

Игор ПЕРИШИЋ

Институт за књижевност и уметност, Београд

perisigor@gmail.com

СРЦЕ КЊИЖЕВНЕ НАУКЕ

(Милица Мустур. *Поетика самилости Венедикта Јерофејева*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 160 стр.)

Људи који долазе овамо не би требало да имају утробу.

Џозеф Конрад, *Срце таме*

Није ли то доказ за тезу да је Ничеов живот увек нешто мање или нешто више од живота. Да је Ниче непрестано разапет између хабитуса амебе и стања палог анђела. Упорност са којом покушава да се уздигне изнад пролазности, трулежности и тривијалности има за резултат регресију у све нижа стања. Све до метаморфозе у бактерију. Даље се нема куд. (...) Ако се спушта тако ниско, онда то значи да ће се још више узвисити. Током свих тих година Ниче је непрестано разапет, али и сувише је велик, не види крст од самог себе. У тренуцима екстаза и егзалтација јасно му се указује место покоја. Та врата су за њега отворена. Осим неизбежног прародитељског греха, сви остали греси које онако изнемогло тегли, нису његови, већ греси његових најближих. Довољно је само да каже: „Дао сам погрешну дијагнозу! Бог није умро!” Али он то није у стању. Предалеко се отишло. Ниче и Бог! Тим редоследом! Свет је претесан за њих двојицу.

Светислав Басара, *Срце земље*

Срчан је био порив ауторке књиге *Поетика самилости Венедикта Јерофејева* да одбрани аутора кратког романа *Москва – Петушки* од баука постмодернизма, толико срчан да је понегде била контрадикторна када је требало да изведе опште закључке у односу на своје сјајне микроанализе и да културолошки и књижевнотеоријски контекстуализује сопствено подужеће. Управо због значајних домета ове књиге, и приказ ће бити намерно срчано заоштрено у полемици са таквим (не увек интенционалним) кон-

текстуализацијама – понекад можда и преко границе напрезања аргументације зарад ’благонаклоне тенденциозности’ – како књига у будућој рецепцији не би доживела судбину монофонијског, једноконтекстуалног читања.

За теоријски део ове књиге кључно је поглавље „О идентитету (руског) постмодернизма” у којем је ауторка избалансирано поставила проблем да би на концу књиге, како ћемо видети, осетила потребу да наглим потезом сувише поједностављено разреши ’нерешив’ проблем о којем је говорила. А та ’нерешивост’ је пре свега у немогућности да се да једна и једнозначна дефиниција постмодернизма, што је уосталом случај и са већином других књижевнотеоријских и књижевноисторијских термина.

На почетку овог поглавља, Мустурова прегледно представља досадашње интерпретације Јерофејевљевог романа, углавном у литератури на руском језику, и констатује да, иако у извесном смислу јесте интерпретацијски изузетак, „међу водећим руским критичарима и теоретичарима *Москва – Петушки* ипак слови за постмодернистичко дело” (13). Овом скоро општеважећем мишљењу ауторка ће се до краја књиге супротстављати, са мањим или већим успехом, али увек опсесивно. А та опсесија да се априори осуди постмодернизам уопште није морала тако горљиво да се изрази, јер и сама Мустурова на почетку разматрања наводи: „Наука о књижевности у западноевропском и северноамеричком културном контексту и сама је, дакле, изнедрила различито акцентоване конструкције књижевног постмодернизма, а не неку јединствену и обавезујућу теоријску или књижевноисторијску дефиницију” (14). После тога као основу за своја разматрања усваја став аустријског теоретичара Петера Зиме (Peter V. Zima), који западни постмодернизам одређује као двоструку критичку реакцију на „модерно”: „на модерно доба као процеса рационализације услед примата просветитељске филозофије, и на модернизам као на књижевни правац прве половине двадесетог века. Ове две врсте критичког става стоје при томе у непосредној међузависности”. (16–17)

На основу ове и скице других концепција западног постмодернизма, ауторка стиже до питања да ли је таква скица примењива у оквирима руске културе и књижевности. „Има ли, дакле, руски постмодернизам свој сопствени естетски код и у којој је мери он близак поетичким доминантама западног постмодернизма?” (25) Да би одговорила на ово питање, ауторка ће изложити три могућа типа размишљања у погледу овог проблема.

Први би био онај који даје Вјачеслав Курицин. Он пледира за универзалност постмодерног стања које би се имало идентично манифестовати и у западној и у руској књижевности, а такав став би се могао назвати „афирмативно-апологетским” (25). Неутрално на почетку представљен, овај тип одговора биће до краја суштински одбачен. С разлогом. Иако руска култура великим делом бива део западне традиције, кад се расправа концентрише

на специфичне књижевнотеоријске проблеме, ипак има ту не баш малих разлика. Роман Венедикта Јерофејева, као један од ретких ексцеса у историји књижевности, у којима аналитички апарати и препарати делимично падају у воду пред зачудном настраношћу сваког аутентичног великог књижевног дела, свакако се не може уклопити у ову поједностављујућу тврдњу. О идентичности руског и западног постмодернизма најпре би се могло говорити поводом неких других савремених руских постмодернистичких писаца.

Други тип одговора, из теоријског пера Михаила Епштејна, ауторка деконструираше као онај који покушава да сопствену наводну апартност (или интригантност и екстравагантност) тржишно промовише, не имајући у себи циљ да се озбиљније позабави одабраним предметом размишљања. Епштејн поставља „смелу, провокативну тезу” да је комунизам „прва” или „незрела” фаза постмодернизма (34), и при том изналази живописне, или како је ауторка лепо приметила, „парадне” примере за своју тезу која има послужити спектаклу, површности науке, а не самом њеном срцу. Ту Епштејнову, поред осталог и терминолошку збрку, Мустурова овако разобличава:

Додатну појмовну пометњу ствара пројекција појма „постмодернизам” на три различите појаве: период, стилску формацију и књижевни правац. Са једне стране, Епштејн на њега реферише као на *културно- и друштвено-историјски период* са својим манифестацијама на најразличитијим пољима људске делатности, са друге, на ширу *стилску формацију* односно књижевноисторијску целину унутар које, са треће стране, препознаје неколицину постмодернистичких *праваца* као што су соц-арт, концептуализам и метареализам. (35–36)

Трећи став износи Марк Липовецки, тврдећи да руски постмодернизам представља спој националне и транснационалне традиције, јер се у њему појављују и општа места глобалне постмодернистичке поетике, али постоји специфичност у томе што се у Русији не може говорити о постмодернизму као реакцији на културну логику касног капитализма (Фредрик Џејмсон), и тиме о простом преклапању са западним теоретизацијама постмодерног стања. И то је чини се прилично очигледно за друштва бившег источног блока, јер се и српски постмодернизам није бавио разградњом познокапиталистичких или неолибералних наратива, већ деконструкцијом својих сасвим конкретних историјских поетичких претходница: соц-реализма, или, у деведесетим годинама 20. века, нечим што би се могло назвати паланачким реализмом. На овом месту своје расправе, Милица Мустур се заправо и слаже са овим ’средњим’ ставом Марка Липовецког гледе национално-транснационалне особености руског постмодернизма. Додуше, она тврди да се роман Венедикта Јерофејева „делимично” (51) уклапа у овакву парадигму, да би касније, на крају књиге, у *потпуности* поништила ову избалансирану тврдњу:

„Иако на формалном плану *Москва – Петушки* носи многе одлике постмодернистичког прозног израза, попут изражене интертекстуалности, цитатности и дијалогичности, дубоко хришћанска и нимало амбивалентна апотеоза самилости у *потпуности* одваја овај роман од постмодернистичке приповедне парадигме”. (144, курзив И. П.)

Ако бисмо ауторку хтели да одбранимо од ове ипак значајне недоследности, то би се могло одвијати на два начина.

Први би био да се противречност *делимичног* и *потпуног* одступања разреши, како на једном месту и сама ауторка предлаже, говором о *превадавању* постмодернистичких искустава, што би још увек била операција на раскомаданом срцу постмодернизма. Кључна тврдња на основу које ауторка одваја овај роман од постмодернизма јесте та да у делу Венедикта Јерофејева постоји тзв. позитиван одговор. Ништа није спорно у погледу присуства таквог одговора,¹ спорни ће бити неки остали закључци. Да би се они довели у питање, наводи се дужи одломак у којем је ауторка свој став на најубедљивији начин образложила:

Као једно од важнијих значењских језгара *Москве – Петушка* у критици је врло рано препознато разобличавање хиперреалности совјетског доба, као и својеврсна деконструкција његовог метанаратива – тематска преокупација заједничка великом корпусу совјетског и постсовјетског времена. Али, деконструкција, ни метанаратива као таквог ни његове неславне совјетске варијанте, није ни последња реч ни крајњи смисао овог романа. Као јасан траг модернистичке свести романа јавља се чињеница да гест деконструкције није изведен до краја, није пропраћен амбицијом рушења метафизике и последњих истина. Напротив, управо из крхотина разобличеног тоталитарног и дехуманизованог света помаља се вредност потиснута из видокруга људске егзистенције доминантном визијом горде хуманости какву је пропагирала тоталитарна идеологија: вредност хуманости утемељена на спознању људске слабости. У *Москви – Петушкама* ово спознање води апотеози изворне хришћанске самилости као смисаоног језгра романа. А оно се не јавља као нестабилан појам, паралогичност, већ као стабилна вредност, афирмисана, међутим, новим поетичким средствима. Као једно од најинтересантнијих међу њима јавља се промена ауторске позиције наспрам представљеног света, која се не може приписати ни модернистичком ни постмодернистичком модусу, већ највише подсећа на модификацију односа средњовековног аутора према

¹ Ево једног 'недвосмисленог' места, где се види та 'позитивна' инспирација и коначно исходиште Јерофејевог текста (у вери у Божју милост, одрицању од Сатане и кенози као најморалнијем облику бивствовања): „Да, више пијте, мање мезетите. То је боље средство од таштине и површног атеизма. Погледајте безбожника који штуца: он је растројен и црн, мучи се и ружан је. Окрените се од њега, пљуните и погледајте мене кад почнем штуцати: верујући у потчињавање и не помишљајући ни на какво супротстављање, ја верујем да је Он благ, зато сам и ја благ и светао. / Он је благ. Он ме води од патње ка светлу. Од Москве ка Петушкама.” (Венедикт Јерофејев, *Москва – Петушки*, превео Александар Бадњаревић, Адреса, Нови Сад, 2007, стр. 53)

сопственом делу: однос према исприповеданом свету као гест самоунижења. (51–52)

Али то ипак није оно њено у *потпуности* са краја књиге. Зашто би правоверна религиозна „поука” и отвореност постмодернистичког текста биле неспојиве, барем у случају руске и српске варијанте постмодернистичке поетике? Отвореност текста за свет, при чему се тај свет у потпуности раствара у поверењу у текстуалну нестабилност пре је карактеристика модернистичких нарација. А постмодернизам се, барем у источним варијантама, делимично ослањао на сасвим транспарентне замене метанарација модернизма (просветитељства, рационализма...) оним (псеудо)религијским. Ране Басарине прозе, романи Горана Петровића, па и Радослава Петковића, сведоче о томе. Чак и један Павић јесте у неком смислу писац који у својим текстовима ’промовише’ неког Бога, ма како он био *queer*, али ипак вантекстовног Бога. Ауторско самоунижење јесте правоверно деконструктивистички чин, без обзира на то што ауторка у овом одломку тврди супротно. Управо је за деконструкцију – као могућу теорију – кључно схватање то да она неће да говори о релативизму, већ о начелној немогућности правоверног читања, а од тога је само мали, или никакав, корак до ауторкиног луцидног повезивања таквог чина са скрушеним средњовековним писарима који су само у другачијем терминолошком регистру изражавали скепсу у односу на слабост властите субјективности при сусрету са књижевним текстом.

Други аргумент адвоката одбране био би да је сваки став у односу на постмодернизам нужно идеологичан (то се односи и на аутора овог текста). Међутим, код ауторке ове књиге то није потпуно иманентно у односу на оно што је у њеном спису написано. У њему се види несклад између онога што у тексту црно на бело пише до пред сам крај књиге и онога што жели јавно да истакне. (А то јавно истицање, или културолошко-идеолошка контекстуализација, односи се и на опрему књиге: не конотирају се иста значења избором да се на корицу постави фотографија цркве или рецимо неког најцрњег тоалета из најнеугледнијег руског воза.) Њен коначан став према постмодернизму због тога би могао да заличи ономе како се постмодернизам у српској кутури у 90-им годинама прошлог века доживљавао као нешто што наводно национално аутохтоној култури срећу квари, као подвала злог и трулог Запада бићу српске књижевности. А то увелико нарушава општи утисак о овако срчано исписаној књизи, јер на основу овог идеолошког искривљавања може доживети судбину да буде погрешно схваћена у јавности, рецимо у смислу анахроног прилога за увелико ’расправљене’ расправе о природи (српског) постмодернизма. Као што је уосталом ’лажно’ представљена и у (непотписаном) тексту на сајту Института за књижевност и уметност, чему је и сама допринела колебајући се између оних „делимично” и „у потпуности”: „Размотривши мрежу савремених књижевних теорија и показавши недостатност сваке

теоријске конструкције о књижевности у суочењу са конкретним књижевним делом, ауторка посредно афирмише духовни, теолошки приступ као најсроднији духу уметности”. Тачно је то да ауторка *посредно*, али само посредно, не експлицитно, афирмише додуше пре чисто духовни, а не теолошки приступ, али је нетачна тврдња да је успела да покаже недостатност сваке теоријске конструкције о књижевности, јер то, осим што би био подухват достојан Нобелове награде за књижевност или физику, противречи и тврдњи да је ауторка афирмисала духовно-теолошки приступ, будући да је такав приступ управо једна од најдоктринарнијих теоријских конструкција.

Дакле, наука се у овој књизи *делимично* (не у *потпуности*) повукла пред ауторкиним идеолошким уверењима. Али, с друге стране, да ли је и сама таква акција постмодерна? Акција која показује да и у науци има нечег важнијег од ње саме. Ауторка то на крају књиге и ’признаје’ када се спрема да поентира сопствену студију цитатом из Јерофејева:

Дубоко свестан тога да оваква сумња у сумњу о апсолутној истини делује анахроно, Јерофејев као да поставља одговарајуће противпитање: Може ли човек, може ли уметник, иако интимно упитан над коначним смислом свега постојећег, из страха да не буде проглашен лакомисленим, или зарад нечег другог, да посумња у оно што осећа када прислони руку на срце? (148)

А срце књижевне науке у овој књизи пулсира кроз све њене реченичке вене. Најпре се то читава у стилу којим је исписана. ’Научењачке анализе’ су обогаћене креативним стилским оне-обичавањима и духовито-интертекстуалним алузијама које, као и сваки креативни чин уосталом, могу бити од помоћи самој тој анализи. Затим у страсној аналитичкој емпатији са чином „дубоког контемплативног промишљања света, формално изазваног пијанством” (54). А ова аналитичка емпатија, у слободнијем критичком преводу, могла би се окарактерисати и као критичко-кенотички поступак, анализа која се христолико наоко ’унижава’, да би се у ’ипостасном’ јединству с предметом и у поништењу гордости критичарског субјекта уздигла до значајних увида. Таква анализа би се онда, парафразирајући ауторку, могла назвати и чином дубоког контемплативног промишљања света формално изазваног књижевношћу.

Међутим, и ту ћемо наићи на трагове ауторкине (културолошко контекстуалне) идиосинкразије према постмодернизму, јер ће основу за свој аналитички пробој опет поставити у опозиту према постмодернистичким теоријама. Наиме, када дође до – у садржинском смислу – срца проблема своје књиге, ауторка ће изнети једну тврдњу подложну расправи:

У даљим критичким разматрањима довођење у непосредну везу приповедачевог алкохоличарског делиријума и његових духовних странствовања било је тумачено као карневалско пародирање јеванђеоског сижеа. Полазило се, наиме, од претпоставке о пост-модернистички разиграном, дупло кодираном тексту који поседује своју „нижу” и „вишу” значењску раван, а да је следствено, нижи, алкохоличарско-телесни ниво својеврсна пародија духовно-јеванђејског. (85)

Спорна је тврдња (не само Мустурове, већ и оних који су пре ње на овај начин тумачили Јерофејевљев роман и његов однос према постмодернизму) да постмодернистичка поетика успоставља хијерархију између нижег и вишег, те да би, следствено томе, могло бити говора да је јеванђеоска потка пародирана и онда кад је наизглед пародирана. Пародија је у постмодернистичкој поетици, барем у оној западној, друго име за интертекстуалност. При томе се не види у чему је Епштејнов појам *транспироније*, за који се ауторка опредељује при анализи овог проблема, различит у односу на постмодернистичко схватање пастиша као ’некритичке’ пародије, или ’неутралне’ варијанте пародије где се поништава њена наводно изругивалачка димензија у корист једне нове, дехијерархизоване поетике. У таквој оптици ни „јеретичко-пародијска” (96) Вењичкина богоугодна билдунгс-стратегија не може бити у традиционалном смислу пародијска.

Када тврди да је оно што наликује на два пародијски повезана наративна нивоа заправо „једна једина раван која у себи сабира и слива Вењичкино физичко унижење и његово духовно уздицање” (86), ауторка је сад на терену онога што је заиста хтела и да каже – без натруха идиосинкразије – јер је управо Вењичкина „нижа реалност” нужан „телесно / егзистенцијално / лакрдијски фон” (87) који формалним зближавањем указује на то да говор о Богу, у депатетизујућем, алкохоличарском кључу, јесте део истог писма, исте јединствене реалности и истог дехијерархизованог вредносног система.

Заправо, на оваквим продорним запажањима ауторка би могла да сасвим лагодно напише једну иновативну *Филозофију алкохолизма* у којој би се осведочило да, у овом случају, Вењичкино пијанство „није лакрдијашко, већ је обележено конотацијама интимности и патње, а његов највиши стадијум не доводи до стања лакрдијашког булажњења, већ до вишег степена луцидности, тј. духовне устрепталости” (87). У овим деловима аналитичког приповедања види се дубина ауторкиног оригиналног истраживачког потенцијала:

Ако се алкохолизам прочита као истинско стање патње, онда се и пробој високе јеванђејске тематике у безнадежну стварност униженог Вењичке доживљава као драматичан, а сам јеванђејски сиже снажно се интимизује, оживљавајући на потресан начин у самим низинама егзистенцијалног. Међутим, управо стална латентна могућност „лакрдијског читања”, која депатетизује библијски

сиже, чини интимизацију јеванђељског сижеа аутентичном, не дозвољавајући јој да се окамени у једнозначности. (88)

Када се ослободи потребе да намигује српском мејнстрим јавном књижевном мњењу, ауторка одиста чини значајне аналитичке пробоје, и надограђује Бахтинова књижевноисторијска запажања – која су јој све време била инспирација – и отвара простор за даља читања романа *Москва – Петушки* у бахтиновској традицији реинтерпретације народних смеховних жанрова. Јер народски жанрови као што је рецимо био жанр „литургије пијаница” (или „литургија коцкара”, а опште име за тај жанр је, наводи Бахтин, *parodia sacra*) у себи је уједињавао узвишено и ниско, озбиљно и лакрдијско, постижући баш ефекат аутентично књижевне епистемолошке провокације, при чему се онда питање да ли се такав поступак може тумачити као инспирација постмодернистичке поетике трансгресира као питање које, кад се уђе у срце проблема, у интринсичној анализи више и није битно.

И не само то, као најпотентнији замјетак за даље истраживање хагиографија пијанаца цитирам одломак о стању мамурлука као неистраженој књижевно-антрополошкој теми:

Стадијуми Вењичкиног пијанства – мамурлук и поновно опијање – симболично су повезани са сродним егзистенцијалним (душевним?) стањима и духовним искуствима. Мамурлук као стање *физичке* исцрпљености, и *егзистенцијална* стања страха и несигурности сублимирани су у слици *духовног* искуства која асоцира на богоостављеност и слабост духа, а посредовано је јасним алузијама на Христово распеће. Поновно опијање, пропраћено алузивним призивањима Васкрсења, стилизовано је као повратак физичке снаге, стишавање страха, духовни узлет и осећање приближавања Богу. (87–88)

Ову иновативну тему за књижевну антропологију сâм Јерофејев имплицитно на једном месту уводи на следећи начин:

Ох, тај јутарњи терет у срцу! О, илузорност несреће! О, непоправљивост! Чега је у њему више, у том терету, *који још нико по имену није назвао*? Чега је у њему више: узетости или мучнине? Исцрпљености нерава или смртне туге негде у близини срца? А ако је свега подједнако, онда је ипак нечега више: скамењености или грознице?²

Јерофејевљево примјечаније да то богоугодно стање нико још није по имену назвао, у лепом интертекстуалном провиђењу успостављања блиских односа тумача и тумаченог, може да се прочита и као антиципација оног што је Милица Мустур, колико знам, први пут у књижевној анализи тако убедљиво обрадила и у духовном смислу теоретизовала. Ма колико стања пијанства и мамурлука у малограђанској оптици била доживљавана као патолошка стања која кваре ушушкану представу о доличности

² Исто, стр. 10, курсив И. П.

људског понашања у увек по овом питању репресивном друштву, још од времена бога Диониса они бољи духови знају да је то само једна од манифестација Другог антрополошког пола који стоји у опозиту према аполонијском принципу. А када се аналитички направи “break on through to the other side”, када се сублимира то стање као оно које омогућава чистији поглед у људску душу и њене мистичко-религијске авантуре, онда може и да се напише оваква књига, књига препуна *самилости* према свом предмету. Такву христолику накану ауторке *Поетике самилости* није могуће до краја похвалити, а да се овај приказ не претвори у интимно писмо ауторки.

Дијалектика телесно-филозофских стања пијанства/мамурлука јесте дакле фигурално посредован увид о неразрешивој амбивалентности књижевно-антрополошких метода који би хтели да је истраже. Стање пијанства је још од антике, преко Бодлера до, рецимо, Чарлса Буковског довољно разматрано као дионизијски корелатив процеса уметничког стварања. Треба после тога поставити и антрополошко питање шта чинити у паузама, у стању мамурлука, у оном негативном светлог посла уметничке производње. Да ли је то празно место, оно што не заслужује милост књижевно-теоријског говорења, или је нужна допуна истог тог говора. Другим речима, ако је јасно да се у стањима духовних егзалтација нешто да ли интимно да ли текстуално производи, наличје таквог стања се на основу ових увида Милице Мустур показује као једнако продуктивно, као она апостериорна контекмпација у којој дух услед телесне исцрпљености тек може да се суочи са својим метастањима и да, са друге стране, припреми сопствене способности за нова стања егзалтације.

За разлику од конрадовског савета да при уласку у срце (таме) књижевне науке треба одстранити утробу, ауторка је кренула басаријанским путем где је теоријско-кентички приступила свом предмету отвореног срца, не одбацујући сопствене унутрашње есенцијалне садржаје (и идеолошке и ипостасне). На тај начин, ова књига се дакле испоставила значајном и по томе што је, можда и неинтенционално, указала на срце проблема књижевне науке. Да ли она до краја може бити објективна, теоријска дисциплина или своје залеђе има и у интуицији истраживача или његовом идеолошком несвесном? У *Поетици самилости Венедикта Јерофејева* има и срца и науке, али ипак срце је на крају *делимично* (не у *потпуности*) победило науку. И то може да говори нешто врло похвално у прилог живота књижевности јер се показује да се у срцу књижевности још увек могу доживети мали књижевнонаучни срчани удари. То онда унеколико одлаже и коначну Смрт Књижевне Науке, што ће – и кад се деси – бити опет једна теоријска смрт, али не и смрт Теорије.

