

Slobodan Vladušić¹

Odsek za srpsku književnost

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

Primljeno: 1. 7. 2016.

Prihvaćeno: 8. 11. 2016.

doi: 10.19090/gff.2016.1.497-510

UDK 821.163.41.09 Desnica V.

Originalni naučni rad

DESNICA I POSTMODERNI PLUTAJUĆI SUBJEKT²

U radu smo došli do uvida da književnost u neoliberalnom društvu karakterišu, pre svega, njena ludička i didaktička funkcija. Rad pokazuje u čemu je važnost zapostavljene saznejne funkcije književnosti koja je ovoga puta zamišljenja kao slutnja budućih fenomena, a ne kao odraz sadašnjosti. Takva literarna slutnja izbegava ideološka ograničenja teorijskih koncepcija unutar kojih se tematizovani fenomeni pojavljuju danas, čime se oni pokazuju u novom svetlu. U konkretnom slučaju, pokazaće se da je Desnica u romanu *Proljeća Ivana Galeba* naslutio pojavu postmodernog plutajućeg subjekta i njegovih osnovnih karakteristika: odricanja od metanaracije, a samim tim i od volje za moć.

Ključne reči: saznejna funkcija književnosti, umetnik, volja za moć, postmoderna

Pitanje vrednosti nekog književnog teksta, navodi nas na razmišljanje o njegovim različitim funkcijama: saznejnoj, estetskoj, didaktičkoj i ludičkoj. Jasno je da različite epohe daju preferencijale različitim funkcijama književnosti, što znači da i doba Megalopolisa, sa dominantnom neoliberalnom ideologijom, takođe afirmiše određeni koncept književnosti. Savremenu književnost (proizvodnju i recepciju) odlikuje njena ludička i didaktička funkcija. Književnost koja insistira na ludičkoj funkciji uklopljena je u ekonomske odnose društva, čime obezbeđuje profit čitavom nizu učesnika u izdavačkoj industriji. Didaktička funkcija književnog teksta se bazira na činjenici da takva književnost reprezentuje socijalne grupe koje su nastale nakon liberalne „balkanizacije” društvenog tkiva. Tačnije rečeno, književnost prati zamenu klasa socijalnim grupama koje su „doživljene kao alternativa građanstvu u učestvovanju u državi [...]” (Valerštajn, 2005: 41). Samim tim, grupe traže i način za vlastitu reprezentaciju. Tako nastaje reprezentativna književnost, čiji je osnovni zadatak da reprezentuje određene socijalne grupe i tako im podari legitimitet u društvenoj zajednici.

Proučavanje književnosti i njeno tumačenje skloni su da kao povlašćene objekte analize uzima one tekstove čiji se značaj bazira na diskursu ekonomije, odnosno političkom diskursu. Time se samo kopiraju dominantna društvena pravila (koje pretpostavljaju ekonomsku vrednost ostalim vrednostima) odnosno

¹ svladusic@ff.uns.ac.rs

² Rad je nastao u okviru projekta Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti (broj 178005), koji se uz finansijsku podršku Ministarstva prosvete i nauke RS sprovodi na Odseku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.

ideološki zadatu slika nehomogenog, „balkanizovanog” društva, ne pitajući se o ideološkim temeljima koji strukturiraju društvene napetosti, odnosno pomenuta društvena pravila.

Jasno je da između razvikane autonomije univerziteta i ovakvog usmerenja proučavanja književnosti postoji ozbiljna diskrepancija. Ona je rezultat činjenice da se stručnjaci za književnost lišavaju prava da uspostavljaju književne vrednosti nezavisno od ideoloških ili ekonomskog tendencija neoliberalnog društva. Odavde je moguće zaključiti da postoji rizik da humanističke discipline budu svedene na podršku ekonomiji, odnosno na mašinu za kreiranje neoliberalne slike društva čiji vrednosni temelji ne bi bili podložni ozbiljnijem preispitivanju. Razume se, postoji prigovor koji treba uzeti u obzir, a to je i da estetska funkcija književnog teksta (na kojoj se bazira autonomija književnosti, pa i autonomija proučavanja književnosti kao zasebne humanističke discipline) ni u kom slučaju nije toliko čista. U njoj se mogu primetiti naslage političkog nesvesnog (v. Džejmson, 1984) odnosno rodno nesvesnog ili imperijalno nesvesnog.³

Dakle, prigovor se može formulirati ovako: čak i kada je želela da bude nezavisna od ideološke/didaktičke funkcije, književnost to nije uspela da bude. Međutim, ako se složimo sa ovom pretpostavkom, možemo postaviti pitanje da li je rešenje u tome da se književnost sada svesno posveti reprezentovanju parcijalnih socijalnih grupa ili posebnih tipova identita, kao što to traži recimo Homi Baba, smatrajući da treba otvoriti put „konceptualizaciji jedne međunarodne kulture, zasnovane ne na egzotizmu multikulturalizma ili raznovrsnosti kultura već na upisivanju i artikulanju hibridnosti kulture” (Baba, 2004: 80). Ako svesno pristane da bude ilustracija parcijalnih interesa i parcijalnog pogleda na svet, književnost se lišava svog intelektualnog potencijala koji počiva na želji da se svet sagleda u totalnosti, onako kako ovaj pojam definiše Majnhajm:

Totalnost znači usmerenost ka celini, usmerenost koja obuhvata u sebi partikularne načine gledanja i neprestano probija njihove granice; ova usmerenost se korak po korak sve više širi u prirodnom procesu saznanja, a za cilj ima ne neku dokrajčenost koja bi bezvremeno važila, nego maksimalno moguće proširenje vidnog polja (Majnhajm, 1968: 86).

Ukoliko se u potpunosti liši želje za totalnošću, književnost rizikuje da se svede na ideološku podršku raznim socijalnim grupama, odnosno na puku robu čiju vrednost određuje tržište. Stav o tome da književnost gubi osećanje za totalitet u ime izražavanja parcijalnih iskustava baziramo, između ostalog, na jednom zapažanju Danila Kiša. Slavni pisac je još početkom osamdesetih godina prošlog veka uočio opasnost od parcijalizacije književnosti. Tu bojazan je eksplicirao u svom eseju *Poslednje pribežište zdravog razuma* iz 1983. godine. Kiš tu piše:

³ To je posebno uočljivo u istraživanjima Edvarda Saída. Evo jednog njegovog programskog stava iz knjige *Kultura i imperijalizam*: „Romani i ostale knjige kojima se ovde bavim analiziram najpre zato što ih smatram umetničkim i poučnim delima vrednim poštovanja i divljenja, u kojima ja i mnogi čitaoci uživamo i od kojih imamo koristi. A drugo, izazov je dovesti ta dela u vezu ne samo sa uživanjem i korišću, već sa imperijalnim procesom čiji su očigledan i neskriven deo [...]” (Saíd, 2002: 14).

Najviše prezirem književnost koja se izdaje za manjinsku, književnost bilo koje manjine. Političke, etničke, seksualne. Književnost je jedna i nedeljiva. Dobra ili loša. Možete biti homoseksualac, a ne biti Prust; biti Jevrejin, a ne biti Singer (Kiš, 2000: 160).

Jasno je da Kiš nije želeo da dovede u pitanja prava manjina. On je želeo da naglasi da je književnost otvorena za pripadnike svih grupa, ali da se vrednovanje književnih tekstova ne može bazirati na legitimacijskom zadatku književnosti, odnosno na njenoj didaktičkoj funkciji, već pre svega na njenoj estetskoj funkciji, kojoj tek onda može biti dodat i diskretan politički angažman. Diskretan utoliko što će, kao što je to bio slučaj kod Kiša, uvek biti prigušen ironijom i brigom da se ne bude patetičan. Takvu Kišovu poetičku orijentaciju lapidarno izražava i njegovo karakteristično pisanje reči poetika – (po)etika – koje onemogućuje razdvajanje etike i poetike.

Ako nam danas Kišove reči zvuče suviše radikalno, to je zato što je estetska funkcija književnosti radikalno dovedena u pitanje. Primera radi, Edvard Said na jednom mestu piše da bi:

bilo pogrešno nastojati da se pokaže kako „ostale” književnosti Afrike i Azije, sa svojom više nego očiglednom povezanošću sa moći i politikom, mogu biti izučavane kao da su isto onako visoko autonomne i estetički nezavisne, poput francuske, nemačke ili engleske književnosti (Said, 1993: 328).

Iz ovoga citata jasno proizilazi da se irelevantnost pitanja ko piše književnost, koju implicira Kiš, sada u velikoj meri dovodi u pitanje. Saidove reči impliciraju da postoji više književnosti, a ne samo jedna Književnost, i više kriterijuma koji određuju status književnog teksta. Od pisaca iz bivših kolonija ne treba tražiti estetsku relevantnost – to je ono što predlaže Said. Ono što Said nije kazao (bilo zato što sa tim nije bio upoznat, bilo zato što iz taktičkih razloga nije želeo da oslabi svoj argument) jeste to da zanemarivanje estetske funkcije književnosti u ime njenog političkog angažmana nije nikakav primer „vanevropskog” razumevanja književnosti. Naprotiv, tradicija evropskog mišljenja o književnosti poznaje praksu književne i kulturne politike koja se ne bavi samo izučavanjem i razumevanjem književnih dela u duhu njihove očigledne veze sa politikom i ideologijom, već i podstiče autore da takvu vezu uspostave i to bez straha od patetike i bez potrebe za ironijom: takav koncept razumevanja književnosti naziva se ždanovizam.

Obim i tema ovog rada onemogućavaju nas da do kraja razvijemo sve implikacije ovog Saidovog navoda. Dovoljno je da zaključimo da Saidove reči sugerišu kako izučavanje književnosti u pojedinim slučajevima treba da zapostavi estetsku funkciju i estetsku relevantnost književnog dela. Jasnije rečeno: dela antikolonijalne provinijencije pisaca iz Afrike i Azije svoj značaj dobijaju usled stava autora ili autorke prema kolonijalizmu, te usled njihovog geografskog

porekla; estetska relevantnost dela postaje irelevantna, a vrednost književnosti je sada zavisna od njene reprezentativne moći. Ovaj Saidov zahtev vodi nas do parcijalizacije Književnosti, jer otvara mogućnost da svaka grupa ima svoju književnost, književnost koja reprezentuje tu grupu, pri čemu će ugled i prestiž književnosti pojedinih grupa zavisiti od političke i ekonomske moći tih grupa.

Oni stručnjaci iz domena nauke o književnosti koji pristanu da književnost procenjaju na osnovu njene ekonomske isplativnosti ili didaktičke odnosno političke podobnosti odriču sebi pravo da književnost izučavaju i o njoj sude na osnovu književnih merila i književnih metoda koje sami razvijaju. Vrednost književnog teksta tada postaje utemeljena ili u političkom ili u ekonomskom diskursu, a književnom diskursu se samo ispostavlja zadatak da tim spolja zadatim vrednostima prida naučni legitimitet. Posledica toga postaje birokratizacija nauke. Da je ta opasnost veoma realna i da su pronicljiviji pisci tu opasnost makar anticipirali, ako ne i prepoznali, svedoče odlomci iz romana *Heliopolis* Ernsta Jingera, koji je u originalu objavljen još daleke 1949. godine. U Jingerovom romanu nailazimo na ovakvu formulaciju:

Namesnik je, međutim, nastojao da naučnike sroza na položaj nameštenika, tehničara, pa čak i falsifikatora – njegova volja svakodnevno im se sve više mešala u rad. Na univerzitetima je već bilo ljudi koji su ne samo priznavali prvenstvo vlasti, već su i intenzivno radili na logičnom obrazloženju tog prvenstva (Jinger, 2012: 51).

Ukoliko na to pristanu, stručnjaci iz domena nauke o književnosti neće više moći da polažu pravo na mit o naučniku kao heroju istine. To će neminovno uticati i na percepciju figure naučnika. Umesto osobe koje je izabrala da bude posvećena otkrivanju istine po svaku cenu, na tragu Đordana Bruna i drugih heroja istine, naučnik će se spustiti do nivoa birokrate koji će svesrdno ispunjavati naloge instanci moći, strepeći neprekidno za svoje mesto u sistemu ekonomskih odnosa.

Epohalna usmerenost na didaktičku i ludičku funkciju književnosti postavlja pitanja opstanka njene estetske i saznavne funkcije. Da li će estetska i saznavna funkcija književnosti potpuno nestati ili će se transformisati u skladu sa osnovnom orijentacijom didaktičke i ludičke funkcije, to je u ovom trenutku nemoguće reći. Ako za potrebe ovog teksta istražimo samo saznavnu funkciju književnosti, možemo da kažemo da današnji književni trenutak karakteriše upadljiv izostanak autopoetičke tematizacije veze između književnosti i istine. Primera radi, danas je teško očekivati od bilo kog savremenog pisca da ponovi ili makar citira sledeću Andrićevu autopoetičku misao:

U osnovi želimo samo jedno: istinu. Oslobođiti se ovoga huka reči i probiti kroz ovu shemu slika i doći do istine, nage, proste, pa ma i smrtonosne. Posle svih jadnih priča, iza ćutanja samog, otpočiniti na tvrdom i tamnom tlu, ne videti, ne disati, ne živeti, ali poslednjim plamsajem svesti obuhvatiti istinu, jedino dostojanstvo (Andrić, 1994: 196).

U Andrićevoj objavi dosluha između književnosti i istine ima nečeg ne samo svečanog i posvećeničkog, već i hrabrog i prkosnog. U njoj se takođe, ukazuje na moć ili makar želju književnosti da pruži spoznaju totaliteta sveta, čime se Andrić implicitno naslanja na ustav Hermana Broha koji umetnosti, pa tako i književnosti, namenjuje zadatak „da bude žižom anonimnih sila epohe, da ih okuplja u sebi, kao da je sama za sebe duh vremena, da unosi red u njihov kaos i da ih na taj način podređuje vlastitim ciljevima” (Broh, 1979: 142).

Ako nam danas ove rečenice dvojica klasika visokog modernizma izgledaju strano, pa možda čak i pretenciozno, onda je to zato što prihvatamo jednu od teorijskih dominanti današnjeg doba. Radi se o postmodernoj skepsi prema mogućnosti istorijskog znanja. Ova skepsa svoje poreklo nalazi u uvidima Frojdove psihoanalize, koji su postmodernoj teoriji doživeli svoju radikalizaciju. Danas je ideja o nemogućnosti istinitog svedočenja, pa samim tim i mogućnosti istorijskog znanja, postala opšte mesto svakog udžbenika postmoderne poetike, pa je nema smisla ni posebno citirati. Tako Istina prošlosti biva zamenjena istinama u množini, što je rezultat koji na prvi pogled odgovara neoliberalnom ustrojstvu u kome ne postoji kolektiv (Istina), već zajednica pojedinaca (niz istina). Međutim, ako ostanemo pri ovoj pacifističkoj slici pluraliteta istina, morali bismo primetiti da se u njoj ne tematizuje dovoljno jasno ono što je očigledno. Naime, stav o pluralitetu istina prikriva, pa tako i legitimizuje, stanje u kome istinu određuje onaj ko ima silu da je nametne. Tu silu ima moć koja etablira diskurs koji proizvodi istinu i koji sve ostale istine smešta u prostor divlje spoljašnjosti. Na to misli Fuko kada kaže: „Uvek moguće da neko u prostoru divlje spoljašnjosti govori istinu, ali neko je u istini samo pokoravanjem pravilu diskurzivne ‘policije’ koja treba da se reaktivira u svakom od pojedinačnih diskursa” (Fuko, 2007: 27). Oдавde je jasno da u prostoru diskursa, ili u istini, kao što kaže Fuko, nema potrebe za argumentacijom i za ispitivanjem istine, jer diskursom ne vlada neki naučni um posvećen otkrivanju istine, već diskurzivna „policija” koja određuje šta je istina, utvrđujući pravila ponašanja u diskursu. Teorija je time osuđena da postane propaganda, te da se izgubi ono što je Adorno opisao kao „sreću majušne slobode što leži u spoznavanju kao takvom” (Adorno, 2002: 22).

Ako prihvatimo stav da je istina konstruisana, onda moramo prihvatiti i konsekvencu da više ne postoji falsifikat istine, već samo različiti oblici konstruisanih „istina”. To nas dovodi u egzistencijalnu situaciju koja je veoma bliska onoj koja postoji u totalitarnim ili predmodernim društvima, gde se istina ne otkriva, već uspostavlja. Pitanje istine više nije dostupno ni nauci, ni zainteresovanim pojedincima (intelektualcima), već instituciji moći koja, uz pomoć političkih odluka preobraženih u pravne norme, neku istinu kreira ili ukida po potrebi. U takvoj totalitarnoj situaciji „mudrost” nalaže da se književnost ili kloni istine ili da se uključi u proces njene konstrukcije, samo što onda taj angažman više nema nikakve veze sa saznavnom funkcijom, već sa didaktičkom. Oni koji se ohrabre da istraju u egzistenciji koja je blizu istini, oni časni ljudi i pouzdani svedoci čije je postojanje postmoderna teorija izbrisala, stavljaju na kocku svoj ugled, a možda i svoju egzistenciju.

Vredelo bi preispitati ključnu tezu da je svaka istina unapred deformisana, odnosno da je istinit iskaz nemoguć. Razume se, ovaj rad nema takvih pretenzija. Međutim, možda treba pomenuti jednu drugu perspektivu razumevanja odnosa između iskaza i istine. Ta perspektiva podriva univerzalnost teze da je istina nemoguća, tako što ovu tezu vidi samo kao jedan pol u sudaru dve tradicije evropskog mišljenja. Naime, analizirajući Saidov Orijentalizam, Ajdžaz Ahmad na jednom mestu tematizuje rascep u Saidovom pisanju, koji je istovremeno i rascep u tradiciji odnosa prema istini: „Drugim rečima, da li je moguće načiniti istinite iskaze? Postoje moćne tradicije, uključujući ničeovsku, koje su odbacile ovu mogućnost. Takođe, postoje druge moćne tradicije, uključujući makrsističku, koje su rekle da su istiniti iskazi mogući” (Ahmad, 2014: 481).

U duhu ove dileme, valja postaviti pitanje: kako danas čitati književna dela poput Desničnog romana Proljeća Ivana Galeba, koja eksplicitno i nedvosmisleno, sugerišu da je pisanje povezano sa istinom, pa samim tim i to da postoji neka istina koja nije konstruisana. Naime, u Desničnom romanu postoji jedna scena koja ima vrlo jak autopoetički karakter: to je scena u kojoj Krezubi izlaže Ivanu Galebu poetiku svog nenapisanog romana. Krezubi se tu distancira od koncepta larpularizma, odnosno koncepta umetnosti radi umetnosti, da bi mu suprotstavio želju za slobodnim izražavanjem istine:

Larpularizam samo ponavlja grubu pogrešku sociologizma, na koji upravlja svoje strijele: i jedan i drugi nalaze svrhu umjetnosti u nečem različitim od njene prave svrhe: gole ljudske istine. Gole ljudske istine slobodne od bilo kakve usmjerenosti, slijepe za bilo kakvu svrhovitost, suvereno nebrižne za posljertke koji iz nje slijede (Desnica, 2005: 244).

Prethodna razmatranja su bila neophodna da bi se pokazalo da u današnjem stanju nauke o književnosti ovaj poriv za istinom nije više samorazumljiv. Kako onda čitati roman Proljeća Ivana Galeba u kome se upravo insistira na vezi između istine i književnosti? Tumačenje bi moglo da započne tematizovanjem interkulturalnog konflikta, dakle, konteksta (Milanović, 2013: 7–20). Takođe, možda bi se ovaj nedvosmisleni romaneskni poziv književnosti da bude što bliža istini, mogao protumačiti kao naivni, patetični ideal, koji bi se dekonstruisao pokazivanjem svega onoga što je ostalo izvan granica takve „istine”.

Čini nam se da postoji i jedna skrivena mogućnost: mogućnost da se Desničn roman ne tumači kao istina njegovog doba, već naprotiv, kao jedna vrsta proročkog naslućivanja vremena koje tek sledi. A to vreme je naše sadašnje vreme. Dakle, želimo da napravimo jedan eksperiment i da tako prevladamo ideološki spor o mogućnosti/nemogućnosti dopiranja do istine. Želimo da Proljeća Ivana Galeba čitamo kao jednu vrstu slutnje budućnosti.

Naša pretpostavka u pogledu Desničnog romana glasi ovako: Desnica je u svom romanu naslutio figuru postmodernog plutajućeg subjekta, odnosno proces koji Iglton vidi kao „rastapanje objedinjenog subjekta” (Iglton, 1997: 119). To naravno

ne znači da je Desnica postmoderni autor, ali znači da se u njegovom najpoznatijem delu otvorila mogućnost za slutnju nečega što u tom trenutku još nije bila gola ljudska istina, nešto što tada još nije imalo svoju teorijsku materijalizaciju, svoj teorijski narativ, svoju ideološku podlogu koja, poput intelektualnog štita, čuva teorijski narativ od bilo kojeg i bilo kakvog kritičkog suda ili napada. Upravo zato, Desničina je tematizacija plutajućeg subjekta lišena teorijske mitologije kojoj ne mogu da umaknu savremenici pojma koji bi želeli da ga beletristički opišu, bez obzira na stav koji imaju prema pojmu plutajućeg subjekta. Bez teorijskog jezika i teorijske artikulacije figure plutajućeg subjekta, Desnici je ostao zaista tek jezik književnosti, čulni jezik, slikoviti jezik, kojim je izrazio jednu fikciju, ali fikciju koja ima karakter slutnje. Pokazuje se da je izostanak teorijske naracije o tom fenomenu prednost, jer samo bez te naracije i njenih termina, koji danas okružuju figuru plutajućeg subjekta, mi možemo da steknemo neku vrstu drugačijeg, više čulnog, a manje teorijskog pogleda u egzistenciju takve figure.

Pokušaćemo da analiziramo figuru Ivana Galeba kao figuru plutajućeg subjekta: najpre, očigledan je njegov antigradanski patos. Građanski sklop vrednosti u ovom romanu reprezentuje, što je dobro poznato, Ivanov deda koji je zamišljen kao jedan od dva ključna antipoda Ivana Galeba. Osobine koje su pripisane dedi čine popis građanskih vrlina koje Ivan Galeb neće naslediti: to su volja za trajanjem i posedom, te praktičnost i racionalnost. Animizitet prema građanskim vrednostima, pa prema tome i prema samoj figuri građanina, izbija iz Galebovog osećanja banalnosti koje prožima sve što ima veze sa građanskom egzistencijom, a pre svega one povlašćene fenomene koji tu egzistenciju navodno nadmašuju. To su: vera, ljubav i smrt.

Desnica, dakle, oblikuje svoj roman tako da udar banalizacije pogađa upravo one segmente građanske i ljudske egzistencije za koje se smatra ili veruje da nadilaze banalnost: recimo, dedina vera otkriva svoju banalnost nakon grotesknog mešanja duhovnog i fiziološkog u sceni u kojoj se deda moli i češe u isto vreme. Smrt, sa druge strane, biva banalizovana naglašavanjem njene običnosti. Ta običnost isijava iz smrti Galebovog oca, bez obzira što glasine o njoj uzaludno nastoje da joj pruže nešto od spektakla pomoću koga bi se otela upijajućoj sili svakodnevnice. Pitajući se šta je istina o nestanku njegovog oca, Galeb se susreće sa spektakularnim glasinama koje govore o tome da je njegov otac stradao u pobuni mornara na brodu na kome je bio kapetan i odnosno da je otišao u Južnu Ameriku i tamo započeo novi život. Međutim, između ovih avanturističkih objašnjenja njegovog nestanka, promalja se gola ljudska istina o banalnoj smrti oca na moru:

Ali izgleda da je istina, ipak, bila naprosto, da je sasvim nezavisno od svojih grijeha, na pučini naglo obolio od zapleta crijeva – mal del miserere, kako se kod nas govorilo – i umro, pa su ga lijepo zašili u kožnatu vreću, kao što je bio red i običaj – i predali ga moru (Desnica, 2005: 18).

Najzad, ljubav je banalizovana u majstorski izvedenoj sceni u kojoj se emocije koje Galebova majke gaji prema njegovom ocu i njenom suprugu ispoljavaju u konvencionalnoj slici lepog muškarca u mornarskoj uniformi, „sa mekom bradom á la Maksimilijan, u pozlaćenom baroknom okviriću” (Desnica, 2005: 20). Mornarska uniforma i tip brade koji se naslanja na uzor svedoče da u samom ocu nema ničeg autentičnog što bi se moglo voleti, jer se njegova lepota koreni u spoljašnjoj, konvencionalnoj lepoti, koja je banalna upravo zato što je konvencionalna. Samim tim banalizuje se i ljubav: ona može biti iskrena, ali zato nije manje banalna.

U Desničinom romanu silama banalizacije nije podložna samo ljubav žene prema suprugu. Banalnost prožima i ljubav sina prema majci. Citirani odlomak se nastavlja na sledeći način:

I, kao što uvijek biva da neka banalna asocijacija nadođe da nam pokvari i na svoj neukusni način uobličiti neku našu neposrednu i svežežu impresiju, tako mi se i ta slika majke sa raspletenom kosom stopila sa ilustracijom na naslovnoj strani onda jako omiljene pjesme *Il pianto della vergine* (Desnica, 2005: 20).

Iako majka ne kopira model sa ilustracije, ipak je nemoguće njenu pojavu sagledati kao autentičnu. U percepciju sina je ugrađena konvencija, pa se tako majčin lik pojavljuje kao nešto konvencionalno što istovremeno banalizuje i njenu lepotu i njena osećanja, ali i osećanja koja prema njoj gaji njen sin. Kao u nekom ogledalu, u banalnosti se ogledaju obe ljubavi: ljubav žene prema mužu i ljubav sina prema majci.

Ova scena je važna i zato što sugeriše da se pretnji banalnog neće odupreti ni sam junak, Ivan Galeb. Time se predočava da ne postoji suprotnost između neautentične građanske egzistencije i autentične umetničke egzistencije. Naime, u daljem toku romana, razotkriće se i banalnost same originalnosti, čime se banalizuje i figura genijalnog umetnika. Prosečnost nije posledica manjka genijalnosti, prosečnost je sudbina, jer je i genijalnost postala prosečna.

Desnica tako dekonstruiše, između ostalog, i modernistički mit o figuri umetnika. Ivan Galeb se razlikuje od karakterističnih junaka-umetnika kakav je Goja u Andrićevom Razgovoru sa Gojom, odnosno Italijan, graditelja mosta, iz priče *Most na Žepi*. Uopšte, herojski aspekt figure umetnika proizilazi iz namere da se u estetskom traži i nađe više od samog estetskog. Peter Sloterdajk dobro objašnjava taj fenomen: on pokazuje da Novo doba u Evropi počinje eksplozijom nakon koje se raspada jedinstvo lepog, dobrog i istinitog. Posle tog raspada, svaki od tri razdvojena kraka pokušava da sam preuzme ulogu celine: tako nastaju „umetnost radi umetnosti”, totalitarna država i scijentizam. Posledica ovog raspada je insistiranje na estetskom opravdanju sveta. Ono se ispoljava kao dogma o vrednosti razlike, što znači kroz afirmisanje originalnosti i hermetičnosti umetnika, koji na taj način odbija da se podredi ekonomiji i ideologiji. Sloterdajk

tu citira poznatu Adornovu misao da „nečovečnost same umetnosti mora, radi same čovečnosti, da nadjača nečovečnost sveta” (Sloterdijk, 1988: 32) čime se lepom pridodaje potreba da ovaploćuje i dobro (ona nadjačava nečovečnost sveta) i istinito (ona upućuje na nečovečnost sveta). Sloterdijk međutim, ide i korak dalje: on kaže kako je nalog umetnosti da objedini u sebi i dobro i istinito, izvorne filozofske preopterećenosti, te da vremenom ovaj nalog prestaje da bude individualna odluka umetnika, a postaje umetnička škola, što čini da pomenuti nalog izgubi svoju verodostojnost (Sloterdijk, 1988: 34).

Postoji saglasnost između Sloterdajka i Desnice: ono što je kod nemačkog filozofa dogma inovacije, to je kod srpskog/hrvatskog pisca banalnost originalnosti. Originalnosti se odriče sama originalnost, individualnost i verodostojnost: originalnost postaje neoriginalna: „Danas, ona [originalnost] je nadohvat svakome, jeftina stvar, prva željica i početna ambicija svake intelektualne kaćiperke, svakog umjetničkog pomodarca” (Desnica, 2005:147). Time se nedvosmisleno dovodi u pitanje mit o umetniku kao autentičnom kontrapunktu neautentičnog građanina, budući da je i sama umetnost načeta banalnošću. Pošto je sama umetnost postala osrednja, Galeb mora da bude – osrednji umetnik. Njegova pozicija se u odnosu na građansku egzistenciju na taj način komplikuje: on joj se suprotstavlja na nivou refleksije, ali ne i putem nekog zaokruženog egzistencijalnog izbora koji je moguće označiti i zaokružiti nekom figurom, kao što je to figura stranca kod Kamija odnosno Radnika (v. Jinger, 2011) a kasnije i odmetnika (v. Jinger, 1994) kod Jingera.

Sve te figure, jasno, nisu didaktička uputstva čitaocu kako treba da pobedi nihilizam, već pre misaoni napor da se samo pisanje suprotstavi nihilističkom osećanju sveta. Pisanje tako stiče verodostojnost, budući da je sam gest pisanja imanentno povezan sa osećanjem da nešto treba da bude sačuvano od zaborava, što znači da je nešto vredno pamćenja, da je nešto vredno. Pisanje koje bi za svoju istinu oglasilo da ništa nema vrednost, odnosno da je sve banalno, pokazalo bi se kao potpuno neautentično, jer ne bi moglo da objasni vlastiti nastanak: s pravom bismo mogli da autoru postavimo pitanje zašto onda uopšte nešto piše.

U tom kontekstu treba verovatno čitati i jedno od najpoznatijih mesta u Desničinom romanu, a to je završetak 56. pogavlja (odlomak koji je poznat pod nazivom Delta). Detaljna analiza ovog alegorijskog, veoma precizno pisanog odlomka, odnela bi nam suviše prostora. Stoga ćemo se posvetiti samo najosnovnijim opozicijama koje ga strukturiraju. Podsetimo se najpre, same fabule koja prethodi odlomku koji ćemo analizirati: Ivan Galeb navodi slučaj čoveka koji je izašao iz kuće jednog dana i više se nikada nije vratio. Pokušavajući da domisli ovu priču i tako je odgonetne, Galeb će ispričati jednu maštariju. U njoj čovek napušta prostor grada i odlazi u prirodu, putem koji „vodi uvijek naprijed – a ne dovodi nikamo!” (Desnica, 2005: 282). Epifanijska spoznaja o putu koji nema cilj, priprema se ključna opozicija ovog odlomka. To je opozicija između pojedinačnog puta koji se završava ciljem i mnoštva raznosmernih staza, delte besciljnih mogućnosti.

Jasno je da je singularni put ograničen ciljem (put–cilj) ono što upućuje na građansku egzistenciju. Smisao drugog člana opozicije nije tako jasno određena: da bismo ga bar donekle razumeli, potrebno je ispratiti bočne opozicije koje sugerišu smisao delte mogućnosti. Na nju upućuje metafora lakoće, kojoj je suprotstavljeno osećanje težine povezano sa polom puta–cilja. Krećući se putem bez cilja, čovek oseća težinu: oseća da ga ogrtač marke Kozmopolis sputava i da je pretežak. Skida ga. Zatim skida i cipele marke Goliath. I one su preteške.

Simbolički momenat ovog olakšavanja težine subjekta pojačan je markama garderobe i obuće koje se oslobađa: Kozmopolis i Goliath upućuju na veličinu cilja kojem čovek stremi pa samim tim i na jedan koncept čoveka. Kosmopolis se ovde pojavljuje kao krajnja instanca projekta Prosvećenosti, a to je pretvaranje celokupne planete u grad, u totalni preobražaj planete u prostor Razuma. Golijat održava svest o figuri čoveka–džina, koja sugeriše čovekovu svemoć, odnosno moć da se celokupna planeta savlada i potčini Razumu koga simbolizuje metafora grada.

Odbacivanje garderobe sugeriše olakšavanje, odbacivanje težine planetarnog projekta kao i distanciranje od koncepta čoveka koji je podoban njegovom ostvarivanju. Međutim, to nije kraj olakšavanja čoveka: ono se nastavlja odbacivanjem novčanika sa legitimacijom i novcem, čime se implicira da i čovekov bazični socijalni identitet predstavlja težinu koju ovaj više nije spreman da podnese.

Proces olakšavanja subjekta povezan je sa metaforom detinjstva: „U jednoj ćeliji, negdje u dnu malog mozga, ne većoj od zrna gorušice, proklja davno ukopano sjećanje. Kao dječak u snu je otkrio kako se pliva zrakom.” (Desnica, 2005: 283) U ovom odlomku vidimo kako se svojstvo lakoće subjekta, kao i motivi detinjstva, sna i lebdenja u vazduhu (kao suprotnost kretanja po zemlji) uvezuju u jedinstvenu metaforu koja predstavlja svojstva preobraženog subjekta. To je metafora lebdenja, odnosno plivanja vazduhom. Ova metafora je neophodna da bi se put–cilj zamenio deltom puteva, odnosno mogućnošću da junak istovremeno pođe celom deltom staza. Čovek ponavlja trik koji je naučio u snu tokom detinjstva i taj trik mu omogućava da zavesla vazduhom, te da tako ovlada deltom stazica: „Pokuša opet ići dvema stazicama u isti mah, pa trima, pa četirima: stvarno ide! Evo, čitava delta je moja! Samo da se ne probudim, samo da se ne probudim! Stisnu jače vjeđe – i pođe svim stazicama odjednom” (Desnica, 2005: 283).

Kada je Desnica pedesetih godina, prvo u sarajevskom časopisu *Život* (1954–1955. god) a potom i kao samostalnu knjigu (1957. god.), objavio svoj najpoznatije delo, moguće je da je ponekom od njegovih tadašnjih čitalaca ova maštarija ličila na neku vrstu neobavezne poetske fantazije. Ukoliko je neko tada pokušao da ozbiljno shvati attribute ovog olakšanog subjekta koji napušta jedinstveni put u ime lebdenja nad deltom staza, pretpostavljam da nije mogao da ode daleko. Međutim, nekoliko decenija kasnije, u kontekstu postmodernog koncepta subjektivnosti koga karakteriše metafora plutajućeg subjekta, pokazaće se da su Desničine poetske, antigrđanske fantazije predstavljale proročku anticipaciju novog post-

modernog ali i anti-građanskog koncepta subjekta, i to ne samo u pogledu smisla, već i vedrom i euforičnom intonacijom objave takve subjektivnosti.

Kada se analizira smisao koncepta Desničnog olakšanog subjekta u njemu mogu da se prepoznaju odlike postmodernog plutajućeg subjekta: odricanje od bilo kakvog Projekta, dakle metanaracije (odricanje od Kosmopolisa), odricanje od koncepta subjekta–džina odnosno subjekta moći (odricanje od Golijata), odricanje od subjekta koji je usredišten i koji, prema tome, ima moć delovanja. Takođe, sugerisan je atomizirani karakter plutajućeg subjekta, koji se stiče odricanjem od zadatog identiteta, socijalnih i porodičnih veza. Najzad tu je i sama delta kao simbol plutanja.

Ova poslednja odrednica zaslužuje dodatno objašnjene: naime, delta mogućnosti odnosno želja da se ide svim putevima istovremeno, označava ravnodušnost prema svim pravcima ponaosob, prema svakoj vrednosti cilja. Ravnodušnost prema bilo kom cilju sugerise nihilističku svest o bezvrednosti bilo kog cilja, a samim tim i nemoć da se vlastita egzistencija zamisli u okviru nekog projekta koji je zadat nekom metanaracijom. To je nijansa koja razlikuje plutajući subjekt od renesansnog subjekta. Ovaj potonji bi isto tako želeo da krene svim putevima, samo što krenuti svim putevima za renesansnog čoveka znači delovati u okviru jedinstvenog projekta razvijanja svih potencijala vlastite ljudskosti. Kao što znamo, to u krajnjoj liniji vodi ka otežavanju subjekta, jer upućuje na njegovu moć i uvećanje te moći. Za plutajući subjekt, sasvim suprotno, svi putevi su istovremeno podjednako vredni, što znači i podjednako bezvredni, jer istovremeno kretanje svim putevima nije uokvireno nikakvim projektom izgrađivanja ličnosti, kao što je to slučaj kod renesansnog čoveka, već samom vrednošću kretanja, dakle, nečim što je izvan samog subjekta.

Šta znači ta naglašena sklonost ka kretanju koja dominira Desničnim romanom? Susret sa deltom mogućnosti za klasičnu, dovršenu nihilističku svest znači susret sa podjednako bezvrednim mogućnostima; međutim, vrednost nekog od tih puteva potom obezbeđuje sama volja (za moć) subjekta, a ne neki spoljašnji sklop vrednost koje subjekt sledi (božanski, humanistički, racionalistički). Tako se nihilistička svest, opskrbljena voljom za moć, vraća kretanju ka (nečemu). Sa druge strane, plutajući subjekt, kao nedovršeni nihilista, odriče se volje (za moć) tako što se odriče ideje Projekta. Njemu kretanje postaje potrebno da bi pobegao od volje za moć za koju nema volju, i koja mu baš zato, kao nešto strano od njega samoga, i preti. Tada se kao spasonosna mogućnost pojavljuje upravo kretanje kao takvo, tačnije rečeno kretanje od. I zaista, na ovom mestu se vidi da je koncept kretanja kod Desnice zamišljen kao kretanje od nečega (od grada), a ne kao kretanje ka nečemu. To znači da kretanje u sebi sadrži komponentu bežanja: „Dok sam u stalnom kretanju imam iluziju da smrt ne može stavi ruku na moje rame” (Desnica, 2005: 171). A bežati se može u bilo kom pravcu, sem u onom iz kog dolazi onaj koji progona plutajući subjekt, a to je volja (za moć), odnosno singularni put koji je izabrala volja za moć.

To je pozicija plutajućeg subjekta, subjekta lišenog volje. Da bi se to razumelo, potrebno je razumeti šta znači metafora plutanja. Plutanje znači dve stvari: prvo, za subjekt koji pluta svi pravci imaju podjednaku vrednost, jer se on ne upućuje ni ka jednom određenom pravcu; drugo, kretanje nije povezano sa vlastitom voljom, već sa nečim što je izvan čoveka, van njegovog domašaja (sa onim što simbolizuje metafora podvodnih, vodenih struja). Onaj koji pluta, ne kreće se ka nečemu, već se kreće iz jedne zamišljenje tačke mirovanja ka svim pravcima podjednako, budući da je sam pravac kretanja izvan njegove volje. Upravo o tome govori metafora plutanja, jer ona implicira da kretanje subjekta po vodenoj površini nije uzrokovano njegovom voljom, već nevidljivim vodenim strujama koje ga pokreću u trenutku dok pluta. Plutanje je dakle, bežanje od volje, bilo da se radi o volji za moć, bilo o građanskoj volji za usavršavanjem.

Ukratko: pozicija plutajućeg subjekta pred kojim su svi putevi podjednaki, analogna je poziciji Desničnog olakšanog subjekta pred kojim delta mogućnosti čini takođe splet podjednako vrednih puteva. I jedan i drugi tip subjekta su odvojeni kako od nihilističke volje za moć, tako i od građanskih humanističkih vrednosti. Ono što je uočljivije kod Desnice, a što više nije vidljivo u konceptu plutajućeg subjekta, jeste volja za begom, što je ironija volje. Ta volja implicira strah i životnu opasnost u kojoj se nalazi subjekt: posledica tog straha je beg od smrti, beg od društva odnosno društvenih obaveza, beg od realnosti u san i maštariju. Upravo taj beg jeste ono što metafora plutajućeg subjekta briše, kako bi se samo plutanje moglo postaviti kao jedini, pa samim tim i idealni oblik egzistencije postmodernog čoveka.

Desničn roman, a samim tim i književnost kao institucija, ovde pokazuju snagu i ekskluzivnost svoje saznanjne funkcije: upravo zato što neke fenomene može da anticipira, da ih nasluti pre nego što postanu dominantni, književnost je u stanju da izbegne ideološke metafore (plutajući subjekt) i zbir njenih konotacija, kako bi književnim metaforama (olakšavanje junaka, delta staza) tom fenomenu dodala komponentne koje teorija, iz ideoloških razloga, briše. To je razlog zbog čega treba sačuvati ideju saznanjne funkcije književnosti.

Da li ćemo u tome uspeti, zavisi od sledećeg pitanja: kome je namenjeno ovakvo čitanje Desničnog romana? Ako odgovor na ovo pitanje izostane ili ako ne možemo da mu odredimo društvenu grupu kojoj je takvo čitanje upućeno, to znači da smo sami već pristali na poziciju plutanja u kojoj ništa više ne zavisi od nas, dok se naš unutrašnji neizgovoreni i netematizovani strah probija u spoljašnji prostor u obliku mržnje prema onima koji još uvek pokušavaju da plivaju. U tom slučaju u svakoj spoznaji ćemo prepoznati pretnju, a ne mogući spas.

Slobodan Vladušić

DESNICA AND THE POSTMODERN FLOATING SUBJECT

The analysis of Vladan Desnica's novel *Proljeća Ivana Galeba* opens with an insight into the concept of literature dominant in Neoliberalism: such a concept is characterized by the enhancement of the didactical and the ludic function of literature, both of which are based on the need to represent social classes, that is, the need to include literature into present economic issues. We can therefore conclude that the cognitive function of literature is conspicuously missing, and that autopoetic statements of contemporary authors lack the link between truth and literature, which, for instance, is present in Andrić or Broch. This introduction is mandatory to access Desnica's novel which emphasizes the function of literature to demonstrate naked human truth. The main thesis claims that in this novel, Desnica foreshadowed the appearance of a floating subject which stands for the theoretical explanation of the character of postmodern Man. Desnica reaches his surmise by confronting the artistic figure of Ivan Galeb against the banality of civil existence, at the same time showing that the very figure is broached by banality, which distances Desnica from a discrete modernist celebration of it. In the passage entitled "Delta", Desnica symbolically creates the concept of a subject, implying a distance from the artist/citizen opposition, and suggesting the future concept of the floating subject. It is a subject which denounces any form of metanarration and it is centered around a solid identity, effectively distancing itself from the will to power.

Key words: cognitive function of literature, artist, will to power, postmodernism

LITERATURA

- Adorno, T. (2002). *Minima Moralia*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ahmad, A. (2014). Posle orijentalizma. *Letopis Matice srpske*, god. 190, knj. 493, sv. 4. 443–509. (na ćirilici).
- Andrić, I. (1994). *Znakovi pored puta*. Beograd: BIGZ.
- Baba, H. (2004). *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
- Broh, H. (1979). *Pesništvo i saznanje*. Niš: Gradina.
- Desnica, V. (2005). *Proljeća Ivana Galeba*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Nin. (na ćirilici).
- Džejmson, F. (1984). *Političko nesvesno*. Beograd: Rad.
- Fuko, M. (2007). *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos.
- Iglton, T. (1997). *Iluzije postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Jinger, E. (1994). *Odmjetnik*. Čačak: Dom kulture.
- Jinger, E. (2011). *Radnik*. Beograd: Ukronija. (na ćirilici).
- Jinger, E. (2012). *Heliopolis*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kiš, D. (2000). *Eseji*. Novi Sad: Svetovi. (na ćirilici).
- Manhajm, K. (1968). *Ideologija i utopija*. Beograd: Nolit.
- Milanović, Ž. (2013). Nesporazumi Vladana Desnice. *Vladan Desnica*, Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti, knj. 64. Novi Sad: Izdavački centar

Matice srpske. (na ćirilici).

Said, E. (1993). Figures, Configurations, Transconfigurations. U: Cox, J. N., Reynolds, L. J. (ed). *New historical literary study* (p. 313–330). Princeton university press.

Said, E. (2002). *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug.

Sloterdijk, P. (1988). *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo.

Valerštajn, I. (2005). *Posle liberalizma*. Beograd: Službeni glasnik.