

4. ПОГЛАВЉЕ: МЕГАЛОПОЛИС И КЊИЖЕВНОСТ

ОД КРИТИЧКЕ ДО РЕПРЕЗЕНТАТИВНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

I

Осећамо да је књижевна критика данас у стању повлачења, и у ширем смислу те речи, као тумачење књижевности, и у ужем значењу те речи, као њено вредновање. Ова криза критике симптом је једне друге кризе, кризе аутономије књижевности. Како бисмо могли дефинисати ту аутономију? Чини ми се као моћ књижевности да репрезентује саму себе. То не значи да је она тиме одвојена од света (тачније, од других дискурса) већ да се свет појављује као грађа коју књижевност обликује на један посебан начин: стога подручје књижевне анализе може бити анализа начина обликовања света (поетика), као и обликовани свет (херменеутика).

II

Ханс Роберт Јаус у тексту „Крај раздобља уметности“ наводи Стендалове речи: „Колико ће смелих ствари, које пишем дрхтећи, бити плитка, општа места, десет година по мојој смрти.“³²⁰ Из цитираних речи се види, између осталог, у чему је драма модерне књижевности: она је свесна динамичности света, али исто тако не може да се ослободи онога што је конститутивно за сам чин књижевности, а то је жеља да се нешто сачува од пропадања у времену. Таква парадоксална природа модерне књижевности најснажније избија у самом чину њеног етаблирања,

320 Х. Р. Јаус, *Теорија рецејције*, Нолит, Београд, 1978, стр. 265.

а један од тих чинова припада и Бодлеру. Његова добро позната теорија лепог³²¹ један је истовремено храбар, али и неуспешан покушај да се помири описана непомирљивост која раздире биће модерне књижевности. Историја књижевне аутономије отуда би се могла приказати и као смена деридијанских надоместака на месту које треба да обезбеди трајност књижевног знака: најпре је то била Лепота, потом Мит и Ново (у авангарди) и на крају, у постмодерни, ту улогу на себе преузима сама Књижевност или речено сликовитије: Библиотека.

III

Други аспект аутономије књижевности била је ауторска индивидуалност. Почевши од романтизма, дакле, од првог збиља грађанског књижевног периода,³²² књижевна аутономија почива на ауторској индивидуалности. Она се испољава на унутрашњем и спољашњем плану: на унутрашњем плану можемо је препознати у потреби за поетичком оригиналношћу, што је линк који ће индивидуалност повезати с новином, као налогом модерности. На спољашњем плану, ауторска индивидуалност се одражава у наспрамној позицији аутора у односу на друштво, премда у тој наспрамности можемо често препознати изван степен хипокризије. Рецимо, двоименост Новалиса / Фридриха фон Харденберга одговара двострукој улози ове индивидуалности: с једне стране то је обичан грађанин инкорпориран у заједницу, с друге стране то је посредник бесконачног. С романтизмом се, дакле, пред аутора ставља захтев за наспрамношћу у односу на друштво, што је захтев аутономије књижевности: заједница настоји да подвласти књижевност тако што жели да је преобрази или у робу или у политички памфлет, али све док индивидуалност има своју вредност, аутономија књижевности није угрожена. При томе, историја фигура ауторских индивидуалности подсећа на историју опадања: од романтичарских посредника божанског, преко научника и смесе естетике и боема, па све

321 „Овде је, заиста лепа прилика да се постави рационална и историјска теорија лепог, у опречности с теоријом јединственог и апсолутно лепог [...] Лепо је начињено од вечног и непромењивог елемента, чији је квантитет врло тешко одредити и од једног релативног, зависног елемента, који ће, ако хоћемо, бити неизменично епоха, мода, морал, страст, или све то заједно.“ Ш. Бодлер, *Романтична уметност*, Култура, Београд, 1954, стр. 39.

322 А. Хаузер, *Социјална историја уметности и књижевности* II, Култура, Београд, 1966, стр. 164.

до слепог постмодерног читаоца окруженог књигама. Из ове позиције видимо да је историја ауторске индивидуалности заправо једна линија усамљености која, да би се уопште могла издржати, мора дотакнути неку заједницу, али тако да јој се притом не потчини: споља, у романтизму, то су романтичарски кружоци у Јени, Берлину и Хајделбергу, а потом боемски кругови проклетих песника; изнутра, то су поетичке идеје књижевне републике, целине књижевности којој припада тај усамљеник, или пак жеља да се у књижевном делу прикаже тоталитет света, тоталитет једне епохе³²³, која усамљеника попут Џојса чини светским човеком. То нам омогућава да разликујемо усамљеност ауторске индивидуалности од усамљености као имица: усамљеност ауторске индивидуалности тежи да се укине, али како не може да то учини, јер је усамљеност још увек цена уметности, то се онда субјект усамљености ослобођа на симболички начин: тежњом да прикаже тоталитет света. Тамо, међутим, где цена уметности / ауторске индивидуалности више није усамљеност она постаје најпре имиц, а потом чили и нестаје.

IV

То је уочљиво на примеру хронологије коју чине Киш, Пинчон и Еко. Након што се у *Мансарди* ослободио лаутанске уметничке усамљености, Киш се симболички сусреће с документом, с листом имена станара зграде који чекају милост уобличења. Помен милости у једној од најупечатљивијих Кишових синтагми није случајан: они који чекају милост (уобличења), показаће се, јесу они према којима живот није био милосрдан – то су жртве логора. Ето зашто је Лаутан егоманијак: Киш интензивно осећа да после логора 20. века ауторске индивидуалности више немају морално право да остану *само* ауторске индивидуалности, те да властиту књижевност граде у ставу естетске наспрамности према свету. Морално је тада било не постати произвођач бестселера, морално је било не пристајати на политичке наруцбе дана, али није морално ћутати пред логорима.

Шта се, међутим, дешава када писац одлучи да изрази свој став према логорима? У тренутку када Киш то чини његов став није био само његов став: око нацистичких логора постоји консензус. Стаљинистички логори,

323 Броч: „Посебном судбинском констелацијом њој [уметности] је додељен задатак да буде жижом анонимних сила епохе, да их окупља у себи, као да је сама за себе дух времена, да уноси ред у њихов хаос и да их на тај начин подређује властитим циљевима.“ Х. Броч, *Песништво и сазнање*, Градина, Ниш, 1979, стр. 142.

након Хрушчовљевог ревидирања става према Стаљину, нису били више непознати у СССР-у. У Титовој Југославији, на нивоу официјелне политике, још мање.³²⁴ На Западу понајмање, без обзира на лево оријентисане интелектуалце. Тако је Киш морао приметити, макар несвесно, да његов морални ангажман није његов, већ да је пре репрезентативан, него субверзиван. Он разуме се, није споран са моралне тачке гледишта. Међутим, он прети да растопи ауторску индивидуалност. Стога постоје две могућности: прва је да се ауторска индивидуалност и њена наспрамна позиција према свету напусте у име идеје ангажоване књижевности, те да се тако књижевност лиши своје аутономије. Друга могућност: ауторска индивидуалност се мора бранити другим средствима. Киш се као *homo poeticus*, упркос свему, определио за другу могућност, и тако смо добили и његов врхунски стил, његове формалне експерименте који сваку његову књигу чине другачијом, односно чине је индивидуалношћу за себе, тако смо добили аутопоетичке исказе који јачају позицију ауторске индивидуалности.

Било како било, Киш је наслутио да су вредности попут аутономије књижевности и (ауторске) индивидуалности у времену у коме пише, доведене у питање. Његова формула (ПО)ЕТИКА разоткрива жељу једног писца да етика којој се осећао обавезан услед горког талог искуства не угрози *homo poeticus*-а у њему. Киш покушава да помири етику и поетику на сличан начин на који је Бодлер покушавао да помири осећање свеопште промењивости и биће књижевности које тежи непромењивости. У оба случаја: то је била драма књижевности.

Драма биографије настаје у случају Томаса Пинчона: за разлику од Киша, Пинчон није имао горки талог искуства, бар не у мери у којој га је имао Киш. Ако Кишова проза настаје из милости уобличења, ПинчONOVA је резултат немилосрдног разобличења. Док у модерној књижевности важи да је ништа све, код постмодерног Пинчона важи да је све ништа. Зато модерној тишини Пинчон супротставља гласну пролиферацију информација, алузија, реминисценција, цитата, топонима, који чак и не прикривају своје бедекерско порекло, и тако даље,

324 Полемика око *Гробнице за Бориса Давидовича* је сувише велика тема да би се идеја о репрезентативности Кишовог става према логорима могла у овом тексту до краја разрадити у светлу те полемике. Сем тога, политичка температура око овог великог писца данас је толико висока да је о њему готово немогуће озбиљно размишљати (што значи не понављати папагајски оно што се о Кишу зна), а да човек – хотимично – не буде погрешно схваћен, и да му се – такође хотимично – не налепи етикета која га искључује из јавног живота.

и тако даље, представљајући живи идеал за Фукоову дијагнозу расипања књиге из *Археологије знања*,³²⁵ или за деридијанску десеминацију по којој све почиње из средине,³²⁶ и не може никада и нигде да се заврши: код Пинчона је збиља све у тексту и ништа изван њега.

При томе, не можемо рећи да Пинчона проза *настаје из књижевности*, као што је то случај са Борхесовом, већ да управо *несијаје у књижевности*. Борхес је инаугурисао последњу фигуру усамљене ауторске индивидуалности – то је фигура читаоца: да, тачно: текст настаје из читања, он дакле, није „оригиналан“, он је „прочитан“, али сада читање постаје „оригинално“.³²⁷ Код Пинчона тога више нема: његов глас се растапа у низању више или мање прикривених интертекстуалних веза, јер његово књижевно ткање и нема другу функцију осим да у бујици елемената деградира мастер смисао. Зато напредовање кроз Пинчонов свет (рецимо, романа *B*) јесте напредовање кроз низове алузија, реминисценција, интертекстуалних канала, који изгледају као да су сами себи циљ.

У свему томе се растапа ауторска индивидуалност. Међутим, код Пинчона се још увек не види шта долази иза ауторске индивидуалности. Како се та индивидуалност не може више бранити ни темом, ни поетиком, преостаје једино да се брани биографијом: биографски Пинчон нестаје. Не појављује се у јавности. Ишчезава. На први поглед, тиме писац консеквентно прихвата своју поетичку смрт, али да је смрт заиста ауторска, онда би њу пратио и престанак писања или престанак издавања. Овако је то празна смрт, празна усамљеност: Пинчонов романи се појављују један иза другог, не баш ситни, и не баш много различити један од другог, и ето прилике да закључимо да ту Текст настаје сам од себе, без посредства аутора. Ако је тако, онда уопште није ни важно да ли је Пинчон жив или мртав, јер, парадоксално, код Пинчона, нестанак аутора поспешује продају његове текстуалне робе, што значи да аутор својим осамљивањем није избегао систему, већ му је, напротив, кренуо у сусрет. И када се то зна, онда је свеједно да ли ће се

325 Фуко: „То је стога што оквири једне књиге никада нису јасни и оштро подељени: од наслова, првих редака и облика који је осамостаљује, књига је упућена у систем упућивања на друге књиге, друге текстове, друге реченице: она је чвор у мрежи.“ Фуко, *Археологија знања*, Плато, Београд, 1998, стр. 27.

326 J. Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, стр. 206.

327 Вредело би размислити да ли је тренутак у коме читање долази у центар поетике, али и проучавања књижевности (преко *reader's response* теорије или пак теорије рецепције) знак да је Минервина сова, када је реч о читању, коначно полетела.

Пинчон појавити, или се већ појавио, или се никада неће појавити, јер је његова ауторска индивидуалност већ испражњена, већ потрошена, што значи већ препозната као имиџ. Његова карикатура крими-романа / робе, постала је и сама роба.

Када усамљеност и ауторска индивидуалност постану имиџ, онда доспевају у фазу када могу бити замењене за неки други имиџ. На пример, имиџ *усйеишої йисца*, а то значи писца бестселера. То је случај Умберта Ека. Његово скраћивање и поједностављивање бестселера романа *Име руже*, његова ре-бест-селеризација овог романа, као одговор на захтев тржишта, јесте последња сцена утапања ауторске индивидуализације у свет (економије).

V

Књижевност која би пристала да се лиши своје аутономије имала би или лудичку функцију (која би је чинила робом) или пак, *репрезентативну* функцију. То би била књижевност која би репрезентовала одређену групу људи, тачније речено, идеологију која спаја одређену групу људи. Када се прихвати те улоге, књижевност више нема потребе за апаратуром уметничке индивидуалности, која је Киша навела на смишљање формуле (ПО)ЕТИКА. Прихватајући на себе улогу репрезента, тачније синегдохе која репрезентује целину једне групе, ауторска индивидуалност се претаче у индивидуалност групе коју репрезентује.

Ето како је могуће, на пример, да постоји тако мала разлика између постколонијалне критике и постколонијалне књижевности: и једна и друга настају у окриљу нечега што бих могао назвати постколонијалним дискурсом, и једна и друга репрезентују групу постколонијалних људи које карактерише хибридни идентитет и иста путања кретања: од земаља Трећег света ка Метрополама. Отуда је могуће да Едвард Саид проговори у првом лицу множине, говорећи у своје име и у име осталих постколонијалних интелектуалаца, истовремено критичара и писаца.³²⁸

328 Е. Саид, *Култура и империјализам*, Београдски круг, Београд, 2002, стр. 80. Овде се нећемо бавити проблемом аутовиктимизације, чија реторичка димензија није разјашњена. Када кажем реторичка димензија имам у виду чињеницу да ни Едвард Саид ни Хоми Баба, ни Гајатри Чакворти Спивак нису никакви интелектуалци с маргине.

Да ли се ова постколонијална књижевност може читати у оквиру идеје о Књижевној републици, као метафоре недељиве књижевности? Ако постоји нешто што се зове постколонијална критика, онда је очигледно да постоји један посебан дискурс унутар кога се ови текстови читају као текстови који репрезентују једну групу, па стога се ту уопште не ради о томе да се ти текстови вреднују, с аспекта, рецимо, естетске релевантности (ма како овај термин био нејасан), већ да се измери, означи и нагласи њихова *рејрезентѿаѿивностѿ*. Дакле, наглашава се оно што дугују дискурсу, оно што се понавља, од једног до другог текста, а не оно што је у тим текстовима посебно и индивидуално.

Овде постаје јасна једна чињеница: књижевност која има репрезентативну функцију одустаје од налога модерности. Она не тежи *новуму*, већ пре настоји да конзервира дискурс у својој чистоти и непромењивости. То је кључна особина репрезентативне књижевности и стога је она отпорна на свако естетско вредновање, будући да она не функционише као део књижевности, већ као део других дискурса. Стога естетско вредновање овакве књижевности, као врста читања која би настојала да утврди да ли се ту ради о доброј или лошој књижевности, нужно бива прочитана као политичко читање, као наставак империјалне репресије. Естетско читање постколонијалне књижевности стога не постоји, јер књижевни текст унутар постколонијалног дискурса увек је политичка чињеница, па стога и њено вредновање постаје исто тако политичка чињеница.

VI

Репрезентативна књижевност као и лудичка, профитна књижевност, отпорне су на критичко читање које смера да утврди њихову естетску релевантност: прва зато што га проглашава репресивним, политичким читањем, друга зато што је не омета у стварању профита. И док профитна књижевност практично укида идеју тумачења, дотле тумачење репрезентативне књижевности свој узор налази у студијама културе.

Стивен Гринблат културу дефинише као „скуп веровања и пракси“ који „функционишу као свепрожимајућа техника контроле, скуп ограничења унутар којег се мора сместити друштвено понашање, репертоар модела којима индивидуа мора да се прилагоди“³²⁹. Студије

329 Стивен Гринблат, „Култура“, *Злајина іреда*, новембар, 2004.

културе теже да реконструишу тај скуп веровања и пракси помоћу анализе не само књижевних текстова, а понајмање текстова који припадају књижевном канону, већ помоћу анализе безмало свих текстуалних трагова. Тако студије културе мењају предмет истраживања: они текст не посматрају као дело аутора (при чему се посебно вреднује његова оригиналност, односно *новум* који доноси, те моћ да помери хоризонт очекивања) већ пре свега, испитују релације између дела и културне матрице епохе којој текст припада. На овај начин студије културе се фронтално супротстављају а) студијама књижевности, јер укидају повлашћени положај књижевности и разлику између културе и индустрије забаве, при чему производе ове последње инаугуришу као примарни предмет анализе, затим б) традицији пажљивог читања, које имплицитно подржавају студије књижевности, а које прећутно почивају на макар делимичном поистовећивању естетске релевантности и сложености књижевног текста. Насупрот томе, како запажа Џонатан Калер, „иако не постоји забрана против пажљивог читања (*close reading*) на студијама културе, оно такође није ни сасвим препоручљиво“³³⁰, а јасно је и због чега: док књижевно дело модернизма подразумева активан однос читаоца који *ошкрива/производи* смисао, производи индустрије забаве подразумевају пуко *примање/прошење* смисла. Тако у производима индустрије забаве све остаје у предњем плану, попут античког епа. Најзад, студије културе се супротстављају и ц) фигури ауторске индивидуалности и могућности да појединац заузме граничну позицију наспрам система. Студије културе такву позицију укидају или макар омаловажавају, јер ауторска индивидуа, па самим тим и појединац, престају да буду вредност која заслужује посебну пажњу.

VII

Шта заправо значи поклонити већу херменеутичку пажњу серији *Секс и траг* него Џојсовом *Уликсу*? Пре свега то значи сметнути с ума разлику између „истине“ коју обликује један систем моћи, и „истине“ коју обликује појединац, супротстављајући се том систему моћи. Та разлика се налази у сржи идеје просвећености, бар онако како је разуме Кант: као храброст да се суди сопственим разумом, уместо да се

330 Џонатан Калер, „Књижевна теорија“, *ЛМС*, год, 181, март 2005, књ. 475, св. 3.

следе спољни ауторитети.³³¹ У тој, просветитељској, али и хуманистичкој тежњи, прећутно се корене велика дела модерне књижевности која су смерала да обликују слику своје епохе; она су увек једна индивидуалистичка корекција „истине“ о епоси коју обликује систем, а коју бисмо могли назвати „идеологија“. Није, дакле, случајно што студије културе негирају могућност да појединац заузме једну позицију на граници система одакле би га могао сагледати, као што негирају могућност да би се од низа таквих сагледавања могао начинити канон значајних књижевних дела, а самим тим да се књижевности поклони посебна херменеутичка пажња.

Студије културе тако обликују једну слику света која садржи, с једне стране, универзалну, глобалну индустрију забаве, коју би заправо требало схватити као индустрију митова: *Беймен*, *Господар Ђрсићенова*, *Леди Гага*, *Ријана*, *Џастин Бибер* или *Тимберлејк*, свеједно, бескрајни низови серија, све су то митови који посредују извесне вредности које мноштво треба да усвоји и да се њима управља, тј. да се врати у стање малолетништва. С друге стране, репрезентативна књижевност треба да задовољи нагон за индивидуалношћу тако што ће индивидуалност преобразити у припадништво тзв. „мањинској“ групи. Глобална индустрија забаве инкорпорира „мањинске“ групе у властите производе: ту и тамо се понеки Афроамериканац докопа места шефа полиције, симпатични хомосексуалац постаје један од главних јунака серије, жена агент ФБИ-ја сама ликвидира петорицу терориста, без помоћи мускулозног колеге... Тим гестовима глобална индустрија митова стиче привид моралне супериорности: она себе види као неку добру епистему, као добру Културу која баш зато што *јривидно* све репрезентује може да се немилосрдно обрачуна са свима онима које *дословно* не репрезентује.

Оно за шта, међутим, нема места у једној оваквој слици света јесте појединац, индивидуа, онај ко не припада групи или чија група није добила право на постојање унутар света дискурса. Символичка вредност напоредне позиције коју је модерна књижевност упорно градила опала је у односу на вредност позиције унутар система; самоизградња Ја кроз отпор према Не-ја замењена је вољом за претапањем Ја у Не-ја. Поетика успеха у оваквом систему зато мора да почива на смањивању дистанце између субјекта и система: тиме се идентитетски комплекс

331 Види: И. Кант, „Одговор на питање шта је просвећеност“, *О јрпосвећеносћии*, Завод за културу Војводине, Друштво за проучавање XVIII века, Нови Сад, 2004.

поједностављује, а с њим нужно долази и затомљивање критичког, индивидуалног погледа на свет. Ево како о томе реферише Мишел Уелбек: „Постоји, заправо, као некакав тајни, али трајни налог да се даје нада, да се шири порука која ће утешити или објединити људе. Ако одбијемо да послушамо тај налог, лоше пролазимо.“³³² „Не могу а да то не узмем у обзир“, додаје Уелбек. Резултат: „*С Карџом и шеријоријом* [тада ауторовим последњим романом] Мишел Уелбек је поново био писац године.“³³³

Да, остали, који не узимају у обзир тај тајни налог, лоше пролазе. Критика не може постојати у систему који је закономерно искључио инстанцу индивидуе из поља видљивог. Чак и ако се критичка свест појави, она се из статуса реплике у слободном разговору слободних индивидуа (писца, критичара, читаоца) претвара у неморалан чин: глас критичара тако престаје бити глас појединца који суди својим разумом, и постаје глас „хомофоба“, „националисте“, „љубоморног губитника“, или најзад, глас „хејтера“. Дакле, критика нестаје заједно с инстанцом ауторске индивидуалности и читања као приватног чина (чиме се читалац симболички одваја од мноштва). То је дијагноза. Јасно, филозофија се већ одавно припрема за постхуманизам, а деградација књижевне аутономије и њених темеља укида и везу између хуманизма и књижевности. Ми данас већ живимо у времену репрезентативне књижевности и када бих данас само поновио оно што је Киш казао о тој књижевности, већ би се нашао на стубу срама. У сваком случају, прилично је лако помоћу нове терминологије и нових идеолошких митова амортизовати крах књижевне аутономије и консеквентни улазак у доба постмодерног тоталитаризма: то није проблем. Проблем ће бити како преживети у надолazeћим временима а притом се не претворити у пацова, у бадјуовском значењу те метафоре – не претворити се у особу која се брзо сналази у датостима без обзира на то какве су, а да не покушава да их мења – или кишовски речено: не постати кишна глиста, односно човек који кроз све пролази без огреботине.

332 Мишел Уелбек, „У писању, не тражим људску истину“, *Поља*, бр. 467, стр. 177.

333 Исто, стр. 176.