

Кристијан ОЛАХ

(Београд, Институт за књижевност и уметност)

kristijanolah84@hotmail.com

ИЗМЕЋУ ТЕОРИЈЕ И ФИКЦИЈЕ¹

(Игор Перишић, *Гола прича*, Плато – Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, 300 стр.)

Студија *Гола прича* Игора Перишића само на први поглед представља још једну у низу књига посвећених сагледавању проблема постмодернизма. Том проблему аутор приступа двојачко: књижевноисторијски и књижевнотеоријски. Први, књижевноисторијски приступ огледа се у пажљивом избору дела која ће бити предмет анализе ове студије – то су *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша, *Нови Јерусалим* Борислава Пекића и *Фама о бициклстима* Светислава Басаре. Избором тих дела, која, тако издвојена, ступају у међусобни имагинарни дијалог, открива се један важан но услован „еволутивно-историјски“ лук у књижевности српског постмодернизма. Други, књижевнотеоријски приступ огледа се у фокусирању на, пре свега, два кључна термина ове студије – *аутопоетику* и *историју* – захваљујући којима наречени лук избија у први план. Међутим, само на основном или предњем плану *Гола прича* може да се чита као студија о унутрашњем сазревању постмодернистичке поетике у српској књижевности седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века. Важно је да се већ на почетку истакне како она, поред анализе поменутих романа, не представља само уџбенички преглед најзначајнијих постмодернистичких, постструктуралистичких и других теорија о проблемима аутопоетике и историје. Чак и да јесте само то, био би неспоран њен значај у нашој науци о књижевности. Али, Перишићева студија је ипак нешто више од, између осталог, исцрпно написаног књижевноисторијског и теоријског приручника. На другом плану, важан и хвале вредан је последњи део студије који тематизује проблем *утопије* – појам коме је аутор и у својим другим текстовима иначе склон и помоћу кога овде чини отклон од постмодернизма, као поетике која је историјски не само завршена, већ и до својих крајности исцрпљена. Проблем утопије отвара проблем краја књижевности, односно њеног поновног почетка, који у себи задржава и проживљено постмодернистичко искуство.

¹ Ова научна критика скраћена је и прерађена верзија master рада одбрањеног 2011. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Иако се могу чинити одвише оптимистичка, ако не и теоријски недовољно поткрепљена и делимично произвољна – но, како би другачије била могућа – Перишићева предвиђања о поетичком карактеру будуће, још ненаписане књижевности у дубоком су дослуху, али свакако не и под утицајем, са магистралним токовима који се баве истом темом – попут оних који се могу пронаћи код Михаила Епштејна. Наиме, и Епштејнова теза о „књижевности новог сентиментализма“, као и Перишићева теза о „новоутопијској књижевности“, постају јасније када се прочитају у узајамном, дијалогском кључу. Увођењем проблема утопије (књижевности), Игор Перишић је – додуше закаснело – обогатио књижевнотеоријску мисао нашега времена.

Трећи или најдубљи ниво *Голе приче* сугерише да можда ова студија уопште није студија, већ – нешто друго, или нешто више. Постмодернистичко поигравање са жанровима добило је у овој студији свој крајњи, иронички вид – читалац се, наиме, и након склапања корица колеба да ли пред собом има научну студију или роман. Јер, од почетка па до самог краја може да се, пажљивим читањем, прати романескна нит о сазревању и самоосвешћењу – не постмодернизма и не књижевности, већ самог „приповедача“ – аутора Игора Перишића. У том контексту гледано, *Гола прича* је одисеја једног имена.

Нимало случајно, у првој реченици којом ова студија или „роман“ почиње помиње се реч „прича“: „Има једна стара прича...“ Наведеном реченицом имплицитно се сугерише да је тема дела, или једна од најважнијих тема – управо *прича*, прича као таква, метаприча; њена семантика је проширена захваљујући формалном смештању на почетак текста. Али, поред указивања на тематику, већу важност има испитивање начина на који је она остварена. Јер, поднаслов *Голе приче* – „Аутопоетика и историја...“ – као и наставак реченице у коме се уводи мотив зидања вавилонске куле – мотив који сугерише проблем разумевања приче – за којим, потом, следи коментар, намерно упућују да се ово дело схвати првенствено као књижевнотеоријско, настало на основу промишљања Кишовог, Пекићевог и Басариног текста.

Свакако да је *Гола прича* несумњиво књижевнотеоријско дело, међутим, њен *жанровски* карактер је ипак у извесној мери амбивалентан, ако не и хибридан. Издвојивши прву реченицу из контекста, уочивши њен легендаран/митски призвук испричан у маниру усменог обраћања („Има једна стара прича о томе како су у Вавилону људи градили кулу која је требало да допре до неба.“ [стр. 7]), читалац се налази на корак од закључка да је пред њим текст фиктивне природе. Да начини тај одлучујући корак онемогућава му управо контекст дела, јер, већ у следећој реченици, „прича“ „еволуира“ у коментар, тј. метапричу. Али, иако је у питању метаприча, сигнал дат првом реченицом пружа могућност да се, у иронијском кључу, читаво дело ипак прихвати као полуфиктивно – полукњижевнотеоријско. *Гола прича*

је, на овакав начин сагледана, истовремено и прича (без знака навода) и метаприча, конструкција приче и њена сопствена деконструкција.

За разлику од модерне књижевности у којој се фикција отвара у правцу есеја, инкорпорирајући га у мери у којој је долазило до међусобних брисања граница, на примеру Перишићеве *Голе приче* види се деловање супротне тежње: есеј се помера ка пољу фикције.

Иронијско осветљење приче, приче која је метаприча, ипак не умањује њен фиктивни карактер, већ сугерише перспективу из које треба да се посматра. Такву, иронијску – можда пародијску – перспективу готово експлицитно пружа летимичан поглед на садржај књиге: „Од почетка“, „У средини: аутопоетичка анализа“, „Шта би са историјом?“ и „Нова утопија или постоји ли (к)рај?“, у којем, изузев трећег одељка у коме се проблематизује питање (*писање*) историје, а испред чијег би назива такође могла да стоји одредница „У средини“, види се да је намерним истицањем „почетка“, „средине“ и „краја“ нагласак стављен – пост-модернистичким маниром? – на формалну структуру текста.

Све то, наравно, није довољно да би се поткрепила тврдња о (полу или псеудо) фиктивности *Голе приче*. Уз наведену тему (прича о причи, метаприча), неопходан је минимум „радње“ који би представљао предуслов постојања, или остварења, какве-такве фикције. Условна фиктивна раван овог дела одликује се очигледним изостанком простора радње, да би је, насупрот томе, карактерисала формално-садржинска присутност времена, односно историје. Прича у *Голој причи* тече, формално гледано, „од почетка“, преко „средине“ до „краја“ – који је проблематизован и доведен у питање. На садржинском плану, пак, почетак „времена“ (или историје) сеже до дубоке прошлости, до усменим стилем евоциране библијске приче/легенде/мита, средину испуњава (садашња теоријска) мисао заокупљена проблемом сазнања историје, мисао која је метаисторична, самим тим и условно метавременска, док се крај губи негде у замишљеној будућности, осмишљеној као „простор“ остварења специфично обликоване утопистичке мисли.

Издвојивши време као фиктивну раван или „простор“ „радње“ *Голе приче*, остаје још да се маркира оно најважније – тежиште такве „радње“. О чему је реч у овом делу? Постоји једна невидљива приповедна нит која се протеже кроз читав текст, један мислени лук који повезује али и подупире његов почетак и крај, идеја која се, ма колико на први поглед изгледала паушално, може формулисати на следећи начин: „Игор Перишић“ *треба да постане* Игор Перишић. „Радња“ дела се, преко метапрозног дискурса, може схватити као својеврстан процес, драма сазревања, пут који јединка прелази од „индивидуе“ („Игора Перишића“ под знацима навода) до „личности“ (Игора

Перишића ослобођеног наводника),² па тако и као својеврсни Bildungsroman који, на примеру *имена*, прати развој и промену самосвести унутар, условно речено, фигуре (духовног) *одрастања*. Унутар ове фигуре уочава се кретање језика, његове проблематичне (не)остварености и (не)моћи, али, заједно са језиком, и један скривени ток чији је извор у сумњи, а исход у вери, који прати метафизичку путању која сеже од нестабилног, разграђеног, фалсификованог имена под знаком навода до објаве „повратка великих Речи“ (стр. 289), до имена ослобођеног наводника, ослобођеног свих наноса културе и тако огољеног у чистоти, *поново стеченог* у утопистичком „(к)рају“.

Како у наставку овог рада не би дошло до забуне између именована „стварног“ и „фиктивно-утопијског“ Игора Перишића, неопходно је да се нагласи како ће употреба његовог имена бити искључиво конвенционална, у смислу ознаке за (имплицитног) аутора *Голе приче*. Дакле, Игор Перишић, коментаришући градњу вавилонске куле, иступа као тумач-егзегета са неприкривеним неортодоксним („слободоумним“, протестантским) приступом сакралном тексту. Истичући да је циљ градње био „стицање *имена*“ (истакао К. О.), он намерно одступа од духовне димензије тог престапа и наума, и наглашава, за потребе свог текста, буквалну, примарно-језичку раван *имена* као разлог Божје интервенције. Њему, важно је да се каже, и није циљ правоверно тумачење библијске приче, већ путем (дозвољеног?) читавања смисла, гледано кроз призму једне од најважнијих књига сопствене културе, разоткривање, кроз дубинску историјску вертикалу, сталне присутности, као и давање легитимитета и важности властитом проблему – проблему језика и са њим уско повезаним проблемом идентитета. „Да ли човек заиста има име? Или, да ли заиста постоји реч која се може схватити као несумњиви преносник значења па преко тога и идентитета?“ (стр. 8)

Имајући ово на уму, као и при крају књиге исказану утопијску жељу, духовну чежњу за „повратком великих Речи“, речи код којих нема понора између означитеља и означеног, онаквих којима се пре сагрешења служио Адам у рајском врту надевајући имена зверима земаљским и птицама небеским (1 Мојс. 2, 20), читалац се пита није ли та утопијска жеља, духовна чежња, ма колико била закамуфлирана у теоријско рухо, покушавајући при том да га се ослободи, у ствари једна аутентично и коренито дубока хришћанска мисао, хилијастичка додуше, но свеједно хришћанска? Не сугерише ли том идејом фиктивни (имплицитни) аутор *Голе приче* да се постмодернистичка поетика, којој је посветио највише пажње, креће неминовно, можда закономерно, у смеру (пред)модерних основа културе, или, по Берђајеву, ка новом средњовековљу? Утопијска мисао аутора обележена је жељом за

² Тумачећи индивидуациони процес у учењу Карла Густава Јунга, Владета Јеротић би појму „личности“ додао појам „обожења“.

повратком у изгубљени рај, у невино и анђеоски безгрешно стање (језика), али не путем инфантилног регреса или подетињања, већ супротно, кроз индивидуациони процес, путем узрастања од „детиње“ индивидуе ка „обожењу“, ка личности – Детету. Што значи, термин „повратак“, онако како га аутор употребљава, не треба да се схвати као враћање нечем застарелом, што је било и чега више нема, већ као пут који се мора прећи и освојити, али, такође, не ка нечем потпуно новом, непознатом, већ вечно младом, модерном, што тај термин и подразумева. Или, другим речима речено – Дете (Игор Перишић без знака навода) се мора *постати*.

Анализирајући стање језика, које је последица вавилонске гордости, и савремену теоријску мисао о језику, понајвише деконструктивистичку, аутор истиче да се језиком не посредује стварност, већ да је језик самосталан систем који ствара и скрива значења. Да би поткрепио те тврдње и учинио их уверљивим, он изневерава хоризонт очекивања читаоца и у књижевнотеоријски текст инкорпорира иронијски обликовану микро-причу (насталу по угледу на постмодерне мистификације ауторства) или „претпоставку“ о властитом имену, односно човеку који се зове „Игор Перишић“, који „проналази своју скоро заборављену ђачку књижицу“ и у њој, поред презимена „Перишић“, прецртано презиме „Маричић“. Иако схвата да би се могао звати и друкчије, „јунак нестабилног имена“ упушта се у деконструктивистичко тумачење настале забуне, која је на прагу Хајдегеровог и Деридиног схватања знака, и закључује, између осталог, да га прецртано презиме чини „животним деконструктивистом“ (стр. 9).

Ова „поучителна лична прича“ представља замајац аутору да се позабави проблемом мотивисаности језичке репрезентације света, односно начином на који језик успоставља везу између речи и ствари. Говорећи о („утопијској“) уметности будућности, оној која би требало да уследи (или је већ уследила) након постмодернизма, аутор *Голе приче* сматра да је премошћивање понора који зјапи између речи и ствари, означитеља и означеног – утопијска мисао, услов који треба да се испуни да би дошло до објаве „повратка великих Речи“, онаквих речи каквима се служио Адам у Еденском врту и онаквог језика какво је употребљавало човечанство пре него што је Бог осујетио, спречавањем подизања вавилонске куле, његову метафизичку побуну. Тек тада, када се изгуби разлика између речи и ствари, када се разговорни и поетски језик „неразделиво сједине“, биће могуће изговорити у месијанском заносу и радости, ослободивши се „наводника који су разграђивали“, „уместо увек фалсификоване белешке о аутору“, речи којима почиње ново доба, које је, за културу у којој живимо, обистињење највиших хришћанских идеала, и које је само условно ново, јер је постојало пре сваког рачунања времена – дакле, речи од којих „нека прве две буду [...] – Игор Перишић“ (стр. 289).

Да би начинио прелаз ка једном од главних проблема којима се у *Голој причи* бави – проблему постмодернизма и аутопоетике као његовој владајућој доминанти – Перишић истиче да је и раније књижевност била метанаративна. Али, разлика између раније и постмодернистичке књижевности је у томе што постмодерни писци сумњају у једноставан однос између речи и ствари, а самим тим и у стабилност текста; не само што је сумња, према Ихабу Хасану, једна од мармирајућих доминанти ове поетике, већ она, тематизована као таква, постаје *начело* на основу кога се обликује приповедни текст. Зато је неопходно у прозу унети метапрозни аспект – „инстанцу која ће причати о ономе што треба саопштити текстом“ (стр. 12). Тај „метапрозни аспект“ је аутопоетички слој текста.

Иако критички настројени негатори постмодернизма не виде у њему само књижевни правац већ и агресивну идеологију, и који управо на основу аутопоетичког слоја доказују тезе о поетици истрошености, неоригиналности и инфлације смисла, аутор *Голе приче* заузима дијаметрално супротан став: по њему, писци постмодернистичке књижевности, „иако радикализују сумњу у комуникацијску функцију језика, *обнављају* причу (истакао К. О.).“ (стр. 14)

Иако није нов у историји књижевности, аутопоетички слој текста је у постмодернизму „*наглашено* присутан“. Његова важност и значај у постмодернистичком тексту, за разлику од оног који је класично обликован, јесте у томе што се приповедање и исказивање садржаја не чини само на плану семантичке равни, већ и на формалном плану – што чини, мора се признати, есенцијалну новину постмодернистичке поетике.

Да би дефинисао термин „аутопоетика“, Перишић врши два ограничења. Прво је теоријско: аутопоетику разграничава од термина „иманентне поетике“. Иако и једна и друга представљају поетичке самосвести присутне у тексту, разлика између њих је у томе што је аутопоетика *наглашенија* од иманентне поетике, што иманентна поетика „може бити присутна и ’неутрално’“, док се аутопоетика „налази у тексту тако да ’боде очи’“. Аутопоетика је самосвест књижевног дела, јер, за разлику од иманентне поетике која је неинтенционална, она „подразумева свест о сопственој присутности у тексту“ (стр. 28).

Друго ограничење је књижевноисторијско: као вид књижевне самосвести, аутопоетика је једна од доминантних, па и „агресивних“, обележја не само метафикционалног жанра, већ уопште постмодернистичке књижевности. Она поседује не само формални, већ, што је врло значајно, и семантички потенцијал. На основу ових промишљања, Перишић износи експлицитну дефиницију термина „аутопоетика“: *аутопоетика је, дакле, слој у књижевном делу у којем је иманентна поетика дела учињена наглашено видљивом и у којем постоји инстанца која говори о томе; целокупна појава карактеристична је за постмодерни-*

стичку књижевност и представља њено доминантно обележје којим се на нов начин проблематизује (деконструираше) и природа текста и природа света о којем текст говори (стр. 30). При том, он сугерише да, када писац објашњава властито дело, не треба употребљавати термин „аутопоетика“, већ „аутокритика“ (стр. 31).

Чињеница да је аутопоетика доминантно обележје постмодернистичке књижевности говори у прилог томе да њу постмодернизам није изнедрио, већ је само преузео особине које су, расуте, биле присутне и у претходним књижевним епохама и правцима. Међутим, да би унапред ослободио поезију постмодернизма од могућих оптужби за неоригиналност, еклектицизам и ирелевантност, Перишић јасно противставља (постмодернистичку) аутопоетику од „приповедачке самосвести у традицији“ (стр. 32), наглашавајући да аутопоетика није само наративна стратегија, већ семантички слој бремент сумњом, помоћу кога писци ове поезике могу да „превреднују традицију на коју се ослањају“ (стр. 33). Превредновање је свагда идеолошки захват; оно је само по себи вредносно неутрално; тек у зависности од начина на који је остварено, односно од пројављеног квалитета текста о коме је у датом случају реч, може се поставити питање да ли је посреди „оригиналност“ или, пак, „произвољност“ неког дела.

У случају српске књижевности, аутор анализира њене савремене токове, издвојивши три репрезентативна примера као носиоца одређених поступака, али и разлика у текстуалној репрезентацији историјске стварности, обележена парадигмом *скепса – иронија – карневализација* (стр. 54); реч је о *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша, *Новом Јерусалиму* Борислава Пекића и *Фами о бициклстима* Светислава Басаре.

О аутопоетичкој анализи

Најобимнији део *Голе приче* аутор је посветио аутопоетичкој анализи као ужем облику иманентног проучавања књижевности, користећи се различитим стратегијама читања текста, од феноменолошке, преко наратолошке до деконструктивистичке. Аутопоетички слој у одређеном тексту не представља само поетички исказ, него је он *обликотворан* за то дело. Али, није свака аутопоетика иста. На основу разликовања три врсте аутопоетике – „праве“, иронијске и ирелевантне – аутор предлаже три нивоа њеног проучавања: „аутопоетика у ужем смислу“, „жанровска“ и „аутопоетика у ширем смислу“.

Према Перишићу, аутопоетика у ужем смислу „обухвата исказе којима се 'открива' поступак по којем дело настаје и коментаре књижевног дела у целости, односно појединог његовог сегмента“ (стр. 58). Аутопоетички коментари, при том, могу

бити „прави“, иронијски и ирелевантни. Да би аутопоетички слој (подтекст) био примећен у читаочевој перцепцији, потребно је да постоји инстанца која ће аутопоетику увести или о њој причати. Таква инстанца може бити лик који се налази у свету дела али који коментарима истовремено упућује на само дело, лик који се може именовати као метапрозни. Међутим, уместо лика, од веће је важности „видљива инстанца аутора или имплицитног аутора која скреће пажњу са миметичког на аспект приповедања поетике“ (стр. 60).

Полемишући са Вејном Бутом и Хиршом, Игор Перишић сматра да „аутора не треба схватити као биографску особу, него као (наративну – К. О.) функцију у тексту“. Замерајући Хиршу да „не разликује биографског од аутора у тексту, односно аутора и имплицитног аутора“, он истиче како ауторска интенција „не мора бити идентична са интенцијом стварне особе која пише текст, [...] већ са интенцијом аутора текста који није ни стварни аутор а није ни имплицитни аутор који увек може намерно да заведе на погрешан пут“ (стр. 65). „Аутор текста“ коме припада „ауторска интенција“ може бити, на пример, „имплицитни Данило Киш“. Емпиријски, биографски Данило Киш ирелевантан је за ову расправу. Што значи – „аутор“ (писац) о коме је у датом случају реч, увек је имплицитни, а не емпиријски аутор. Међутим, такав „имплицитни аутор“ (који је вантекстуалан) терминолошки је изједначен са „имплицитним аутором“ (који је унутартекстуалан). Говорећи о наративној парадигми једне приче из Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*, Перишић сугерише да она изгледа овако: „приповедач – имплицитни аутор – аутор (писац)“ (стр. 66), напоменувши да емпиријска особа или „стварни аутор“ не може бити предмет анализе. Али, остаје неизвесно да ли трећи чинилац наративне парадигме, „аутор (писац)“, јесте емпиријски Данило Киш или, пре, имплицитни Данило Киш. Чини се да је ова друга могућност извеснија и логичнија, но, у том случају би наведена наративна парадигма гласила овако: „приповедач – имплицитни аутор – имплицитни аутор (у смислу: писац)“.

Осветливши улогу инстанце имплицитног аутора, инстанце која представља „знак за метапрозно читање“ (стр. 60), Перишић је покушао да теоријски преосмисли и инстанцу метапрозног приповедача. Разлика између имплицитног аутора и приповедача је у томе што је приповедач инстанца подређена имплицитном аутору и имплицитни аутор може да управља њиме „а да овај то 'не зна'“; иако се обе инстанце налазе у делу и о њему говоре, приповедач не коментарише ауторску функцију нити о њој зна, „он није свестан значења дела као целине“ (стр. 70). Али, у постмодернистички обликованим текстовима, најчешће, разлика између те две инстанце није увек јасна, зато што оне могу да се нађу у једној, као, на пример, у фигури хистора, односно записничара или известиоца о догађајима, који прикупља чињенице на основу

којих конституише причу, те, на тај начин, преузима ауторску функцију. Како је метапрозни приповедач свестан приповедања (као и приповедне композиције) у смислу техничке стране изведбе дела, аутор *Голе приче* такве приповедачке интервенције назива *наративним кормиларењем*, а приповедача „који приповеда о томе како управља причом – *наративним кормиларем*. Приповедач тим наративним кормиларењем причу уводи у 'прави' ток и тако је аутопоетички објашњава.“ (стр. 74)

Иако због можда непотребне сликовитости делују помало незграпно, та два термина, алудирајући на приповедни *ток*, сасвим су срећно изведена, али, нажалост, нису до краја теоријски разрађена. „Наративно кормиларење“ подразумева онај дијапазон *приповедних* техника које упућују на *литерарност* фиктивног света, *метанарацију* (у буквалном, а не у Лиотаровом смислу, који под овим термином подразумева велику причу историје). (Метапрозни) приповедач који се служи техником „наративног кормиларења“ преузима улогу „наративног кормилара“. Међутим, техника „наративног кормиларења“, која је приповедна, не припада искључиво приповедачу, већ такође и имплицитном аутору. И приповедач и имплицитни аутор користе се техником „наративног кормиларења“, а само приповедач добија епитет „наративног кормилара“. Термин „наративно кормиларење“, иако настао са одређеном интенцијом, ипак није довољан да се, смештене у фигури хистора, разграниче улоге инстанци приповедача и имплицитног аутора, тако да се равноправно може рећи да приповедач („наративни кормилар“) „проговара“ гласом имплицитног аутора, али и обрнуто, имплицитни аутор „наративним кормиларењем“, као кроз медијум, „проговара“ кроз метапрозног приповедача, „наративног кормилара“.

Иако је био циљ да се избегне збрка око употребе термина „приповедач“ и „метапрозни приповедач“, термин „наративни кормилар“ ову збрку, с једне стране, решава тако што се (само)подразумева као функција у оквиру фигуре приповедача, али, са друге стране, компликује однос између приповедача и имплицитног аутора.

Но, како би показао да су термини „наративно кормиларење“ и „наративни кормилар“ функционално употребљиви и релевантни приликом тумачења текстова, Перишић посеже за примерима из Кишових и Пекићевих прича, напоменувши да, када је реч о једној Пекићевој причи, „приповедач који се служи наративним кормиларењем не мора бити поуздан“ (стр. 79); док, говорећи о Басари, примећује да се код њега приповедање више „не може називати наративним кормиларењем“, већ да је реч „о тоталитарној контроли над причом“ (стр. 80).

Непоуздано наративно кормиларење условљава иронијску аутопоетику. Управо испитивање да ли су аутопоетички искази иронијски омогућује „да се објасни низ *скенса* – *иронија*

– карневализација, [...] низ који представља парадигму развоја постмодернистичке књижевности“ (стр. 87). На тај начин, пажљивим тумачењем издвојивши парадигматски низ, чији сваки члан понаособ представља доминантно поетичко одређење сваког аутора редом – Киша, Пекића и Басаре – Перишић успоставља не само књижевноисторијску „парадигму развоја постмодернистичке књижевности“, већ, такође, у књижевнотеоријском светлу, условну парадигму развоја саме постмодернистичке поетике. Апстрахујући чиниоце тог парадигматичног низа, аутор се не упушта у експлицитно вредновање поетике постмодернизма (иако се не чини да је његов однос према постмодернизму обележен вредносном дистанцом), јер би у том случају упао у замку да теоретичара, каква год оцена у том случају била, замени критичар, односно прикривени полемичар.

Тако је Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* обележена сумњом, и то „начелном сумњом у приповедање“ (стр. 88). Аутор запажа да се ова начелна сумња у *Енциклопедији мртвих* радикализује и закључује да се „Киш после *Гробнице* од скепсе креће ка иронији“ (стр. 89). То значи да се наречени парадигматични низ показује као закономеран у развоју постмодернизма.

Начелна сумња која се радикализује, сумња која захвата цео представљени свет, постаје иронија. Прелаз од скепсе ка иронији видљив је код самог Киша, на примеру развојне линије која спаја *Гробницу за Бориса Давидовича* и *Енциклопедију мртвих*, али, у контексту развоја српске постмодернистичке књижевности, овај прелаз је још прочитати на примеру Пекићевог *Новог Јерусалима*, у којем приповедачке интервенције указују на „апокрифно иронизовање историјске приче“ (стр. 91). Док у *Гробници за Бориса Давидовича* начелна сумња у приповедање оставља могућност да се у самој причи оправда верзија која је исприповедана као вероватнија, у *Новом Јерусалиму* опредељење за једну могућност, односно верзију, није могуће, пошто се ту више не ради о сумњи него о иронији. Јер, свака Пекићева прича може да се равноправно „чита“ на најмање два начина. Указујући на парадигматски низ *скепса – иронија – карневализација*, Перишић истиче да се код Пекића појављује прелаз од ироније ка карневализацији, нарочито у причи *Луче Новог Јерусалима*, „у којој су све цивилизацијске норме карневалски первертоване“ (стр. 94).

У Басариној *Фами о бициклстима* карневализација се протеже кроз читаво ткиво текста. Текст се (само)оглашава за лаж, што „не може бити ништа друго до позив за (постмодернистичко – К. О.) преиспитивање свих конструкција, идеологија, система мишљења“, чија је последица (на овом месту се аутору може замерити да не обраћа довољно пажње на њен интенционални идеолошки мотив) „темељна *антидоктринарност* Басариног поступка приповедања“ (стр. 97). Говорећи о карневализацији код Басаре, а ослањајући се на Бахтина који је тај термин из фолклорне културе транспоновао на језик књижевности, аутор *Голе приче*

чини значајан помак у теоријско-терминолошком разумевању тог појма. Наиме, он сматра да значење појма карневализације код Басаре није у целости идентично са значењем какво му је дао Бахтин: „смер Раблеове карневализације је *надоле*. Доктринарна озбиљност званичног мишљења превладава се његовим спуштањем *надоле*, у материјално, па и у телесно материјално. [...] За разлику од овог смера разградње званичне идеологије, код Басаре је реч о *карневализацији нагоре*. Рабле се буни против строгости средњег века, Басара хоће, привидно, да је врати.“ (стр. 99) Како о оваквом типу карневализације до сад, чини се, није писано, име аутора *Голе приче*, фиктивно или не – свеједно, остаће незаобилазно у свакој каснијој теоријској расправи о генези тог појма.

Последица карневализације, односно њен темељни учинак, јесте амбивалентност, и то не само у ликовима, већ и читавог представљеног света. Лице сваке појаве обавезно показује и своје наличје. Како би ову појаву издвојио, односно диференцирао на низу *скепса – иронија – карневализација*, аутор узима лик Стаљина као парадигматичан за цео низ. Код Киша, тако, Стаљиново деловање подвргнуто је преиспитивању у смислу поузданости сведочења која о томе говоре, али се Стаљин „на крају види као недвосмислен злочинац“ (стр. 103). Код Пекића је Стаљин „на првом нивоу приповедања ’херој’, као ’аутор’ идеалне људске заједнице у причи *Луче Новог Јерусалима*, али на другом нивоу, у којем се ауторски иронизује представљени свет, јасно се ишчитава његов негативни одраз“ (стр. 103–104). Код Басаре је Стаљин и херој и антихерој, „верник који се под маском комунизма борио против људске покварености тако покушавајући да успостави божју правду на земљи“ (стр. 102). Учинивши, помоћу поступка карневализације, лик Стаљина етички амбивалентним, постмодернистичка поетика таквим чином запада у безизлаз. У ком правцу се књижевност може даље развијати, аутор ће покушати да да одговор у последњем поглављу *Голе приче*, посвећеном проблему „нове утопије“.

Између аутопоетике у ужем смислу, која објашњава само дело, и аутопоетике у ширем смислу, „која захвата и неке проблеме које дело својом аутопоетиком емитује на подручје целокупне књижевности“ (стр. 106), налази се, као спој, жанровска аутопоетика. Приликом испитивања жанровске аутопоетике, Перишић прави разлику између „’правог’ жанровског одређења“, „пародирања“ или „пастиширања“.

Под „’правим’ жанровским одређењем“ он подразумева готски жанр, примећујући да је у првом готском роману, *Отрантском замку* Хораса Волпола, коришћена техника приређивања пронађених рукописа, уз ауторску мистификацију, што тај жанр, као ширу тенденцију унутар целокупне књижевности, преко особина које ће постати доминантне, доводи у везу са постмодернистичком књижевношћу. Наиме, и за готски роман и за постмодернистичку

књижевност заједничко је развијање *параноичне фикције* (као код Басаре), тема варварства помоћу које се доводе у питање границе цивилизације и преиспитивање „разних табуа како у фројдовском смислу, тако и на плану друштва“. „Ревитализација овог жанра [...] карактеристична је, дакле, за целокупну постмодернистичку књижевност.“ (стр. 110)

Инсистирање на готском жанру, чија традиција врхуни у постмодернизму, оправдава се ауторовом опаском да се у такву традицију укључује и Пекићев *Нови Јерусалим*, чији поднаслов – *Готска хроника* – „даје жанровско аутопоетичко обележје дела“ (стр. 111). Аутор у наставку указује на битне елементе готског жанра уклопљене у тумачено Пекићево дело, уз узгредне коментаре који се односе на Басарин роман, који би, као ознаку, могао да носи – „карневализован готски роман“. Међутим, како у *Фами о бициклистима* влада свепрожимајућа амбивалентност, готски жанр је истовремено и структуришуће и пародирано начело; на тематском плану влада пародија, а на плану жанра постиже се „ефекат пастиша“.

С друге стране, чиста пародија проналази се местимично у *Гробници за Бориса Давидовича*, и то пародија жанра „психолошког романа или психолошке приповетке“ (стр. 125), док се чисто пастиширање драме проналази у причи *Крмача која прождире свој окол*. Формална логика пастиша „преовладава у коришћењу жанровских модела у *Фами о бициклистима*“ (стр. 128), као што су, између осталих, детективска прича, психоаналитичка студија, преписка (епистоларни роман), научна студија, новинска анализа, чланак и реплика, исповест, ходочашће, проглас, говор, дневник, есеј, путопис.

Трећи моменат аутопоетичког слоја јесте контекстуалност – однос који текст заузима према традицији – другим текстовима. Тај моменат је нарочито важан у постмодернистичкој књижевности, када је књижевно дело „наглашено свесно своје контекстуалности“ (стр. 136).

Говорећи о интертекстуалности, али и интратекстуалности и аутоцитатности, који формално спадају у аутопоетику у ужем смислу, аутор скреће пажњу на два, за ову расправу базична, мотива која проналази у делима проучаваних писаца: мотив књиге и (борхесовски) мотив библиотеке. Потом поставља питање и о настанку књижевног дела. Проблем књижевноуметничке генезе писци постмодернистичке књижевности тематизују у аутопоетичком слоју. Доминанта Кишове *Гробнице*, тако, јесте „настојање да се историја и истина презентују на основу историјских докумената“. Код Пекића „евокација прошле стварности на основу докумената биће стављена под иронијско осветљење“, а код Басаре „више нема разлике између аутентичног и фалсификованог документа, документарна стварност и лажна стварност фалсификованих чињеница онтолошки су равноправне“ (стр. 170).

Разговор о аутопоетичкој анализи аутор завршава мислима о историји, чиме читаоца припрема за следеће поглавље. На основу истинитости историјских докумената, али, такође, и „истинитости“, као у *Фами*, фиктивних докумената, долази се до закључка, на трагу Фукоа, да историјско истраживање „није проучавање докумената, већ испитивање система који знање о тим документима омогућује“. „Истина“, сматра аутор, „не постоји сама за себе, она је у дискурсу, тј. у начину на који је презентована. Тако и историја није више садржина него форма.“ (стр. 175)

О историји

Историја је један од главних постмодернистичких проблема, који се, у најкраћем, своди на проблем њеног сазнања. Историја се не оспорава као таква, већ се – будући да је доступна у форми текста, што значи да је текстуална, дискурзивна, подложна тумачењу, а које опет зависи од моћи оног који је интерпретира – истиче њен сазнајно-идеолошки карактер. Перишић, такође, указује и на семантизацију форме у књижевности постмодернизма, која „избија у први план и представља један од највидљивијих обликотворних поступака“ (стр. 183), што за последицу има да се у оквиру те поетике историјска истина сазнаје искључиво преко сопствене форме.

Он предлаже и дефиницију метанарације, будући да се разматрање о историји увелико заснива на том појму; та дефиниција представља својеврсно помирење разлика у схватању метанарације код Лиотара и Хабермаса: *Метанарација је, дакле, свака прича која репрезентује систем мишљења који тежи идеологији, односно целовитом и коначном објашњењу света.* (стр. 188)

Игор Перишић се у одељку „*Писање историје*“ приклања рикеровском мишљењу да историју, односно историографију, треба читати као и сваку „графију“, што значи да се, на основу заједничког наративног дискурса, историја приближава пољу фикције. Са друге стране, бавећи се проблемом истине и њеног сазнавања, њеном институционалном природом, у одељку „Историја и истина“ наводи мишљење Пола Вејна да „истина није априорна категорија“, већ да је човек „ствара као што ствара историју“. На тај начин категорије истине и лажи престају да се супротстављају (стр. 206).

Али, да ли то значи да (постмодернистичка) релативизација ових појмова прејудицира и релативизацију моралних категорија добра и зла? Ако истина није априорна, ако је доведена у питање и дестабилизована, која је то инстанца која даје легитимитет етичкој равни? Свакако да се, кад је у питању постмодернизам, не може говорити о Божјој инстанци која, по мишљењу једног од ликова Достојевског, представља гарант моралне стабилности. У

покушају да оправда постмодернизам од приговора за свеопшту релативизацију, Перишић тврди да у овој прози морални принципи и даље важе. Превредновањем се, у постмодернизму, а то је био и Ничеов императив, морал не уништава, него се опет долази до њега. Но, питање на које аутор не одговора јесте какав је то превредновани морал? Ослободивши етичку раван од зависности према Божјој инстанци, аутор се приближава хуманистичком кантовском схватању да је сврха морала „у њему самом“. Није више Бог инстанца која даје легитимитет моралу, Бог који је Истина, већ супротно – ако „истина по себи не постоји, морал по себи постоји, и то постоји у самосвести која је одабрала моралну сврху као део свог идентитета“ (стр. 216). Одредивши морал као антропоцентрични, као и читава хуманистичка традиција од Канта наовамо, аутор пренебрегава чињеницу да, у том случају, више не може бити речи о вечном моралу, већ, у зависности од моћи и њених тренутних констелација, увек и једино о моралу тренутка.

Ниједно превредновање није идеолошки невино; сам чин превредновања садржи имплицитну интенционалну намеру и путоказ у ком смеру се треба *обликовати* субјектов став према одговарајућем етичком проблему. Иако аутор сматра да су у постмодернизму одређени етички проблеми неупитни и ван спора, као што је то патња деце, остаје нерешено питање злоупотребе таквог проблема у одговарајуће идеолошке сврхе. Јер, постмодернистичко превредновање морала, како би се наводно опет дошло до њега, често се употребљава као средство одређених политичких тенденција за реализовање новог, преосмишљеног морала, усклађеног са тренутним изгледом и положајем моћи.

Испитивање метанарације као производа нововековне, просветитељске епохе тема је одељка „Историја није велика прича“. На основу примера које проналази понајвише у *Гробници за Бориса Давидовича*, али и у *Новом Јерусалиму* и *Фами о бициклистима*, Перишић долази до закључка како постмодернизам не напада само прогресивистичке метанарације прошлости, као што су марксизам и друге леве идеологије, већ начело разума као таквог. Јер, по Терију Иглтону, просветитељство, које је разум уздигло до невиђених висина, нужно је водило до концентрационих логора. Злочини у Француској револуцији чињени су у име разума, о чему говори и Пекићева прича *Човек који је јео смрт*. Логика се такође показује као немоћна и амбивалентна у зависности од тога ко је употребљава, што представља тему приче *Луче Новог Јерусалима*. Насупрот узрочно-последичном тумачењу и промишљању историје, постмодернизам пројављује случајност као њено обликотворно и делатно начело (у питању је свест о немогућности сазнања правог узрока као покретача свих могућих последица). Дакле, супротстављање разуму и просветитељству „не значи стављање на страну ирационалности“ (стр. 222), већ објава неповерења у моћ и довољност разума.

Занимљиво је ауторово запажање да се оспоравање метанарације, кад се говори о српској постмодернистичкој књижевности, пре свега, али не искључиво, своди на „прогресивистичку метанарацију, која је формирана на марксистичкој и комунистичкој идеологији“ (стр. 190).

Док се у одељку „Лична историја“ Перишић бави постмодернистичком деструкцијом (историјске) метанарације инсистирањем на испитивању „личне“ историје, историје приватног живота, „малих“ људи, наспрам историје изузетних личности (хероја), у одељку „Апокрифна историја или стварање света“ одређује се однос реалности и фикције. У постмодернизму „историја и фикција замењују места, историја постаје фикционална, а фикција постаје ’права’ историја – док стварни свет изгледа као да се, у тој гужви, губи“. На делу је, дакле, *производња* стварности, која се врши путем историје, а не обрнуто. Стварност се конструише, као што се конструише и „субјективна историчарева пројекција“ (стр. 242). Односно, стварност је увек конструисана и апокрифна, било садашња, било прошла. Чињеница „да је уметничко представљање стварности увек апокрифно“ предмет је приказивања дела постмодернистичке поетике. (стр. 250)

Како је коначно сазнање о историји недоступно разуму, апокрифна, измишљена историја заузима равноправан положај у односу на „вероватну“ историју. Такав је случај и са српском постмодернистичком књижевношћу. „У питању је жеља да се подрије званична, фалсификована истина, на основу које су победници после Другог светског рата прилагођавали историју својој идеологији. Званична историографија, поред тога што је онтолошки неутемељена, и интенционално је фалсификована, тако да постаје двоструко несазнатљива.“ (стр. 243) Да би се таква званична историја подрила, она се изнова интерпретира и демистификује, и то, по Брајану Мекхејлу, на два начина: „или *допуњава* забележену историју, тврдећи да враћа оно што је било заборављено или потиснуто“, што је поступак којим се користио Пекић у *Новом Јерусалиму*, „или у потпуности ту историју *замењује*“ (стр. 244), што је поступак којим се служи Басара у *Фами о бициклистима*.

Дакле, однос фикције и стварности разрешава се (постмодерном) свешћу да је стварност, кад је представљена у фикцији, увек апокрифна. Сваки створени свет у односу на стварни је апокрифан (може се рећи *нереференцијалан*), што је исти случај и са историјом, односно историјском стварношћу: поставши текстуална, доступна сазнању искључиво писањем текста, она подлеже „свим законима који важе и за причу у књижевности“. Свака историја, па и званична, апокрифна је; разлика између апокрифне, алтернативне, „тајне“ и „званичне“ историје не постоји. Уписане у текст, и једна и друга представљају ништа више – доли причу. Или, као што аутор поентира на једном месту, истичући не само

текстуални, већ и фикционални карактер историје, чија истина не представља објективну, већ од тумачења зависну, субјективну инстанцу: „После свега постаје јасно да историја није ништа друго до – гола прича. Али, као што у свакој причи има истине, тако и у историји има истине, али историја није *само* истина.“ (стр. 251)

Пре свега, „гола прича“ је прича, и то у буквалном смислу, прича (или, прецизније, због изостанка просторне равни по којој би се „радња“ одигравала, псеудоприча) о духовном узрастању и самоосвешћивању „Игора Перишића“ до Игора Перишића. Како се та гола прича о путу који индивидуа прелази да би постала личност одвија у времену, и то у широком временском распону чији један крај сеже у митску, легендарну прошлост, а други у утопијску, замишљену будућност, може се рећи да је њена „радња“ смештена у временском пољу историје, или, чак, прецизније, да је, због мита који претходи историји и утопије која долази после сваке историје, гола прича надишла историјску раван, обухватила је и у себе „прогутала“. Прича је на тај начин шира и свеобухватнија од историје. Али не само „прича“ о таложењу „номиналног“ значења, већ и прича уопште, прича као таква. Историја је, у таквом, материјалном смислу, увек подређена причи, фикцији. Она је подврста фикције. Као и свака прича која се одиграва на одређеној временској (не нужно историјској) равни, тако и „гола прича“, надилазећи историју, својом формом поручује да у свакој причи, односно фикцији, а то може бити и историја, постоји нешто што јој претходи и нешто што следи након ње, било да је реч о широко схваћеном контексту или интертексту.

„Гола прича“ је, такође, метаприча, јер не само да указује, већ сама собом и представља структуру приче. Она је сама свој предмет. О томе сведоче и метатекстуалне одреднице, односно наслови који експлицирају почетак, средину и крај. Аутопоетичка анализа, о којој се говори у „средици“, указује на слој текста који у постмодернистичкој књижевности постаје доминантан и аутореференцијалан, упућујући на себе самог, на (само)свест о текстуалности текста.

Али, како „гола прича“ не представља причу, фикцију у правом смислу речи, већ псеудопричу, метапричу, насловна одредница не треба да се чита без нужног иронијског, па и пародијског кључа. Текст дела, чији наслов – у есејистичком маниру – не гласи *О голој причи*, истовремено изневерава али и испуњава очекивање читаоца. Читалац је добио и „голу“, огољену (псеудо)причу и „голу“ причу о причи, која је, у ствари, прича у истој мери колико то по себи може да буде и историја. Другим речима, читалац није добио још једно књижевнотеоријско дело које се, између осталог, бави и постмодернизмом, већ, у есенцијалном смислу, *постмодерно* дело које има преовлађујући књижевнотеоријски карактер.

Као што је постмодернизам објавио ширење поља *фикције* на раван нефикционалних текстова, што је за крајњу последицу

имало да сваки текст, раније нефикционалан, захваљујући пукој присутности нарације сада постане фикционалан, тако и *Гола прича*, која би требало да буде теоријско дело, постаје жанровски амбивалентна; оквирна псеудоприча (фикција) омеђује текст који је поглавито теоријски, што представља, у огољеном светлу, постмодерни (фалсификатски) поступак релативизовања аутономности нефикционалног текста. „Гола прича“ из наслова подразумева и то: причу о „освајачком“ походу фикције на васколику текстуалну раван.

Тако се долази до кључног питања, нерешеног проблема који аутор и његово дело постављају пред читаоца: ако је историја ништа друго до „гола прича“, а то се не може рећи обрнуто, ако је историја постала фикционална и подложна законима фикције, сведена на текст и проблем његовог тумачења, шта је са њеном онтолошком равни? Извесно је да реалност, тј. стварност коју живимо и коју *искусствено* доживљавамо, а која ће једном бити историја, постоји независно од нас, па и од нашег тумачења. Таква стварност, без обзира да ли се у њене тајне, због несавршености или недовољности људског (раз)ума, може продрети или не, није апокрифна стварност. Она се *може* тумачити као текст, но тиме се њена аутономност не укида. Стварност остаје објективна, упркос свим субјективним тумачењима. Не укида постмодернизам ни историју, веле теоретичари, већ само могућност сазнања једне и *једине* истине историје, тј. метанарацију. Али шта то значи? Изједначивши нарацију фикције и нарацију историје, изместивши поље историје из објективног реалитета у поље фикције које је субјективно и плурално, раван (објективне) историје која се *догодила* постаје раван историје која се *приповеда*, изнова *доживљава*. На тај начин историја (у смислу догађаја у прошлости, а не његовог тумачења) бива укинута и сведена на симулакрум. Или чињенице које су се догодиле у прошлости постоје независно од начина на који ће бити протумачене, а то значи да, иако су представљене наративно, тиме нису истовремено фикционализоване, и да нарација историје ипак није исто што и нарација фикције, и да је свет примаран а нарација, као што јесте (или би бар требало да буде), секундарна, или, с друге стране, историје као такве више нема.

Иако аутор не критикује постмодернистичко схватање историје, може му се упутити замерка што не наводи мишљења теоретичара који су се таквом схватању супротставили, као што је Дорит Кон.³ Али, поставља се питање може ли се *Гола прича*, ипак, протумачити као дело чија фиктивна раван прати драму идентитета аутора, чији су рубови те фиктивне драме алфа и омега (когнитивног) времена, а теоријска раван ту драму транспонује на проблем историје, *њеног* идентитета и онтолошког покрића?

³ Види: Адријана Марчетић, *Историја и прича*, Завод за уџбенике, Београд, 2009, стр. 9–55.

О новој утопији или после краја

У последњем поглављу *Голе приче* Игор Перишић сумира „општи смисао уношења аутопоетичког слоја у дело“ (стр. 257), како би могао да наслути могућност поетичког „развоја“ књижевности након постмодернизма.

Да би указао на начелно, а свакако проблематично одсуство идеологије у коришћењу постмодернистичког поступка аутопоетике, он у расправу уводи један врло важан појам који позајмљује од Фредерика Џејмсона – у питању је појам *нове политичке уметности* (стр. 267). То је уметност која, по Џејмсону, мапира простор мултинационалног капитала и која „стоји наместо идеологије“. Она не означава раскид са постмодернизмом, већ пре представља „њен наставак“. Реч „политика“ у термину „нова политичка књижевност“ треба да се схвати двоструко: „као вештина сналажења у глобалном простору, такође и у ’личном’ смислу вештине опхођења с људима у комуникативној заједници“. Оваква уметност је, сматра аутор, делимично остварена у постмодернизму, али пре свега у негативном контексту, због оспоравања метанарација (стр. 269).

У покушају да пружи одговор на питање каква књижевност долази после књижевности постмодернизма, Перишић се ослања на Џејмсонове постулате, али не у целости, већ их узима само као полазиште за властиту теорију. Он предлаже „један нови појам који ће помоћи да се у исцртавању мапа нашег доба не дође у замку новог револуционарног поништавања прошлости. Појам који се предлаже јесте *нова утопија*, а уметност која настаје у складу с њим је *нова утопијска уметност*.“ Она „није антипостмодернистичка, као што ни постмодернизам није антимодеран, него укључује у себе све битне особине претходне традиције, али их и укида кроз процес неминовног историјског мењања феномена“.

Да би читаоцу приближио појам нове утопије, аутор наглашава да тај појам није жанровски, већ „начелан, односно културолошки у смислу покушаја појмовног мапирања културне доминанте која следи после постмодернизма“ (стр. 270). Нова утопија је „пост-утопија, односно утопија која је свесна претходне утопијске традиције, она [...] је преиспитује и превазилази“ (стр. 270–271).

Кључна поставка коју Перишић заступа јесте да нова утопија – која долази након искуства постмодернизма, након укидања и деконструкције метанарација као корехентних „прогресивних“ прича – своје остварење, уместо у будућности, пројектује у садашњост. У конституисању теорије нове утопијске уметности аутор се, при том, у највишој мери ослања на промишљања Петера Слотердајка. Тако се и ова операција померања реализовања утопије из будућности у садашњост остварује уз помоћ Слотердајкових („новоутопијских“) идеја. Али, да би до Слотердајка дошао, аутор наводи примедбу Емила Сиорана, према коме је свако онај ко

верује у остварење утопије „наиван“ и „недотупаван“ и прихвата тезу да је и нова утопија „недотупавна“, „али у мало другачијем смислу: она је *лакомислена*“ (стр. 273).

Лакомисленост, која је, у ствари, Слотердајков појам, (само)подразумева „сознање о несавршености“, али и „могућност да се уведе и позитивно значење“. Јер, као што се на основу парадигме *скепса – иронија – карневализација* уочава кретање постмодернизма ка подривању сваке позитивне вредности на начин карневализације и довођења негативитета до својих крајњих консеквенци, запажа се да „књижевност овакве поетике показује знаке замора“. После негативитета, „потреба за позитивним одговором постаће доминанта“ (стр. 275).

Други термин којим Перишић уз помоћ Слотердајка долази до нове утопије је „дах“. Дах је, по аутору, „синоним за нову утопију“, јер представља материјализацију „индивидуалног живота, он не води тоталитарној, колективној утопији“, пошто антитоталитарност даха „извире из његове поновљивости“ (стр. 276). О каквој утопији је, дакле, реч? Нова утопија је, аналогно са дахом, „истовремено и у садашњости као дах живота, али је и у будућности, мада само као обећање следећег даха; она је краткорочна утопија“. Слично постмодернизму, плуралистичка у свом односу према основи света, она не улепшава свет, „већ у њему открива постојећу лепоту“ (стр. 278).

Постмодернизам и књижевност нове утопије имају другачији правац разрешења, јер су постмодернистичке утопије „негативне“. Ову чињеницу аутор истиче приликом описивања дела којима се у *Голој причи* бави: „*Гробница за Бориса Давидовича* је опис једног света који је требало да постане утопија али је отишао у своју супротност. *Нови Јерусалим* је иронизована утопија, извргавање руглу мита о златним временима, о повратку у Рај који се пројектује у будућност као нови апокалиптични (а у исто време и утопијски) Нови Јерусалим. *Фама о бициклистима* је карневализована утопија [...] гротескне Велике Луднице.“ Али, иако су постмодернистичке утопије негативне, све се оне крећу, сматра аутор, ка новој, имплицитно садржаној, позитивној утопији. Како све постмодернистичке утопије „воде самоуништењу света“, долази се до следећег закључка: „Ако се последња провера оправданости једне тежње завршава уништењем света, онда се, парадоксално, опет долази до једне утопије.“ (стр. 282) Та утопија је „пост-утопија, као утопија садашњости која долази после постмодернистичке негативне утопије будућности“ (стр. 283).

Када је реч о (утопијском) односу према језику, може се запазити да Перишић наставља тамо где је Дерида стао. Наиме, како је деконструкција увела свест о немогућности невине комуникације, свест о несавршености језика, он уводи Другог, који је „моје друго језичко Ја“, и истиче да је утопија језика могућа „тек у садејству са Другим који ће језик такође доживети као

утопију“. Управо Други „омогућује одржавање утопије језика“ (стр. 284) и без њега не може бити нове комуникативне заједнице. Потреба за комуникацијом је неупитна и без обзира што, како учи деконструкција, она никад не може бити остварена, та чињеница не поништава „утопију комуникације“.

Донекле занимљиво и разумљиво, али донекле и проблематично, јесте што Перишићево схватање „о Другом као медијуму обнове утопије језика“ представља увек и један „морални чин“. Таква реализација утопије језика доводи „до обнове етичке заједнице засноване на узајамном језичком поштовању“. Шта то значи? То значи, према аутору *Голе приче*, да човек неће дићи руку на своју жену зато што схвата, ма колико то наивно и, може се додати, лакомислено, звучало, да је она, као Други, „његов партнер у формирању језичке утопије“ и „да тиме диже руку само на разлику која се своди на промену граматичког лица“. Да је остварење таквог резоновања иоле могуће, онда оно не би било утопија. Ако је библијско „љуби ближњег свог“ у новој утопији постало „љуби језик ближњег свог“, и у једном и у другом примеру ради се о моралним категоричким заповестима чије извршење зависи од вере и јачине воље и карактера појединца. Јер, ако се личност Другог не „љуби“ у њеној целости, као властити одраз, зашто би се онда у већој мери „љубио“ језик Другог? Захтев за посматрањем појединца не као целовите личности, већ свођењем на еманацију властитог језика представља у најбољој мери покушај хуманистичког пројекта нове утопије.

Опаснији је случај који се односи на схватање положаја историје у новој утопији. Ако је историја прича, као што је то показала, у највећој мери, постмодернистичка теоријска мисао, коју нова утопија присваја, али и превазилази, јер за разлику од постмодернистичке књижевности која није негирала историју по себи, већ само могућност њеног коначног сазнања, последице у новој утопији биће несагледиве по свом радикалном (свакако и револуционарном) релативизму. „Као што ће и онај који схвати да је историја гола прича знати да је, рецимо, разлика између католика и православца последица свађе два попа и да онда неће узети у руке пушку него роман Стевана Сремца о свађи два попа.“ (стр. 286) Не само да се фикција, преко нарације, шири на историју, што је постмодернистички моменат (фалсификат?), већ се сада, у уметности нове утопије, фикција, на недопустиво фалсификатски начин, преко историје шири и на домен религије. Претеча таквог новоутопијског мишљења био би Борхес, који је религију посматрао као подврсту фантастичке књижевности; на Борхесовом трагу је, такође, и Слотердајк, будући да сматра да је поезија светска религија без празноверја (стр. 288). Али, колико год да је постмодернистичка мисао, преко критике метанарације, оспоравала религију, свдећи је на конструкт и аплицирајући јој људски карактер, никад је у потпуности није негирала. Истовремено са развитком постмодернистичке мисли о де(кон)струкцији

метанарације, дошло је до бујања и експанзије нових религија, поглавито синкретистичких, које су се својом отвореношћу различитим утицајима одликовале, и одликују се, као постмодерни феномен, управо плурализмом. Религија нове утопије, иако се о њој експлицитно не говори у *Голој причи*, своди се, изгледа, брисањем метафизике, на раван „голе“ уметности. Није више посреди проблем сазнања историје или проблем метафизичке утемељености религије; њихова текстуалност, објављена у постмодернизму, сеже до крајњих радикалних консеквенци – до релативизације као принципа постојања. Садржај историје је у постмодернизму формално био обликован као „гола прича“. У новој утопији нема више говора о формалној обликотворности историје или религије, већ о њиховом есенцијалном статусном превредновању. Ако се проблем сагледа тако, онда нова утопија, захваљујући ширењу текста, односно фикције у сваку пору живота, показује своје друго лице, своје мрачно лице, и постаје – антиутопија.

Но, осим моралног аспекта нове утопије, који се показује као проблематичан, аутор подвлачи и њена позитивна дејства. Глобално-политичко дејство нове утопије подразумева обнову социјалне функције комуницирања. Социјална диференцијација бива деконструисана утопијом самог језика. Друго дејство нове утопије своди се на интимно-политички смисао који „налази у приближавању уметности и живота“ (стр. 287). Нова утопијска уметност формира „свет као нову утопијску комуникативну заједницу“. На конкретном плану то подразумева свођење религије на приземну текстуалну раван, као и обрнуто, проглашавање, по Слотердајку, поезије за светску религију без празноверја. „На плану поп-културе пример остварености новоутопизма је техно музика, а у књижевности ’манифест’ новоутопизма би била књига *Дневник друге зиме* Срђана Ваљаревића.“ (стр. 288)

Занимљиво је да, иако се аутор, приликом конституисања своје „есхатолошке“ теорије о (пост)књижевности или уметности која ће тек доћи или је већ на прагу, углавном ослања на Петера Слотердајка, а ниједном речју не помиње Михаила Епштејна и његову теорију о књижевности нове сентименталности, када је у питању наведени пример (*Дневник друге зиме* Срђана Ваљаревића) као маркантан за новоутопијску књижевност, али и када се узме у обзир целокупна Ваљаревићева поетика, учача се да је реч о делу о којем равноправно може да се говори и у контексту ауторове теорије о новоутопизму, али и у контексту Епштејнове теорије о новом сентиментализму. Иако наизглед немају додирних тачака, уз чињеницу да су теорије које не доказују већ прејудуцирају, претпостављају, које *желе* да се представе као велике антиципације, на основу наведеног примера може се закључити да се и прва, Перишићева, и друга, Епштејнова, крећу истим или веома сличним когнитивним смером. Иако је разлика између тих теорија, крајње условно речено, у томе што аутор *Голе приче* описује *форму* будуће књижевности, а Епштејн *садржину* (поетику?),

њихова сличност је у истом исходишту. Обојица теоретичара призивају (мање-више?) *исту* нову књижевност, али, *објашњавајући* је, свако то чини из властите теоријске визуре.

Примедбе које би могле да се ставе на рачун теорије новоутопизма, првенствено на морални аспект уметности нове утопије, не односе се на квалитет те теорије, односно њене теоријске утемељености, већ на искључиво вазда субјективно критичко промишљање књижевности која ће уследити након постмодернизма. Новоутопистичка књижевност, не прекидајући са традицијом, ослања се на постмодернизам и радикализује неке његове моменте. Као скривено обележје те књижевности, тј. уметности, јесте њена експанзија на оне области људског духа које су до сада традиционално биле јасно омеђене и диференциране. Парадоксалност уметности будућности је у томе што се она, с једне стране, када се узме у обзир морални аспект, одликује негативним, условно речено антиутопијским карактером, а са друге стране, такође, одликује се објавом утопије великих речи, речи у којима се брише граница између означитеља и означеног, речи и ствари, што је на почетку овог рада протумачено као позитивна, „хришћанска“ утопија за повратком у изгубљени, може се додати и – језички – рај.

Уметност будућности дубоко је противречна и парадоксална, али на другачији начин него што је то Игор Перишић назначио. Када су у питању њени домети, постаје јасно да, у крајње слободном духу/даху речено, новоутопијска уметност, или уметност новог сентиментализма, представља хришћанску антиутопију у којој хришћанство, као једна у низу великих метанарација, бива у потпуности укинута, односно прекодирано.