavni deo diskurzivnog procesa, ulazi u jezičke igre, pretače se u priču. Najzad, zar milenijumsko opstajanje nauke i umetnosti (koje, svakako, proističe iz različitih ljudskih potreba i sklonosti) ne ukazuje na neophodnost i jedne i druge za ljudski rod?

4. Zaključak

Cilj našeg istraživanja bio je potvrđivanje teze o suštinskoj povezanosti naučne i umetničke istine na primeru izabranih dela Banvilove proze: naučne tetralogije i umetničke trilogije. Ideje koje idu u prilog pomenutoj tezi pronašli smo, osim u romanima, u više eseja i intervjuva koji su obavljani s ovim znamenitim savremenim irskim piscem. Uzeli smo kao polazište i glavnu okosnicu istraživanja Rikerov trojni mimetički model, kome smo, u cilju obuhvatnije analize, pridružili i ideje drugih mislilaca koje smo smatrali relevantnim za razmatranu problematiku.

Već smo u uvodnom delu skrenuli pažnju na kompleksnost pokušaja definisanja pojmova kojima smo se morali poslužiti prilikom bavljenja odabranom tematikom. Videli smo da nijedan od njih (nauka, teorija, svet, stvarnost, fikcija, roman) nema jednoznačno određenje, bilo da se o njima govori dijahronijski (u smislu promene shvatanja svakog od njih kroz istoriju) ili sinhronijski (u pogledu raznovrsnosti načina definisanja i razumevanja u više istodobnih sfera ljudske delatnosti). Da postoji neprikosnovo polje istine kao takvo, ono bi bilo znatno jednostavnije za istraživanje, a potreba za njim i znatiželja koju pitanje o istini pobuđuje odavno bi presahnule. Srećom (pre nego na nesreću), problematika istine je kompleksna i nemoguće je o njoj izreći poslednju reč, te je ovo istraživanje tek jedan od *tekstova* koji nastoje da rasvetle neke njene aspekte.

Kad smo počeli da govorimo o istini, rekli smo ponešto i o teorijama koje su o njoj formulisane u prošlosti. Naveli smo tada teoriju korespondencije, teoriju koherentnosti, pragmatičnu teoriju, teoriju konsenzusa i teoriju evidencije, a ukazali smo i na modele istine kao što su mimetički, epistemološki, etički, figurativni i model autentičnosti. Pomenuli smo i robusno-deflacioni kontinuum, u kome svaka od ovih, kao i mnoge druge teorije, zauzimaju određeno mesto. Zapitali smo se potom moramo li se prikloniti nekoj posebnoj teoriji da bismo uopšte mogli govoriti o istini. Ispostavlja se, nakon svega, da naše istraživanje nije zasnovano na nekoj određenoj teoriji, te je pre reč o pluralističkom stanovištu, s karakteristikama koje se mogu svrstati u više različitih teorija. Jedna od ideja ovog rada i jeste izbegavanje svođenja bilo koje problematike na jedinstveno određenje i shvatanje. Redukcija na *jednoznačnost* štetna je sama po sebi.

Pojam koji se neizostavno vezuje za fikciju, a koji je u osnovi i našeg istraživanja, složen je ništa manje od ranije pomenutih pojmova. Reč je o mimezi, čija nejasnost problematizuje i pojam fikcije. Njegova raznovrsna shvatanja datiraju još od Platona i Aristotela, a u prevodu na latinski i razne savremene evropske jezike, kao i u primeni na

različite umetnosti, njegova kompleksnost bivala je još izraženija, zbog čega je postao „istinska svaštara“ (Šefer 2001: 61). Rikerov mimetički model, koji nam se učinio kao najpogodniji za našu analizu, sadrži inherentnu dvostrukost po pitanju odnosa ljudskih tvorevina prema stvarnosti, predstavljajući istovremeno rez i vezu s njom. Primenom ovog trojnog modela želeli smo da potvrdimo i teze koje je sam Banvil često iznosio o odnosu nauke i umetnosti, kako u svojoj fikciji, tako i van nje. On vidi sličnost u njihovom poreklu i traganju za otkrivanjem sveta, a razlike u metodima i ciljevima.

Da bi se uopšte govorilo o naučnoj ili umetničkoj istini, mišljenja smo da nije moguće ograničiti se isključivo na naučno ili umetničko delo kao takvo, već je potrebno ukazati na čitav složeni proces od rađanja ideje o stvaranju određenog dela, preko čina uobličavanja, pa sve do njegove recepcije (rikerovskim jezikom rečeno, od prefiguracije preko konfiguracije do refiguracije). Faza gestacije, koja prethodi činu stvaranja nekog dela, određena je kao prva mimetička faza (*mimesis I*). Samo stvoreno delo potpada pod drugu fazu (*mimesis II*), dok treću (*mimesis III*) čini njegova recepcija. Primetili smo da na svakom mimetičkom stupnju naučna i umetnička dela ispoljavaju određeni, veći ili manji, stepen konvergencije, a da je divergencija prisutna u neznatnom obimu.

Kako bismo pokazali povezanost naučnih i umetničkih tvorevina u prvoj mimetičkoj fazi, smatrali smo da je potrebno početi od ideja iz okrilja fenomenologije, zatim se pozvati na stanovište poznato kao solipsizam, a onda im pridružiti shvatanja nekih teoretičara nauke koja idu u prilog našoj središnjoj tezi u ovom radu. Banvilova imenica „prisutnost“ (*thereness*), koju njegovi junaci neretko upotrebljavaju kad govore o svom odnosu prema drugim ljudima i stvarima oko sebe, neizostavno upućuje na *tubitak* i njega uzimamo za polazište analize procesa svakog nastalog dela. Oslanjajući se na ovaj, ali i mnoge druge Hajdegerove pojmove i ideje, potpomognute Liotarovim shvatanjima fenomenologije, želeli smo da pokažemo srodnost porekla ideje o stvaranju i naučnih i umetničkih dela. Svaki stvaralac (naučnik, književnik, slikar) može se razumeti kao *tubitak*, sa svim pripadajućim kvalifikacijama, poput *bitka-u-svetu*, *sabitka*, *satubitka*, koje potcrtavaju neraskidivu povezanost nas i sveta u jednom odnosu fenomenološki označenom kao *naspramnost*. Pre bilo kakvog stvaranja, pa i nastanka ideje o njemu, *tubitak* je tek *bačena mogućnost*, a potom postaje *obuzet* određenim delovima onog što se pred njim *pojavljuje* i *otvara*. Budući da je *vremenit*, *tubitak* karakteriše i *bivstvovanje ka smrti*, odnosno svojevrsna *stalna nezaključenost*, dok god on kao takav jeste. Shodno tome, njegovo stanje *brigovanja*, tj. *obuzetosti* onim *pojavljujućim*, nije nepromenljivo, nego podložno stalnim revizijama. Bilo kako bilo, upravo je to *pojavljujuće*, odnosno *stvarnosno*, osnova i ishodište svakog stvorenog dela.

Čim stvaralac kao *tubitak* postane obuzet određenim delom pojavljujućeg i odabere da se njime bavi na sebi svojstven način, bilo u vidu naučnih modela, književnih ili likovnih tvorevina, to pojavljujuće nužno poprima solipsistička i antropomorfna svojstva, upravo zahvaljujući činjenici da ih stvara čovek. Sam jezik, štaviše, previđa svu raznovrsnost koja je prisutna u prirodi i označava istim imenom stvari koje nisu potpuno identične. Na ovo je, između ostalih, ukazivao Niče, a Banvilova proza sadrži pregršt razmišljanja o ovoj i drugim osobinama jezika, koji je, s jedne strane, suštinski manjkav po pitanju adekvatnog govora o svetu, ali, s druge strane, i jedino sredstvo koje čovek ima na raspolaganju da bi do bilo kakve komunikacije uopšte moglo doći. Iz svega rečenog proizlazi da, i pre upotrebe jezika u nekoj konkretnoj oblasti ljudske delatnosti (nauci, književnosti i slično), postoji (ili treba da postoji) svest o određenom stepenu nedostatnosti jezika, o solipsističkim i antropomorfnim primesama koje su neuklonive iz svega što je stvoreno i posredovano jezikom.

Da se u ovom pogledu nauka i umetnost ne razlikuju mnogo pokazao je i teoretičar fizike, pionir kvantne mehanike, Verner Hajzenberg. I u nauci, kao i umetnosti, ne bavimo se celinom sveta, već jednim njegovim delom. Takođe, nemoguće je raskinuti spregu posmatrača i posmatrane pojave; drugim rečima, da bi se ona mogla opisati, moraju se uzeti u obzir, pored posmatrača, upotrebljena aparatura i odabrani metod, pri čemu je čovek taj koji vrši odabir. Iz ovog razloga, svaki naučni model nužno nosi antropomorfno breme, što dovodi u pitanje egzaktnost i objektivnost nauke, time je u izvesnom smislu približavajući umetničkom diskursu.

Kad udružimo ideje iz oblasti fenomenologije sa solipsizmom i antropomorfnim teretom, a zatim ih obogatimo Holtonovim stanovištem o dva aspekta nauke, dolazimo do zaključaka koji potvrđuju polaznu pretpostavku našeg istraživanja. Rikerovoj prvoj mimetičkoj fazi odgovara Holtonova privatna nauka, odnosno nauka u nastajanju (S1), ali i privatna umetnost/umetnost u nastajanju (A1), što su termini koje smo sami uveli, proširivši Holtonovo gledište na umetnost i zadržavši paralelu s njegovim terminima. Prvu fazu (S1 i A1) nazvali smo i fazom gestacije, a ona je određena najraznovrsnijim faktorima (od ličnih osobina stvaraoca do šireg društvenog konteksta). Smatrali smo da je uputno poslužiti se Holtonovim koordinatnim sistemom pri ukazivanju na srodnost nauke i umetnosti, pri čemu prvoj fazi pripadaju S1 i A1, zatim empirijska *x*-osa (hajdegerovsko stvarnosno), kao i tematska *z*-osa, odnosno polje tematske imaginacije, koja nije ograničena isključivo na nauku, već je zajednička svim ljudskim delatnostima. U njoj se vrši predselekcija i izbor pojave kojom se naučnik ili umetnik bavi.

Na osnovu svega rečenog možemo zaključiti da na prvom mimetičkom stupnju umetnička i naučna dela ispoljavaju izrazito visok stepen konvergencije. Poreklo im je srodno, a ono se, po našem mišljenju, najbolje može objasniti polazeći od fenomenologije, solipsizma i antropomorfizma, koji čine neuklonive komponente osnove svakog stvorenog dela.

Kako bismo dosledno sproveli Rikerove ideje i u drugoj mimetičkoj fazi i proširili ih na nauku i likovnu umetnost, najpre smo uveli pojmove *modela* u nauci i *kompozicije* u slikarstvu kao konfigurativne entitete koji predstavljaju korelate *zapletu* u književnosti. Potom smo nastojali da pokažemo da nije samo zaplet *carstvo „kao da“ (carstvo fikcije)* koje uspostavlja *literarnost književnog dela*, nego da to čini i model (*carstvo nauke*), utvrđujući *naučnost naučnog dela*, ali i kompozicija (*carstvo slike*), određujući *likovnost likovnog dela*. Da bismo argumentovali pomenute teze, pozvali smo se na teoriju fikcionalnih svetova češkog teoretičara Lubomira Doležela, a najpre na šest karakteristika ovih svetova koje on predočava u svom poznatom delu *Heterokosmika*. Budući da se one odnose samo na fikcionalne svetove književnosti, bilo je neophodno preispitati da li i u kojoj meri pomenute osobine važe i za druga dva konfigurativna entiteta.

Po pitanju prve dve osobine (1. fikcionalni svetovi su skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari i 2. skup fikcionalnih svetova je beskonačan i maksimalno raznolik), utvrdili smo da postoji delimična konvergencija naučnih i umetničkih konfigurativnih entiteta. Fikcionalni svetovi književnosti i slikarstva jesu skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari, dok su takvi i svi naučni svetovi osim onih koji su trenutno prihvaćeni kao validni od strane naučne zajednice. S obzirom na to da su fikcionalni tekstovi (uopšte, svi artefakti) konstruktivne prirode, što znači da sami stvaraju svoj referencijalni domen, fikcionalni svetovi književnosti i likovne umetnosti jesu beskonačni i maksimalno raznoliki. S druge strane, naučni tekstovi su predstavljački, tj. imaju unapred determinisan referencijalni domen, te stoga nisu beskonačni, ali ipak ispoljavaju tendenciju k umnožavanju i svakako nisu svodivi na jedan jedinstven naučni svet.

U preostalim karakteristikama koje Doležel navodi, svi konfigurativni entiteti pokazuju izrazitu konvergenciju. U vezi s trećom osobinom, svi svetovi (naučni, književni, likovni) pristupačni su posredstvom semiotičkih kanala, čineći kognitivne zalihe unutar enciklopedija nauke/književnosti/slikarstva. Četvrtu osobinu, koja se odnosi na nepotpunost fikcionalnih svetova, preinačili smo i pokušali da dokažemo potpunost svakog konfigurativnog entiteta, smatrajući je, pritom, jednom od njihovih najznačajnijih zajedničkih odlika. Potpunost nastaje po prelasku s paradigmatskog na sintagmatsko, s ekstenzije na

intenziju (Doležel), s *mimesis I* na *mimesis II* (Riker), sa S1 na S2 (Holton), odnosno A1 na A2, koji se dešava razmatranim procesima selekcije i formativne operacije (Doležel), apstrakcije, idealizacije, aproksimacije, pragmatičkog i ontološkog ograničenja. Na taj način se ostvaruje *trijumf forme*, koja daruje svakom konfigurativnom entitetu smisao zaokruženosti i celovitosti. Peta karakteristika, setimo se, odnosi se na makrostrukturu fikcionalnih svetova, za koju Doležel kaže da može biti heterogena. Mi smo nastojali da pokažemo da i naučni i umetnički svetovi mogu sadržati komponente više modalnih sistema (aletičkog, deontičkog, aksiološkog ili epistemičkog), te da i u tom pogledu iskazuju visok stepen konvergencije. Isti je slučaj i s poslednjom, šestom osobinom, koja kaže da su fikcionalni svetovi književnosti konstrukti tekstualne *poiesis*. Naučnom, književnom i umetničkom delu zajedničko je svojstvo stvorenosti, pa tako svako od njih predstavlja konstrukt čovekovih produktivnih delatnosti. Svaki konfigurativni entitet ima relevantnost u okviru sebi pripadajućeg pojmovnog okvira, čime se obezbeđuje *ontološka relativnost* (Kvajn). Drugim rečima, ako uvedemo pojam *prefiks priče* (Rozen), svaka kvantifikacija koja sledi, bila ona naučna teorija, književni tekst ili likovno delo, relevantna je samo unutar domena koji uspostavlja upravo pomenuti prefiks priče.

Primenom Doleželove teorije fikcionalnih svetova književnosti na analizu naučnih i likovnih dela, uvideli smo da svaki konfigurativni entitet ispoljava određeni stepen *fikcionalnosti*. Kako ovu tezu usaglasiti s našom namerom da dokažemo srodnost *istina* naučnih i umetničkih tvorevina? Rešenje je nagovešteno na prvom mimetičkom stupnju, uvođenjem (i proširivanjem) Holtonovog koordinatnog sistema. Kontingentna ravan, koju obrazuju ose x i y , a u okviru koje povezivanjem tačaka (pojmova u nauci, reči u književnosti, boje i ostalih likovnih elemenata u slikarstvu) nastaju linije (naučne tvrdnje, književni tekst, odnosno kompozicija slike), pripada drugom mimetičkom stupnju, koji je, podsetimo se, *carstvo „kao da“*, predstavljajući *rez*, ali i *vezu* sa stvarnošću (Riker). Upravo zahvaljujući rezu možemo govoriti o svojevrsnoj fikcionalnosti konfigurativnih entiteta, dok, s druge strane, zadržavajući vezu s onim stvarnosnim (Holtonovom x -osom, koja je neodvojiva komponenta svakog entiteta smeštenog unutar kontingentne ravni), svi konfigurativni entiteti neizostavno sadrže u sebi *istinu uprkos fikcionalnosti*, a nju smo odredili kao *svedočenje*, odnosno dokaz onoga postojećeg, stvarnosnog. U drugoj mimetičkoj fazi, dakle, postoji delimična konvergencija u slučaju dve razmatrane osobine, a po pitanju preostale četiri konfigurativni entiteti ispoljavaju izrazito visok stepen konvergencije.

Znamo da se druga faza odnosi na gotovo umetničko ili naučno delo. Ono, međutim, ne biva stvoreno da bi svoj put završilo na ovom stupnju. Svrha njegovog nastanka je

svojevrсна produžena egzistencija, a ona obeležava poslednji, treći mimetički stupanj. Riker ga određuje kao *polje komunikacije i referencije*. Mi smo ga dodatno označili simbolima S3 i A3, koje smo uveli ne bismo li ostali dosledni primenjenom holtonovskom modelu. S3 i A3 predstavljaju spregu naučnog ili umetničkog dela i njihovog *recipijenta*, te je u tom smislu čin *receptije* suštinska odlika treće mimetičke faze. Ispitivanje srodnosti naučnih i umetničkih tvorevina i u okviru nje započeli smo ukazivanjem na Gadamerove hermeneutičke ideje. Smatrali smo da je uputno iskoristiti njegovo shvatanje *stapanja horizonata*, koje upravo predstavlja pomenutu spregu nekog dela i njegovog recipijenta. Ono ukazuje na veoma značajnu osobinu dela, njegovu inherentnu *istovremenost* uprkos raznodobnim činovima receptije. Ona postoji dok god je delo sačuvano od zaborava, sve dok je i jednog njegovog recipijenta. Reč je o svojevrsnoj *koegzistenciji prošlosti i sadašnjosti*: prošlog trenutka nastanka dela i sadašnjeg momenta njegove receptije. Sve dok je tog *živog važnja*, razumevanje će biti *produktivna aktivnost*, koja će iznedriti drugačija, a neretko i suprotna tumačenja.

Razlog tome treba tražiti u okolnostima receptije, odnosno u situaciji recipijenta. Poput stvaraoca nekog dela, i recipijenta možemo shvatiti kao hajdegerovski *tubitak*, koji rođenjem dospeva u određeni svet (*svoj svet* i *sa-svet*), a koga karakteriše *stalna nezaključenost* i necelovitost u *bivstvovanju ka smrti*. Videli smo da se faktori koji utiču na *obuzetost* recipijenta onim *pojavljujućim* i odabir bavljenja njegovim određenim delovima suštinski ne razlikuju od činilaca koji opredeljuju predmet interesovanja stvaraoca naučnog, književnog ili likovnog dela. To mogu biti uži (lični) i širi (društveno-istorijski) faktori. Recipijent pristupa činu receptije uz svekoliko prethodno iskustvo, svojevrsan koordinatni sistem u koji su upisane njegove kognitivne zalihe, interesovanja i motivi bavljenja određenom pojavom. Cilj bavljenja njome nužno će uticati i na način pristupa njoj, te će, stoga, književnik drugačije pristupiti nekom naučnom delu (ako želi da ga upotrebi kao građu za sopstveno delo) od drugog naučnika koji, na primer, nastoji da preispita valjanost neke naučne teorije. Bilo kako bilo, tu dolazi do spajanja dva koordinatna sistema: samog dela i njegovog recipijenta (koji se, pak, kvalitativno razlikuju, što smo istakli i ranije), pri čemu je i čin receptije (a ne samo čin stvaranja) opterećen *antropomorfnim i solipsističkim teretom*.

Potpunost stvorenog dela, za koju smo rekli da jedna od najvažnijih osobina svih konfigurativnih entiteta, a koja se stiče na drugom mimetičkom stupnju, važna je i u trećoj fazi. Naime, svaki recipijent doživljava iskustvo *potpunosti* dovršenjem čina receptije, nezavisno od vrste entiteta i od načina njegove receptije. Nakon što čitalac pročita knjigu, kritičar napiše kritiku, predavač završi svoje predavanje o njoj; nakon što naučnik ispita

valjanost svoje teorije, student o njoj dozna iz naučne literature, teoretičar nauke o njoj napiše studiju; nakon što posetilac izložbe sagleda neku sliku u svim njenim pojedinostima, a istoričar likovne umetnosti o njoj sačini prikaz – svaki recipijent doživi pomenuto iskustvo *potpunosti*, koje nalikuje sličnom iskustvu stvaraoca po dovršetku sopstvene tvorevine.

Još jedna značajna osobina svakog procesa recepcije na koju Gadamer skreće pažnju jeste *jezičnost*. Bilo da je reč o delima koja su iskazana jezikom (poput naučnih ili književnih dela) ili o onima koja se njime ne koriste (kao što su likovna), bavljenje njima nužno je posredovano jezikom. On se nalazi i u osnovi ideja poststrukturalizma i postmodernizma uopšte, koje smo takođe smatrali pogodnim za pokazivanje povezanosti nauke i umetnosti u trećoj mimetičkoj fazi.

Jedna od posledica stapanja horizonata ili, holtonovskim jezikom, koordinatnih sistema nekog dela i njegovih recipijenata jeste tzv. *efekat opadanja*, odnosno gubitak iluzije o sposobnosti nauke da iskaže jednu, nepromenljivu istinu o svetu, što je u izvesnoj meri približava nenaučnim, umetničkim diskursima. Značajan doprinos rasvetljavanju pomenutog fenomena dao je filozof nauke Karl Popper. On je uveo *deduktivni metod* provere hipoteza u kome one zadržavaju validnost i smatraju se naučnim sistemom dok god odolevaju proveravama koje ne uspevaju da ih opovrgnu. Proveravanje se u jednom momentu mora okončati i doneti odluka o prihvatanju ili odbacivanju ispitivane hipoteze. Odluku, razume se, donosi čovek, onaj ko vrši proveru, te je subjektivni element neukloniv iz naučnih sistema, koji pretenduju na objektivnost. Dijahronijski posmatrano, ispostavilo se da svaka teorija pre ili kasnije biva opovrgnuta i zamenjena novom, što navodi na zaključak da se validnost teorije ne može poistovetiti s njenom istinitošću i da je nauka, kako Popper kaže, *igra bez kraja*.

Svi naučni modeli (hipoteze, teorije, zakoni), bilo prevaziđeni bilo trenutno prihvaćeni kao validni, pohranjeni su u *naučnu enciklopediju*, postajući na taj način sastavni deo *kognitivnih zaliha* čovečanstva. Tako i književna dela bivaju uvrštena u širok korpus književnosti, *književnu enciklopediju*, a likovna dela u *enciklopediju slikarstva*. Stoga, svako stvoreno delo (naučno/književno/likovno) poseduje *kognitivnu vrednost* i kao takvo predstavlja (kvalitativno različit) izvor saznanja o jedinstvenoj stvarnosti koju delimo. Autori koji su se bavili pitanjem povezanosti nauke i umetnosti isticali su srodnost teorijske nauke i književne fikcije, kao i to da je svojevrsna *provera hipoteza* nužna i u slučaju književnih dela, kako bi čitaočev angažman bio potpun. Jedno literarno delo, tako, može biti izvor *faktičnih informacija* o svetu, pružiti *razumevanje opštih principa* koji u njemu vladaju, omogućiti *kategoričko razumevanje*, kao i *afektivno znanje* o stvarnom svetu. Sve se to može smatrati

vrstom *primene* na iskustvo recipijenta, *rekonfiguracijom* njegovog iskustva (odnosno, rikerovskim jezikom rečeno, *refiguracijom*). Međutim, samo se u vezi s naukom može govoriti o *praktičnoj primeni*, što je osobina u kojoj umetnost i nauka ispoljavaju najveći stepen divergencije na ovom mimetičkom stupnju. Takvu vrstu primene umetnost ne poznaje. I pored ove bitne razlike, i naučna i umetnička dela kao izvori kognitivnih zaliha kroz svoje vekovno i milenijumsko opstajanje iskazuju *nužnost* svog postojanja za ljudski rod.

Kako bismo temeljnije istakli povezanost nauke i umetnosti na poslednjem mimetičkom stupnju i uveli ideje iz okrilja poststrukturalizma koje smatramo veoma značajnim u tom pogledu, ukazali smo i na postupak poznat kao *ekfraz*. Mišljenja smo da je o njemu najpodesnije govoriti upravo u sklopu treće faze mimeze, budući da se odnosi na delatnosti bavljenja određenim delom nakon njegovog nastanka. Pojam ekfrazе doživeo je raznolika shvatanja kroz istoriju: u užem smislu on označava verbalni (literarni) opis nekog likovnog dela, dok se u širem smislu može razumeti kao verbalizacija svega vizuelnog. U najširem smislu, pak, svaka umetnička forma može postati ekfrazа neke druge forme. Ona tako postaje *proizvođač višeslojnog značenja*, sprega forme i sadržine, poigravanje formom kako bi se sadržina iskazala na poseban način, omogućujući *prisustvo odsutnog* koje se dešava u recipijentu tokom procesa recepcije. Videli smo, takođe, da to *odsutno* ne mora biti stvarno postojeće da bi se učinilo *prisutnim*. Štaviše, i jezik je u osnovi ekfrastičan, budući da predstavlja pretakanje stvarnosti u reči, *verbalizaciju* (hajdegerovske) *stvarstvenosti*. Važno je, pritom, uvideti da se stvarstvenost može verbalizovati na različite načine, zavisno od potreba i ciljeva onoga ko vrši verbalizaciju. Tako se ista pojava u prirodi na jedan način verbalizuje prilikom pretvaranja u naučni model, a na drugačiji način prilikom pretvaranja u književni tekst. Banvilova književnost je bogata *ekfrastičkom književnošću*: pokazali smo da njegovi romani svojom formom odražavaju sadržinu odabrane tematike.

Književnost ovog pisca bogata je i u pogledu *intertekstualnosti*. Sve što je rečeno dovodi nas konačno i do poststrukturalističkih (u širem smislu postmodernističkih) ideja, za koje smatramo da potvrdu nalaze u Banvilovoj prozi i doprinose našoj središnjoj pretpostavci u ovom istraživanju. Krenuli smo od Bartove teze o *smrti autora* i *rođenju čitaoca* kako bismo istakli značaj čina recepcije. Zatim smo se pozvali na važno Deridino stanovište o *većitoj ispisivosti teksta*, koja je omogućena jezikom (setimo se da i Gadamer ističe značaj jezika u hermeneutičkom procesu). Ne može se više govoriti o binarnom odnosu označitelja i označenog, već o čitavom *lanču označitelja*, koji ostavljaju *trag* u svakom tekstu u kom se pojave, dopuštajući mogućnost uspostavljanja raznovrsnih odnosa prema ostavljenom tragu. Tekst u kome znak ostavlja trag istovremeno je singularan (ima svoj datum i potpis) i deljiv.

Deljivost je omogućena i onim što Fuko naziva *ponovljivom materijalnošću* iskaza. Svaki iskaz, bilo kojoj *diskurzivnoj tvorevini* da pripada, postaje otvoren za uključivanje u nove tekstove, kao i mnogobrojne prerade unutar iste ili različite diskurzivne tvorevine. Time nastaje *fluidnost diskursa* – diskurs postaje *igra*.

Kako bismo pojasnili pojam igre kao jedan od centralnih pojmova postmodernizma, oslonili smo se na Vitgenštajna i Liotara, koji govore o *jezičkim igrama* kao o raznovrsnim jezičkim aktivnostima sa sopstvenim inherentnim pravilima koja predstavljaju ugovor među igračima, pri čemu iskaz treba shvatiti kao potez u igri. Svaka diskurzivna tvorevina postupa sa svojim iskazima na specifičan, sebi svojstven način, prema pravilima koja su dogovorena unutar nje. Iskaz, videli smo, može preći iz jedne diskurzivne tvorevine u drugu (na primer, iz nauke u književnost), ali se u tom slučaju on nužno povinuje *pravilima igre* diskurzivne tvorevine u koju prelazi.

Jezičko poigravanje i fluidnost diskursa doprineli su *nepoverenju prema metanarativima*, koje obeležava postmoderno stanje. Ono svoj izraz nalazi i u Banvilovoj prozi, koja, videli smo, iskazuje nepoverenje prema metanarativima nauke, religije, prava, istorije, pritom potcrtavajući značaj *mikronarativa*, tj. malih priča. Jedino one odražavaju svu raznolikost iskustva usredsređivanjem na lokalno, pojedinačno i konkretno, nasuprot velikim pripovestima, koje pretenduju na univerzalnost i sveobuhvatnost. Više puta smo istakli nemogućnost jednoobraznog i celovitog pogleda na svet, čime se ukida validnost metanarativa. Mikronarativi odnose prevagu nad njima, iz razloga što su vremenski i prostorno ograničeni. To im obezbeđuje valjanost, budući da nemaju za cilj da izgovore poslednju reč o predmetu kojim se bave, znajući da je to nemoguće učiniti.

Sve postaje priča. Mogla bi ovo biti jedna od glavnih pretpostavki Banvilove proze. On nam pokazuje kako se sve pretače u priču: i nauka, i književnost, i slikarstvo. Isto čini svaki recipijent koji želi da govori o recipiranom delu, bilo da je reč o prikazu nekog naučnog otkrića, utisku o posmatranoj slici ili pročitanoj romanu. Kao što svaki konfiguratívni entitet karakteriše potpunost, tako i priča o njemu sadrži početak i kraj, celovitost koja se kao takva ne može pronaći u prirodi. Priča obezbeđuje *red* onom ispričanom, ili makar privid reda, nasuprot neuređenom i haotičnom čovekovom iskustvu.

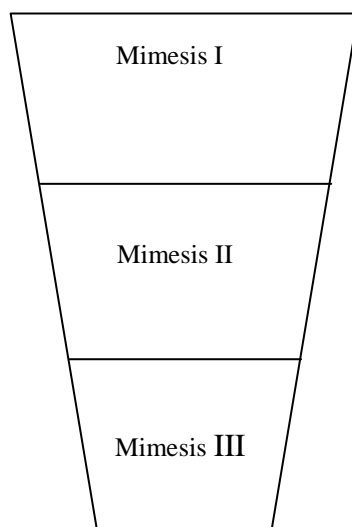
Nakon svega – povratak fenomenologiji. Podsetimo se da se rađanje ideje o stvaranju nekog dela dešava u svojevrsnoj sprezi stvaraoaca i određenog fragmenta stvarnosti, u odnosu koji se fenomenološki označava kao *naspramnost*, odnosno *intencionalnost*. Pokušali smo da pokažemo da se mimetički krug neizostavno vraća fenomenologiji, i to u činu *individualne recepcije* nekog dela. Uveli smo Šeferov pojam *jedinstvenog modaliteta predstavljanja* kako

bismo ukazali na univerzalni način stvaranja predstava u misaonom procesu recipijenta, nezavisno od toga da li se recipira faktualni ili fikcionalni tekst, stvarni ili naslikani predmet. Tu je reč o psiho-neurološkim procesima pojedinca, čije su kompetencije predstavljanja jedinstvene, a predstave ekvivalente po pitanju svog sadržaja. Pritom, kompetencije predstavljanja uslovljene su stvarnošću, spoljnim svetom, u korelaciji s centralnim nervnim sistemom pojedinca. Čitavo prethodno iskustvo recipijenta opredeljuje način na koji on sebi predstavlja određene recipirane sadržaje. U tom smislu, recepcija je nužno individualni čin. Čitanje Banvilove proze pruža jedno bogato fenomenološko iskustvo. Ona nudi čitaocu pregršt utisaka i stvara u njegovoj svesti obilje slika (zbog čega je nazivana i *slikovitom književnošću*), mnoštvo predstava o onome stvarnosnom, postojećem, pojavljujućem iz kog je proistekla. U takvom *neposrednom doživljenom iskustvu leži istina fikcije*.

Ponovimo na kraju da je središnja teza našeg istraživanja pokazivanje povezanosti naučne i umetničke istine na primeru odabranih dela Banvilove proze. Primenom trojnog mimetičkog modela ustanovili smo sledeće:

1. Na prvom mimetičkom stupnju konvergencija je prisutna u najvećem obimu i ispoljava se u svim ispitivanim karakteristikama.
2. Na drugom mimetičkom stupnju konvergencija je prisutna u velikom obimu. Izrazita konvergencija postoji u slučaju četiri, a delimična u slučaju dve ispitivane osobine.
3. Na trećem mimetičkom stupnju prisutna je izrazita ili delimična konvergencija, ali i divergencija naučnih i umetničkih dela na putanji sopstvene istine.

Konvergencija i divergencija konfigurativnih entiteta na mimetičkoj putanji mogla bi stoga biti predstavljena na sledeći način:



Šema 3. Prikaz konvergencije i divergencije konfigurativnih entiteta na mimetičkoj putanji

Prikažimo za kraj na jednom mestu osnovne ispitivane karakteristike u svim mimetičkim fazama.

Tabela 2. Prikaz konvergencije i divergencije konfigurativnih entiteta prema osnovnim ispitivanim karakteristikama u svim mimetičkim fazama

	Ispitivane karakteristike	Konvergencija	Delimična konvergencija	Divergencija
<i>Mimesis I</i>	Izvor dela: postojeće, stvarnosno, pojavljujuće (fenomenologija)	X		
	Solipsizam	X		
	Antropomorfni teret	X		
<i>Mimesis II</i>	Skupovi neostvarenih mogućih stanja stvari		X	
	Beskonačni i maksimalno raznoliki skupovi		X	
	Pristupačnost posredstvom semiotičkih kanala	X		
	Potpuni svetovi	X		
	Mogu biti heterogeni po svojoj makrostrukturi	X		
	Konstrukti ljudskih delatnosti	X		
<i>Mimesis III</i>	Kognitivna vrednost		X*	
	Praktična primena			X
	Nužnost postojanja		X*	
	Neprekidno označavanje		X*	
	Mikronarativi		X*	
	Povratak fenomenologiji u činu individualne recepcije	X		

* Smatramo da u ovim osobinama postoji delimična, a ne izrazita konvergencija, budući da su kognitivna vrednost, nužnost postojanja, neprekidno označavanje i svojstvo mikronarativa kvalitativno različiti u slučaju naučnih i umetničkih dela.

Vidimo i na osnovu prikazanih šema da ni u jednoj mimetičkoj fazi nema apsolutne divergencije nauke i umetnosti, već je ona samo izražena u većem ili manjem obimu. Smatramo da smo time uspeli da pokažemo suštinsku povezanost naučne i umetničke istine, što je bio cilj našeg istraživanja.

Literatura

- Anon. [1]: „Antoine Watteau“, http://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Watteau, pristupano 13.10.2012.
- Anon. [2]: „Ekphrasis“, <http://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>, pristupano 10.07.2013.
- Anon. [3]: „The Embarkation for Cythera“, http://en.wikipedia.org/wiki/The_Embarkation_for_Cythera, pristupano 13.10.2012.
- Anon. [4]: „The John Banville Interview“, http://marksarvas.blogs.com/elegvar/the_john_banville_interview/, pristupano 18.04.2012.
- Anon. [5]: „John Banville“, <http://literature.britishcouncil.org/john-banville>, pristupano 18.04.2012.
- Anon. [6]: „John Banville“, <http://www.theguardian.com/books/2008/jun/10/johnbanville>, pristupano 18.04.2012.
- Anon. [7]: „John Banville“, <http://www.general-ebooks.com/search/banville-john>, pristupano 10.02.2015.
- Anon. [8]: „Many-Worlds Interpretation“, http://en.wikipedia.org/wiki/Many-worlds_interpretation, pristupano 15.08.2012.
- Anon. [9]: „Preposition *ek*“, <http://biblehub.com/greek/1537.htm>, pristupano 10.02.2015.
- Anon. [10]: „Solipsism“, <http://en.wikipedia.org/wiki/Solipsism>, pristupano 24.09.2012.
- Anon. [11]: „14th Time Lucky“, <http://www.theguardian.com/books/2005/oct/12/bookerprize2005.bookerprize1>, pristupano 18.04.2012.
- Adorno 1979: Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd.
- Al-Joulan 2010: Nayef Ali Al-Joulan, „Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinnings of Literary Pictorialism“, u: *Studies in Literature and Language*, Vol. 1, no. 7, pp. 39-54.
- Attridge 1992: Derek Attridge (ed.), *Jacques Derrida: Acts of Literature*, Routledge, New York, London.
- Banville 1985: John Banville, „Physics and Fiction: Order from Chaos“, u: New York Times Book Review, dostupno na: <http://www.nytimes.com/1985/04/21/books/physics-and-fiction-order-from-chaos.html>, pristupano 15.07.2012.
- Banville 1998: John Banville, „Beauty, Charm, and Strangeness: Science as Metaphor“, u: *Science Magazine*, Vol. 281, no. 5373, pp. 40-41.
- Banville 2011a: John Banville, *Doctor Copernicus*, Picador, London.
- Banvil 1992: Džon Banvil, *Kepler*, Nolit, Beograd.

- Banville 2011b: John Banville, *Kepler*, Picador, London.
- Banville 2010a: John Banville, *The Newton Letter*, Picador, London.
- Banville 2011c: John Banville, *Mefisto*, Picador, London.
- Banvil 1998: Džon Banvil, *Knjiga dokaza*, Paideia, Beograd.
- Banville 2010b: John Banville, *Ghosts*, Picador, London.
- Banville 2011d: John Banville, *Athena*, Picador, London.
- Bart 1975: Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš.
- Bart 1990: Rolan Bart, „Efekat stvarnog“, *Treći program* br.85, Beograd.
- Bernstein 1990: Richard Bernstein, „Once More Admired Than Bought, A Writer Finally Basks in Success“, <http://www.nytimes.com/1990/05/15/books/once-more-admired-than-bought-a-writer-finally-basks-in-success.html?src=pm&pagewanted=1>, pristupano 18.04.2012.
- Biagioli 1996: Mario Biagioli, „From Relativism to Contingentism“, u: *The Disunity of Science: Boundaries, Contexts, and Power*, Stanford University Press, Stanford, California, pp. 189-206.
- Bradbury 2001: Malcolm Bradbury, *Modern British Novel*, Penguin Books, London.
- Brinzeu 2005: Pia Brinzeu, „Ekphrasis: A Definition“, u: *British and American Studies*, Timișoara University Press, Timișoara, Vol. XI.
- Bruner 2005: Jerome Bruner, „The Reality of Fiction“, u: *McGill Journal of Education*, vol. 40, no. I, pp. 55-64.
- Butkutė 2007: Jūratė Butkutė, „Postmodern Transgressions of Narrative: An Intertextual Dialogue between J. Banville’s *The Book of Evidence* (1989) and V. Nabokov’s *Lolita* (1955)“, u: *Literatūra*, pp. 17-25.
- Cazeaux 2007: Clive Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*, Routledge, New York and London.
- Cilliers 2005: Paul Cilliers, „Complexity, Deconstruction and Relativism“, u: *Theory, Culture & Society*, SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, Vol. 22 (5): 255-267.
- Derrida 1988: Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo.
- Devitt, Sterelny 1999: Michael Devitt, Kim Sterelny, *Language and Reality, An Introduction to the Philosophy of Language*, Blackwell Publishers, Oxford.
- D’hoker 2004: Elke D’hoker, *Visions of Alterity: Representation in the Works of John Banville*, Rodopi, Amsterdam - New York.
- D’hoker 2006: Elke D’hoker, „Self-Consciousness, Solipsism, and Storytelling: John Banville’s Debt to Samuel Beckett“, u: *Irish University Review*, Vol. 36, pp. 68-80.

- Doležel 1991: Lubomír Doležel, *Poetike zapada: Poglavlja iz istraživačke tradicije*, Svjetlost, Sarajevo.
- Doležel 2008: Lubomír Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Službeni glasnik, Beograd.
- Doležel 2010: Lubomír Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Elgin 2007: Catherine Z. Elgin, „The Laboratory of the Mind“, u: *A Sense of the World: Essays on Fiction, Narrative and Knowledge*, Routledge, London, pp. 43-54.
- Elsner 2010: Jaś Elsner, „Art History as Ekphrasis“, u: *Art History* 33, no.1, Association of Art Historians, pp. 10-27.
- Frigg, Hunter 2010: Roman Frigg, Matthew C. Hunter (ed.), *Beyond Mimesis and Convention: Representation in Art and Science*, Boston Studies in the Philosophy of Science, Springer Science & Business Media, Volume 262.
- Fry 2009a: Introduction to Theory of Literature: Lecture 10 Transcript – Deconstruction I, Open Yale Courses with Professor Paul H. Fry, dostupno na: <http://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-10>, pristupano 26.08.2011.
- Fry 2009b: Introduction to Theory of Literature: Lecture 11 Transcript – Deconstruction II, Open Yale Courses with Professor Paul H. Fry, dostupno na <http://oyc.yale.edu/english/engl-300/lecture-11>, pristupano 26.08.2011.
- Fuko 1998: Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd; Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad.
- Fuko 2007: Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, Karpos, Loznica.
- Gadamer 1978: Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo.
- Giere 2009: Ronald N. Giere, „Why Scientific Models Should not be Regarded as Works of Fiction“, u: *Fictions in Science: Philosophical Essays on Modeling and Idealization*, Routledge, pp. 248-258.
- Gingerich 2003: Owen Gingerich, „Truth in Science: Proof, Persuasion, and the Galileo Affair“, u: *Perspectives on Science and Christian Faith*, Volume 55, Number 2, pp. 80-87.
- Gontarski 1995: S.E. Gontarski (ed.), *Samuel Beckett, The Complete Short Prose, 1929-1989*, Grove Press, New York.
- Gorman 2013: Sophie Gorman, „I can't read my books, they are an embarrassment to me' - John Banville“, <http://www.independent.ie/entertainment/books/i-cant-read-my->

- books-they-are-an-embarrassment-to-me-john-banville-29762644.html, pristupano 23.11.2013.
- Hajdeger 1996: Martin Hajdeger, *Izvor umetničkog dela*, Slovo, Vrbas (Dnevnik, Novi Sad).
- Hajdeger 2007a: Martin Hajdeger, *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd.
- Hajdeger 2007b: Martin Hajdeger, *Ontologija: hermeneutika faktičnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad.
- Hajzenberg 2000: Verner Hajzenberg, *Fizika i filozofija*, Umetničko društvo Gradac, Čačak, Beograd.
- Hamburger 1982: Käte Hamburger, *Istina i estetska istina*, Svjetlost, Sarajevo.
- Hand 2002: Derek Hand, *John Banville: Exploring Fictions*, The Liffey Press, Dublin.
- Hand 2006: Derek Hand, „Introduction: John Banville’s Quixotic Humanity“, u: *Irish University Review*, Vol. 36.
- Heidegger 1977: Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Garland Publishing, New York and London.
- Hogan 1997: Ron Hogan, „John Banville“, <http://www.beatrice.com/interviews/banville/>, pristupano 18.04.2012.
- Holton 1975: Gerald Holton, *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Holton 2003: Gerald Holton, „Perspectives on the Thematic Analysis of Scientific Thought“, dostupno na: http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:QbQ5GLbC978J:scholar.google.com/&hl=en&as_sdt=0,5&as_vis=1, pristupano 17.08.2012.
- Jackson 1997: Tony E. Jackson, „Science, Art, and the Shipwreck of Knowledge: The Novels of John Banville“, u: *Contemporary Literature*, University of Winsconsin Press, Vol. 38, No. 3, pp. 510-533.
- Kenny 2009: John Kenny, *John Banville*, Irish Academic Press, Dublin.
- Khashaba 2002: D.R. Khashaba, „Subjectivism and Solipsism“, u: *Philosophy Pathways*, dostupno na: <http://www.philosophypathways.com/newsletter/issue37.html>, pristupano 24.09.2012.
- Kompanjon 2001: Antoan Kompanjon, *Demon teorije*, Svetovi, Novi Sad.
- Kripke 1980: Saul Kripke, *Naming and Necessity*, Basil Blackwell, Oxford.
- Kuhn 1970: Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.

- Kvajn 2007: Vilard van Orman Kvajn, *Ontološka relativnost i drugi filozofski ogledi*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Kvas 2011: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad.
- Lehrer 2010: Jonah Lehrer, „The Truth Wears Off: Is There Something Wrong with the Scientific Method?“, u: *The New Yorker*, dostupno na: http://www.newyorker.com/reporting/2010/12/13/101213fa_fact_lehrer, pristupano 05.07.2013.
- Leonard 2009: Sue Leonard, „John Banville“, <http://journalistsueleonard.blogspot.com/2009/10/john-banville.html>, pristupano 18.04.2012.
- Lesser 1993: Wendy Lesser, „Violently Obsessed With Art“, u: *New York Times*, dostupno na: <http://www.nytimes.com/1993/11/28/books/violently-obsessed-with-art.html>, pristupano 18.04.2012.
- Lewis 1978: David Lewis, „Truth in Fiction“, u: *American Philosophical Quarterly*, Volume 15, Number 1, pp. 37-46.
- Liotar 1980: Žan-Fransoa Liotar, *Fenomenologija*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- Liotar 1988: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad.
- Liotar 1990: Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb.
- Liotar 1991: Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Dobra vest, Novi Sad.
- Lynch 2001: Michael P. Lynch (ed.), *The Nature of Truth: Classic and Contemporary Perspectives*, Cambridge, Massachusetts; London, England, MIT Press.
- Lynch 2004: Michael P. Lynch, *True to Life: Why Truth Matters*, Cambridge, Massachusetts; London, England, MIT Press.
- Mäki 2011: Uskali Mäki, „Models and the Locus of Their Truth“, u: *Synthese*, Vol. 180, No. 1, pp. 47-63.
- Man 1975: Pol de Man, *Problemi moderne kritike*, Nolit, Beograd.
- McIlroy 1995: Brian McIlroy, „Pattern in Chaos: John Banville’s Scientific Art“, u: *Colby Quarterly*, Berkeley Electronic Press, Volume 31, no. 1, pp. 74-80.
- McKeon 2009: Belinda McKeon, „John Banville, The Art of Fiction No. 200“, <http://www.theparisreview.org/interviews/5907/the-art-of-fiction-no-200-john-banville>, pristupano 18.04.2012.
- McMinn 1991: Joseph McMinn, *John Banville: a critical study*, Gill & MacMillan, Dublin.

- McMinn 2006: Joseph McMinn, „‘Ah, This Plethora of Metaphors! I am Like Everything Except Myself’: The Art of Analogy in Banville’s Fiction“, u: *Irish University Review*, Vol. 36, pp. 134-150.
- McNamee 2003: Brendan McNamee, „A Huddle between the Earth and Heaven: Language and Displacement in the Work of Flann O’Brien and John Banville“, u: *Colby Quarterly*, Volume 39, no. 2, pp. 151-160.
- McNamee 2005: Brendan McNamee, „The Human Moment: Self, Other and Suspension in John Banville’s *Ghosts*“, u: *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 32, pp. 69-86.
- Mitchell 1994: W.J.T. Mitchell, „Ekphrasis and the Other“, u: *Picture Theory*, University of Chicago Press, dostupno na:
<http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>, pristupano 10.07.2013.
- Moravcsik 1974: Michael J. Moravcsik, „Scientists and Artists: Motivations, Aspirations, Approaches, and Accomplishments“, u: *Leonardo*, Volume 7, pp. 255-259.
- Nietzsche 1954: Friedrich Nietzsche, „On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense“, *The Portable Nietzsche*, 42, 46-47, dostupno na:
<http://markdpepper.com/3090/ontruthandle.pdf>, pristupano 24.09.2012.
- Ostin 1994: Dž.L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica Srpska, Novi Sad.
- Page 2011: Ra Page (ed.), *Litmus: Short Stories from Modern Science*, Comma Press, Great Britain.
- Pop 2008: Doru Pop, „For an Ekphrastic Poetics of Visual Arts and Representations“, Doru Pop, u: *EKPHRASIS*, 1/2008, Visual Anthropology and the Cinema of Reality
- Popović 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Logos Art/Edicija, Beograd.
- Popper 2002: Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge Classics, London and New York.
- Powell 2005: Kersti Tarien Powell, “‘Not a son but a survivor’: Beckett...Joyce...Banville“, u: *The Yearbook of English Studies*, Vol. 35, Irish Writing since 1950, Modern Humanities Research Association, pp. 199-211.
- Proudfoot 2006: Diane Proudfoot, „Possible Worlds Semantics and Fiction“, u: *Journal of Philosophical Logic* (2006) 35, pp. 9-40.
- Rankin 1993: H.D. Rankin, „Socrates, Plato and Fiction“, u: *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, Volume 2, pp. 45-55.
- Rebuschi, Renauld 2010: Manuel Rebuschi, Marion Renauld, „Fiction, Indispensability and Truths“, u: *Truth in Fiction*, Ontos Verlag, 2010, pp. 245-286, Vol. 38

- Rice, Waugh 2001: Philip Rice, Patricia Waugh (ed.), *Modern Literary Theory*, Arnold, London.
- Rifater 1990: Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program* br.85, Beograd.
- Riker 1981: Pol Riker, *Živa metafora*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Riker 1993: Pol Riker, *Vreme i priča*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad.
- Rosen 1990: Gideon Rosen, „Modal Fictionalism“, u: *Mind*, New Series, Volume 99, Issue 395, pp. 327-354.
- Sandelowski 1991: Margarete Sandelowski, „Telling Stories: Narrative Approaches in Qualitative Research“, u: *Journal of Nursing Scholarship*, Volume 23, Number 3, pp. 161-166.
- Serl 1991: Džon Serl, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd.
- Shapin 1999: Steven Shapin, „Rarely Pure and Never Simple: Talking about Truth“, u: *Configurations*, 7, pp. 1-14.
- Šefer 2001: Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad.
- Tarski 1944: Alfred Tarski, „The Semantic Conception of Truth: and the Foundations of Semantics“, u: *Philosophy and Phenomenological Research*, Volume 4, Issue 3, pp. 341-376.
- Thagard 2007: Paul Thagard, „Coherence, Truth, and the Development of Scientific Knowledge“, u: *Philosophy of Science*, 74, pp. 28-47.
- Thornton 2004: Stephen P. Thornton, „Solipsism and the Problem of Other Minds“, u: *Internet Encyclopedia of Philosophy*, dostupno na: <http://www.iep.utm.edu/solipsis/>, pristupano 24.09.2012.
- Vajt 2011: Hejden Vajt, *Metaistorija*, CID, Podgorica.
- Quine 1999: Willard Van Orman Quine, *Riječ i predmet*, Kruzak, Zagreb.
- Wittgenstein 1987: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo (Budućnost, Novi Sad).
- Wittgenstein 2009: Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Blackwell, United Kingdom.
- Wondrich 2000: Roberta Gefter Wondrich, „Postmodern Love, Postmodern Death and God-like Authors in Irish Fiction: The Case of John Banville“, u: *BELLS Barcelona English language and literature studies* 11 (2000): 79-88, Barcelona: PPU.
- Wrethed 2006: Joakim Wrethed, *Oases of Air: A Phenomenological Study of John Banville's Science Tetralogy*, Stockholm University, Stockholm.

Biografija autora

Nataša Miljković je rođena 1984. godine u Smederevu, gde je završila osnovnu školu i društveno-jezički smer gimnazije. Diplomirala je na Katedri za engleski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu u januaru 2008. godine. Radi kao nastavnik engleskog jezika. Bavi se književnim i stručnim prevođenjem.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Наташа Миљковић

број уписа 08157/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Научна и уметничка истина у фикцији Цона Банвила

- 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 кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.

Н.Миљковић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Наташа Миљковић

Број уписа 08157/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Научна и уметничка истина у фикцији Џона Банвила

Ментор доцент др Новица Петровић

Потписани Наташа Миљковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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 Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.

Н. Миљковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Научна и уметничка истина у фикцији Џона Банвила

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

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, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2015.

Н. Марковић