

UDK 82:1
82.09:001

Primljeno: 15. 05. 2018

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Edin Pobrić

ZNANJE, ZNAK I INTERPRETACIJA

Ovaj rad se bavi problematikom odnosa znanja pozicioniranog unutar dvije discipline: nauke, i naracije. Znanje se ovdje posmatra kao vrsta diskursa, odnosno, tematizira se činjenica da u savremenom dobu znanje svoju ključnu pažnju orijentira prema jeziku.

Narativni oblik je, u tom smislu, posebna vrsta znanja. Roman, na primjer, kao reprezentativna vrsta naracije, postavlja izvjesna mjerila: on predlaže ili propisuje šta je dobro a šta je loše. Potom, roman dopušta višestrukost iskaza, množinu pravila, različitost jezičkih igara. Najzad, postoje i posebna pravila prenošenja ovog tipa znanja: sâmo znanje u romanesknom žanru je na bitan način vezano za svoju formu. Znači da iz naučnog znanja ne možemo prosuđivati ni o postojanju ni o vrijednosti narativnog, i obrnuto: bitni kriteriji nisu jednaki u jednom i drugom.

Ključne riječi: znak, znanje, nauka, naracija

1. OD APSOLUTA DO DISKURSA

Ako se krećemo u bilo kojem području ljudskog znanja, od teologije do ideologije, od prirodnih, društvenih i humanističkih nauka do filozofije, moramo sebi priznati sljedeću činjenicu: Mi, ljudi, kako stvari stoje, nikada nećemo uspjeti spoznati vlastitu prirodu, jer nam se pokazalo da ne postoji ništa *stalno* ili dovoljno *određeno* u nama da bismo zasigurno *znali*. Mi smo sebi nedostižni na sličan način kako nam je nedostižna vlastita podsvijest. S apolutom znanja o nama samima možemo da raspoložemo samo u jednom slučaju – u trenutku kada priznamo sebi da baš i ne znamo ko smo.

Zbog toga se ovaj tekst bavi problematikom odnosa znanja pozicioniranog unutar dvije discipline: nauke i umjetnosti. Znanje se ovdje posmatra kao vrsta diskursa, u ozračju činjenice da istina ne bi trebala ležati u onome što je diskurs bio, ili u onome što je činio nego u onome što je govorio, dakle istina se pomjerila u sam iskaz, ka njegovom odnosu prema referentu.

U tom smislu, zanimljivo je pratiti malu povijest znanja u *modernom dobu* te kakve su iza sebe posljedice ostavile nauka, s jedne strane, i umjetnost, s druge strane. Koliko je slika znanja o pojavnoj stvarnosti kroz dva odraza, nauke i umjetnosti, identična a koliko se razilazi u njihovim interpretacijama!?

2. MODERN(O)A

Priča o *moderni* i *modernom* počinje sa Francis Baconom, savremenikom Shakespearea, koji u svom djelu *Novi organon* daje temelje novom dobu. On piše da je cilj nauke i filozofije opskrbiti ljudski život novim pronalascima, ovladati prirodom jer – *znanje je moć*. Za cijeli taj period veže se ubrzani naučni razvoj koji se odvijao u Evropi između 1500. i 1750. godine, danas poznat pod nazivom – naučna revolucija. Prva stepenica u tom razvoju bila su Kopernikova otkrića¹ iz 1542. godine koja su „pomjerila Zemlju“ iz centra svijeta, zatim rad Johanessa Keplera iz 1630. koji iz putanje kretanja nebeskih tijela, u našoj galaksiji, izbacuje krug (osnovni simbol u Grčkoj i srednjem vijeku) i ubacuje „neprijateljsku“ elipsu². Godine 1642. Galileo Galilei je bio prvi koji je pokazao da se jezik matematike može koristiti da se opiše ponašanje stvarnih predmeta u svijetu. A Rene Descartes je 1650. godine uspostavio radikalano novu „mehanističku filozofiju“ prema kojoj se fizički svijet sastoji od internih čestica materije koje djeluju jedna na drugu i međusobno kolidiraju. On će *moderni* dati filozofski temelj, gdje će ljudsko *ja* postati prva istina koju sumnja ne može negirati. Naučna revolucija je dostigla svoj vrhunac sa možda najvažnijom

¹ Ptolomejev sistem univerzuma je podrazumijevao: Zemlja je u centru svijeta, oko nje, u skladu sa koncentričnim krugovima, kruži sedam sfera i taj svijet je konačan. Zbog toga „vrhunac“ srednjovjekovne umjetnosti je sposobnost opcrtavanja potpunog kruga jednim potezom, što sugeriše identifikaciju s njegovim središtem koje je neodređeno. U tom smislu krug je simbol nedjeljivog jedinstva, dok kvadrat (na kojem počivaju sveti hramovi – arhitektura) označava njegovu prvu i nepromjenljivu determinantu. Hramu odgovaraju tri faze obreda: krug kao prikaz solarnog ciklusa (sveukupnost života), križ koji čini osnove ose (apscisa i koordinata kruga) i kvadrat kao njihov produkt. Zbog svega toga, geometrijski plan simbolizira Božanski plan.

² S Keplerovim modelom planeta u kojem se Zemljina revolucija vrši po eliptičnoj putanji oko Sunca jedna je, nakon radova Kopernika, od posljednjih naučnih činjenica s kojom Ptolomejeva „savršena slika svijeta“ pada u krizu. Keplerovski kosmos je bio produkt matematičkih zakona, ali on više nema ništa zajedničko sa pitagorejsko-platonovskim „savršenstvom“ sistema koncentričnih krugova.

knjigom u povijesti prirodnih nauka, *Principi matematike*, Isaaca Newtona iz 1727. godine. Njegova fizika je obezbjedila okvir za razvoj nauke tokom narednih 200 godina, izmijenivši, pritome, kartezijansku sliku svijeta.

Moglo bi se reći da, na planu društveno-političkih promjena, *moderno doba* počinje s Francuskom revolucijom 1789. godine, kada širom svijeta odjekuje niz promjena koje, na različite načine, traju i do danas (od revolucije 1848., preko italijanskih Karbonera i Pariske komune, ustaničkih pokreta na Balkanu, Sovjetske revolucije 1917., Revolucije 1941-1945. na prostorima Jugoslavije itd.). Baconovu ideju o vladavini čovjeka nad prirodom Jean Jacques Rousseau će inkorporirati u socijalni rascjep između prirode i društva. Tvrdio je da se čovjek ne rađa ni kao dobar ni kao zao, već te odrednice uslovljava socijalna kategorija društva u kome se živi. U svom najznačajnijem djelu, *Društveni ugovor*, Rousseau je pisao da se čovjek „rađa slobodan, a svugdje ga vidimo u lancima. Čovjek misli da je gospodar drugih, a u stvari je veći rob od svih njih.“ (Rousseau 1978: 78) Njegov *društveni ugovor* govori o tome da treba obezbijediti da se svi podrede zajedničkoj volji, a ne volji nekog pojedinca koji se opet poziva na neko „prirodno pravo“ kako bi vladao. Da bi pojedinac bio slobodan mora se pokoriti volji većine. To je bio princip *suverenosti naroda*. Revolucija koja je slijedila, značila je prekretnicu u povijesti Evrope, jer je dovela u pitanje božansko porijeklo kraljevske moći i suprotstavila mu volju većine.

Danas te postavke jednako nisu izgubile na svojoj aktuelnosti. Kako možemo razlikovati šta je biološki determinisano od onoga što ljudi pokušavaju da opravdaju uz pomoć bioloških mitova? Praktično pravilo bi glasilo: biologija omogućava, kultura zabranjuje ili odobrava. Biologija je voljna da toleriše veoma širok spektar mogućnosti. Kultura je ta koja obavezuje ljude da ostvare neke mogućnosti, dok druge zabranjuje. Tako na primjer, priroda jednako omogućava ženi da rađa više djece, dok s druge strane, to neke kulture zabranjuju a neke afirmišu ili, biologija omogućava da muškarci međusobno mogu imati seksualnu privlačnost, neke kulture to zabranjuju a neke dozvoljavaju. Od spoznajne revolucije pa na ovamo, ne postoji jedan način prirodnog života *čovjeka*. Postoji samo mogućnost izbora kulture, među zbunjujućim spektrom mogućnosti.

U najvećem broju slučajeva, viđenje odnosa onoga što moderni svijet naziva *prirodnim* i *neprirodnim* nije preuzeto iz biologije nego iz hrišćanske mitologije. Teologija značenje prirodnog posmatra u skladu s intencijama Boga koji je stvoritelj svijeta. U tom smislu, kako naučava teologija, Bog je stvoritelj tijela i svakom njegovom dijelu i svakom organu podario je određenu svrhu. Korištenje dijelova tijela u skladu s svrsishodnosti koju naučava teologija, znači ostati u prirodi i *prirodnim*

radnjama. S druge strane, poznato je da evolucija baš i nema konačnu svrhu, jer organi nisu uvijek evoluirali s određenom namjerom, a načini na koji se koriste u povijesti stalno su se mijenjali. Ne postoji nijedan organ u ljudskom tijelu koji obavlja samo one radnje koje je obavljao kad se, kao njegov prototip, u nekom organizmu prvi put pojavio stotinama miliona godina ranije. Organi evoluiraju i mogu se prilagoditi za različite funkcije. (Usta, na primjer, koristimo na nekoliko različitih načina koji nisu u skladu sa radnjama koje je obavljao njihov prototip – organ za hranu. Da li je poljubac neprirodan?)

U ekonomiji *modernu* karakterizira akumulacija kapitala i upotreba mašina u proizvodnji, pa se tri stoljeća modernih vremena, 18, 19. i 20., uslovno rečeno, mogu okarakterisati kao stoljeća materije, energije i informacija.

U povijesti ideja, postoji uvriježeno mišljenje da je to, po svemu, burno 19. stoljeće (stoljeće energije) donijelo ekspanziju napretka nauke i tehnologije u odnosu na umjetnost i kulturu!? Bilo je to stoljeće pozitivizma koje je trebalo da potvrdi ideje koje su zacrtane sa novim dobom: sa racionalizmom kao vjerom u *um*, i prosvjetiteljstvom kao vjerom u ljudski *napredak*. Stoljeće pozitivizma podarilo je brojne izume čovječanstvu pa je uticalo na ekspanziju komunikacija: od fotografije (Nijepsov), telegrafa (Morse) do telefona (Bell), a naredno stoljeće je samo nastavilo taj niz, pa se tako 1920. godina može smatrati godinom rođenja prve komercijalne radio-stanice, nakon čega će biti osnovan BBC i ovjekovječen put ka moći televizije, da bi stoljeće informacija dobilo svoju krunu šezdestih godina kada počinje povijest Interneta i doba globalizacije, odnosno konstituisanje modernog društva u kome sada *moć* postaje stalni i stalno mijenjajući odnos snaga. Za razliku od Baconovog mišljenja da nam znanje daje moć nad stvarima, Michel Foucault (Fuko 2010: 151-160) će smatrati da je znanje moć nad drugima, moć definiranja drugih, odnosno, da se moć ne može sprovesti bez znanja, a znanje se ne može stvarati bez moći. *Znanje*, dakle, prestaje biti slobodno i postaje načinom *nadzora i discipline*, jer se moć više ne vrši u ime kralja nego u ime društva koje je sada postalo subjekt moći.

3. MODERNI ROMAN I MODERNA

Renesansa je, dakle, načinila taj veliki zaokret u shvatanju pojma čovjeka i njegovog mjesta u historiji. Renesansa je razvila kult individualizma kao uslov traganja za istinom što će postati mjerilo svih vrijednosti; iako su se, paralelno, na njenom duhovnom nebu konstituisale dvije istine: naučna i teološka.

Najširu sliku renesansnog svijeta u književnoj prozi, pored Cervantesa, nalazimo u djelima Geoffreya Chaucera i François Rabelaisa. Ipak, dok Chaucerove *Kanterberijske priče*, po ugledu na anglosaksonske legende i orijentalne priče, naizmjenično dočaravaju komičnu, satiričnu ili romantičnu stranu života uz mnoštvo upečatljivih detalja i psiholoških suptilnosti, Rabelaisov duh enciklopedijskog prikaza svijeta obuhvata i teološka saznanja srednjeg vijeka i naučna otkrića svog vremena. U njegovom djelu sustižu se uticaji satirično-ironijskog diskursa, antiklerikalne literature i humorističko-parodijskih karikatura ljudskih tipova i situacija. S Rabelaisom je smijeh – kao povratak tjelesnosti i optimizma – postao legitiman izraz ljudskog bića, u istoj mjeri u kojoj su to vjerovanje ili mišljenje.

Smijeh se tako, u obliku *ironijskog diskursa*, ušetao u samu poetiku romaneskne riječi i tu će ostati do danas kao jedan od prepoznatljivih elemenata strukture žanra (Pobrić 2017: 77-80). To nije ništa čudno s obzirom na prirodu romanesknog žanra, njegov polazaj unutar kulture (dekonstrukcionistički odnos naspram filozofije, nauke i pojavnog svijeta) i činjenicu da je smijeh, po svojoj prirodi, neprijateljski prema hijerarhiji, klanjanju pred autoritetima, da je jednostavno rušilac tabua, shema i rangova. Tamo gdje je smijeh, tu je anarhija. Međutim, za razliku od ostalih anarhija, smijeh unutar romaneskne riječi, preobražen u ironiju, parodiju, grotesku ili pastiš, preobražava i obnavlja svijet. Smijeh ne poznaje udaljenost, on *spaja*. U krajnjoj instanci, smijemo se zbog toga što smo jedina vrsta na zemlji koja je svjesna svoje smrtnosti. A o smrti, u principu, ne govori epski diskurs, nego ironijski. Ironijski diskurs je u stanju pokazati smrtnost i zla koje pobjeđuje, a ep uvijek potvrđuje besmrtnost junaka koji gine. Ep je, ali i tragedija, „tužna pjesma“ o nenadoknadivom gubitku heroja, ali u isto vrijeme su i oda ideji o produžavanju čovjekovog života u čovječanstvu i (ili) u Bogu. Ukrštajući se s problemom tragičnog na nov način, na onom mjestu na kojem se ocrtava vječna neusklađenost pojedinca i svijeta, romaneskni žanr, putem smjehovne kulture, pokušava ideju smrti i tragičnosti učiniti sastavnim dijelom onoga što je živo. S modernim romanom³ netragički likovi postaju *junacima tragičkih situacija*. Stoga je smijeh u romanesknoj riječi, u različitim svojim oblicima – od komičnog do ironije – jedan od načina, između ostalog, na koji moderni čovjek pokušava učiniti prihvatljivom nepodnošljivu ideju vlastite prolaznosti.

Upravo se u tom periodu prvi put u povijesti romanesknog žanra tematizira i materijalna osnova društvenih i međuljudskih odnosa, odnosno tema novca. Pitanje je: „kako zaštititi bogatstvo?“ Odgovor je, u skladu s povijesnim brakom politike, ekonomije i vjere, vrlo jasan: strogim moralom. Otuda ta ogromna poplava mora-

³ Pod *modernim romanom* ovdje se podrazumijeva roman nakon Cervantesa.

lizacije koja s teoloških visina, kroz historiju (od srednjeg vijeka do danas), pada na zemlju u različitim segmentima. Prateći ogromnu kampanju vjerskog unutar političkog uviđamo da je svaki period modernog doba težio, na različite načine, uspostaviti narod kao moralni subjekt, dakle odvojiti ga od nevjernika, koje je trebalo pokazati kao opasne, kao one koji su puni svih mogućih poroka i od kojih prijeti najveća opasnost. Otuda su režimi uvijek puni priča o „zločinima“, s jedne strane, i moralu, s druge strane – jer u toj kombinaciji tvore najsigurniji trezor za opljačkani novac. Novac je apologija ljudskoj toleranciji. Novac je, kako svjedoči povijest i književnost, svrsishodniji od samog jezika, zakona, kulturnih događaja, društvenih navika i, dakako, svrsishodniji od same vjere.

Do promjene pravca dolazi, između ostalog, i u odnosu prema književnoj istini. Od stare Grčke pa preko srednjega vijeka (tragedija i ep) istiniti diskurs je bio onaj koji izaziva poštovanje i strah i kojem se moralo potčiniti, jer je bio vladajući, diskurs koji je izgovoren, uz posebna prava i prema već unaprijed predviđenom i zahtjevnom ritualu. Može se čak reći da je to bio diskurs kojem je pravda bila u prvom planu. Ali već od Cervantesa istina se počela pomjerati od ritualizovanog, djelotvornog i pravednog čina iskaza u sam proces iskazivanja. Uspostavljanje razlike između iskaza i iskazivanja jeste osnovna distinkcija na osnovu koje se u nauku o književnosti uvodi trijada: priča – narativ – narativni diskurs. Danas znamo da je diskurs uvijek samo jedna vrsta igre: igra pisanja u prvom slučaju, čitanja u drugom i razmjene u trećem. Ili kako kaže taj začudni M. Foucault, „pod krstom historije, svaki je diskurs postao molitva bogu ispravnih uzroka“. (Fuko 2010: 151)

U tako izmijenjenom duhovnom prostoru „novog svijeta“, moderni roman napušta tradicionalne narativne obrasce ispovjedno-hroničarskog karaktera i prihvata kritički dijalog sa svijetom. U svijetu neizvjesnosti, nestabilnih vrijednosti, u svijetu nasilja i zla, veliki romani će propitivati prostore slobode i mjerila čovječnosti; u svijetu otuđenosti i nasilno uvedene unifikacije ideala, oni će tražiti osnove čovjekovog raspršenog identiteta, pokazujući da je on samo subjekt koji u moru diskursa zavisi od ostalih riječi u rečenici.

Time se roman kao žanr oslobodio referenci koje određuju ili uslovljavaju čovjekov život: „ni mit ni historija, ni psihologija ni teologija – ništa nije shvaćeno kao datost izvan ljudske prakse, kao ‘objektivni korelat’, nego je čitavo iskustvo predstavljeno kao izraz jedinstvenog koncepta: da sve što postoji i što se zbiva postaje pozornica ljudske drame u vremenu“. (Kovač 1985: 28)

Stoga, moglo bi se reći da *vremena modernog romana* kao žanra započinju u trenutku kada je, kako to slikovito opisuje Kundera u svojoj knjizi *Umjetnost romana*,

Don Kihot izašao iz svoje kuće i „nije više bio u stanju prepoznati svijet“ (Kundera 1986: 45). Svijet mu se više nije ukazivao kao cjelina, nego kao fragmentarni nered, nije se suočio s jednom neprikosnovenom istinom nego je ugledao svijet koji se razvodnio na niz malih istina koje su odijelile ljude jedne od drugih, i što je najvažnije, vidio je, taj „ludi“, zaneseni „vitez tužnog lica“ da svijet nije bio svijet kojim je upravljao razum, logos, nego se pojavljivao u svojoj životnosti volje i erosa. „Ako je točno da su filozofija i znanosti zaboravile bitak čovjeka, utoliko biva jasnije da se sa Cervantesom oblikovala jedna velika evropska umjetnost koja nije ništa drugo do istraživanje tog zaboravljenog bitka.“ (Kundera 1986: 7)

Dakle, u istom tom periodu (renesansa) kada počinje moderna era javlja se i moderni roman. I *roman* i *moderna* će doživljavati krize uvjetovane različitim paradigmama kroz različite epohe povijesti, ali zajedničko i jednom i drugom je to što „osjećaju“, na različite načine, da Don Kihot još uvijek luta podvojenim svijetom (bez obzira što je Cervantes, nakon dugih izbivanja, vratio svoga junaka kući) tražeći tu jednu istinu koja bi trebala donijeti smiraj, i svijetu romana i svijetu moderne, u nekom viteškom kontekstu nevetiških vremena.

U odnosu na do sada rečeno, imamo četiri pojma određena fenomenom modernosti: *moderno*, *moderna*, *moderni roman* i *modernizam*. *Moderno* je ono što je novo, originalno, ono je sada i ovdje, to je govor u kome se kultura susrela sa svojim subjektom. *Moderna* u sebi, kako se moglo vidjeti, baštini ideju progresa, napretka, cjelovitosti i racionalnosti subjekta, vladavinu logosa itd., dakle moderna društva su ona koja su se posvetila materijalnom i tehnološkom napretku. Kartezijanski *um* podrazumijeva da je znanje sigurno, objektivno, nužno dobro, stoga svaka razumna osoba može spoznati istinu. *Moderna* nije razmatrala činjenicu da čovjek sam stvara *istinu* i *vrijednosti*, već se vjerovalo da se i jedno i drugo treba *otkriti*. Svijet se doživljava kao cjelovit i jedinstven, pa se kao takav može u potpunosti spoznati i njime se, svijetom, može upravljati uz pomoć *razuma* i naučnog načina mišljenja. *Moderna*, dakle, nije sinonim za *modernizam*, nego su, u dobroj mjeri, ova dva pojma u opreci. *Modernizam* kao književno-umjetnička epoha 20. stoljeća s romanima Kafke, Prousta, Bulgakova itd., ili slikama P. Cézanne i P. Picassa itd. prevazilazi i kritikuje svaku od spomenutih ideja. A sama sintagma *moderni roman*⁴ je, treba reći

⁴ Nije nimalo slučajno što se roman kao moderni žanr javlja u 17. stoljeću kada vrijeme, za razliku od srednjeg vijeka, postaje ovozemaljsko. Naravno da je bilo romana i prije Cervantesovog romana Don Kihot, ali roman kakvog prepoznamo danas, konstruirao se upravo u ovom periodu kada historijsko-biografska osa poništava linernu osu epa i avanturističkog romana, dakle u vremenu racionalizma i prosvjetiteljskog uma, koje je neprikosnoveno odredilo evropsku misao modernog doba.

i to, u najmanju ruku čudna. S jedne strane, to je očajanje zbog toga što ništa nije trajno, a s druge, radost saznanja da nakon te „smrti“ svaka forma ima mogućnost novog postojanja koje nikada nije bezazleno.

4. HISTORIJA I ROMAN

Historiografija je u modernom dobu oduvijek težila da se približi naučnom načinu mišljenja, da se „tretira“ kao sama nauka – gdje sumnja u vjerovanje nikad ne bi došla do izražaja. Međutim, sasvim je izgledno da postoji velika razlika između povijesne istine i istine kojom operiše, naprimjer, fizika. Područje djelovanja fizike se utvrđuje posmatranjem i eksperimentom, dakle, ona svoj legitimitet kao nauka dobiva putem mjerenja. Ono što se ne može izmjeriti, nije područje interesovanja fizike kao nauke (u tački singularnosti se slamaju svi zakoni fizike). Sa historijom stvari stoje sasvim drugačije. Povijesne činjenice su stvar prošlosti, a prošlost je, kako se zna, *tamo gdje više nije*. Ne možemo je rekonstruisati kao oblik savremenosti, ne možemo izvršiti metamorfozu ponovljenog života. Jedino što ostaje je sjećanje i kolektivno pamćenje, a ono što se naziva naučnom činjenicom uvijek je odgovor na naučno pitanje koje je unaprijed formulisano. Historičar u tom smislu može malo učiniti – ne mogu se sučeljavati sami događaji u smislu njihove objektivnosti, i ne može se direktno ulaziti u oblike života prošlosti. Zbog toga, historiografiji ostaje drugačiji put: zanemaruje se iskustveno posmatranje i ide se prema prvom koraku povijesne spoznaje putem „idealne“ rekonstrukcije – kao nekog modela duha prošlosti.

Historijski pristup građi je, dakle, posredan. On se tiče konsultovanja izvora koji, očito, nisu fizička datost, nego su prostor mogućih svjetova – svjetovi znakova i simbola. Historičar je po tome, najprije, semiotičar jer treba znati čitati znakove dokumenata i spomenika (znakovnu proizvodnju, međusobne odnose i njihov put od značenja do smisla). Njegov zadatak je, ustvari, utjelovljenje duha prošlosti putem dekodiranja tih znakova i simbola unutar njihovih različitih konteksta.

Ko god se bavio proučavanjem historije mogao je zapaziti jedan njen paradoks. Što se više izučava neki određeni period, postaje sve teže objasniti zašto su se stvari i događaji odigrali baš tako kako su se odigrali, a ne, s obzirom na razvojnu logiku, drugačije. U skladu s tim, prvo i osnovno obilježje historije je da ona nije deterministička, odnosno, to znači da treba prihvatiti činjenicu da samo *slučajno* većina ljudi danas vjeruje u zamišljenje poretke kao što su, naprimjer, ljudska prava ili nacionalizam, kapitalizam ili demokratija itd. Historijski događaji naprosto ne

mogu biti objašnjeni sa stanovišta determinizma prirodnih nauka, i ne mogu se predvidjeti, s obzirom na prostu činjenicu da su haotični. Struktura *haosa* historije počiva na činjenici da u isto vrijeme, na različitim mjestima zemaljske kugle, toliko različitih sila ulazi u igru konstrukcije onoga što će se podrazumijevati kao povijest i da je njihova uzajamna povezanost toliko složena da prevazilazi bilo kakvu vrstu predviđanja u konačne ishode. Nasuprot naučnim teorijama koje funkcioniraju uvijek prema budućnosti ($a+b=c$ je teorija koja bi u budućnosti uvijek trebalo potvrditi da je jedna jabuka i još jedna jabuka, dvije jabuke), historija nije disciplina za postavljanje tačnih predviđanja. Iako ne znamo kako pravi svoje izbore, ono što zasigurno znamo je da historijski izbori nisu izbori koji su napravljeni za opću dobrobit ljudi.

Međutim, „pod krstom historije, svaki je diskurs postao molitva bogu ispravnih uzroka“. (Fuko 2010: 151), pa se u savremenom dobu, bez obzira na knjige o historiografiji koje su iza sebe ostavili, na primjer, Nietzsche, Derrida, i spomenuti Foucault itd. održala, nažalost, zamisao o linearnoj historiji koja je organizovana po modelu priče kao velikog niza događaja u hijerarhiji determinacije. Na taj način, historija je kao individualni i, ujedno, totalitarni projekt, postala sama sebi cilj bez mogućnosti da se u njenu istinu unosi bilo kakva sumnja. S tim u vezi, Nikola Kovač napominje da postoji onaj iskrivljeni horizont historijskog poimanja u kome se ukrštaju dijahronija i sinhronija, u kome se susižu ideje porijekla i zbivanja, u kome su djela predaka amanet potomcima, „pa se formira i izrasta paradoksalna predstava o ljudskom trajanju kao besprizivnoj nostalgiji i kao nezadrživom bjekstvu u predjele snova i utopije“. (Kovač 1985: 23)

Jedan od ključnih elemenata mnogih moćnih ideologija, od romantizma pa do danas, upravo je njihovo obećanje da će „iznova izgraditi“ idealnu nacionalnu prošlost. To obećanje sugerije da bi se svako trebao odreći bilo kakvog kritičkog mišljenja jer bi emocije „zajedništva“ trebale biti nova-stara poveznica. U tom smislu, nacionalno jedinstvo, satkano na romantičarskom povratku u prošlost, ovjerava i povijesne poraze koji sada u očima društvene zajednice imaju jednako važnu ulogu kao i pobjede. Na ovaj način, nacionalne države zasnivaju se na društvenom ugovoru koji je, prije svega, ugovor emocija potvrđen „slavnom“ prošlošću.

S tim u vezi, prema Nietzscheu (2006), vrijeme najviše i najprije djeluje kao historizacija i sedimentacija historije u vidu ovog ili onog znanja. Ono djeluje kao sjećanje koje otežava stvaralačku volju. Život pati od bolesti historije, a sama ta „bolest je historijska bolest.“ Ona je historijska utoliko što je stvorena, što ne predstavlja nešto inherentno vremenu. Nietzsche opisuje tri simptoma ove bolesti:

(1) bavljenje prošlošću u monumentalnom vidu, gdje ono što je nekada bilo veliko mora biti sačuvano vječno takvo, (2) u vidu antikvarnog skupljanja i odavanja počasti svemu što je prošlost, i (3) u vidu kritičke revalorizacije, onkraj nastojanja da sebi damo prošlost iz koje bismo htjeli da potičemo.

Historija tako, oslanjajući se na tri tipa čitanja i interpretacije prošlosti, izmišlja sebe kao snagu za život, ne ostajući ono što jeste – prošlost kao prošlost. Historija sebe razumije i tumači kao život, ali ona sebe, u stvari, „čita protiv života“. Ona sebe predstavlja kao nešto što je nužno za postojanje, u toj mjeri da uzima na sebe lice same savremenosti kao modernosti. Savremeni čovjek se, napominje dalje Nietzsche, predstavlja kao moderni čovjek, ali njime zapravo vlada historija, to jest prošlost u vidu znanja koje se ne može savladati. Dolazi do toga da „historija nosi šminku i kostim“ koji joj prijanjaju na lice i tijelo toliko i tako da može obmanjivati. Ta obmana, razumije se, ima svoj govor, govor razmjene i prisvajanja onoga što joj izvorno ne pripada.

Nasuprot romantičarskom poimanju prošlosti, Nikola Kovač pod historijom podrazumijeva onaj „zagonetni splet uzroka i posljedica, povoda i zbivanja, zakonomjernosti i stihije, nužnosti i slučaja, promišljenosti i proizvoljnosti, koji se kao zloćudni sindrom jednog vremena katkada pretvara u zastrašujući ponor koji guta narode i ustanove, ruši poretke, i obara ili uspostavlja vrijednosti.“ (Kovač 1985: 47) Historiju, dakle, danas možemo shvatiti kao skup artikuliranih iskaza jezika s obzirom na diskurs, s obzirom na iskaze koji sačinjavaju predmet tumačenja.

Shvaćena na taj način, historija sama po sebi upozorava na svu komičnost slavljenja porijekla. Visoko porijeklo je metafizički izdanak koji upozorava da se u početku svih stvari nalazi ono najdragocjenije, ono najsuštinskije: čovjek nepopravljivo voli da vjeruje kako su u početku stvari bile savršene, kako su iz ruke stvaraoca izašle sjajne, bez mane i time bez ičega ljudskog. Porijeklo je, kako upozorava mitologija, uvijek prije pada, prije svijeta i vremena; ono je od bogova i kada se o njemu pripovijeda uvijek se, nekako, ispjeva teogonija. Ali, po svemu izgleda da je historijski početak niže, parodijski, ironično spreman na rušenje svake uzvišenosti. Paradoks je taj, što se s druge strane treba primijetiti da to traženje porijekla, danas je, svakako, postao zabranjeni put i to od samih esencijalista, jer se na početku puta nalazi Darwin i Teorija evolucije. „Čovjek je“, kako dobro primjećuje Foucault, „započeo kao grimasa onoga što će postati.“ (Fuko 2010: 85)

Svrha inkorporirane historije unutar romaneskne riječi, dakle, nije da ponovo pronađe korijene našeg identiteta, već naprotiv, da ga sa strašću rastvore. Umjetnost ne radi na projektu otkrivanja jedinstvene postojbine iz koje potičemo, tu prvobitnu

zemlju kojoj ćemo se, kako nam obećavaju esencijalisti, vratiti; roman, suprotno, čini vidljivim sve diskontinuitete koji prolaze kroz čovjeka i koje ga, ustvari, čine onime što jeste. To znači da, romaneskni žanr historiju, za razliku od epa, ne shvata kao puki vremenski slijed zbivanja nego, prije svega, kao prostor u kome se formira svijest o socijalnom, političko-ideološkom, moralnom i filozofskom značenju onoga što se zbiva.

Roman putem različitih tipova tekstualnih igara, historijske patine i različitih tipova analogija, potpuno drugačije tematizira prošlost, nego što to čini historiografija. Roman, u stvari, s obzirom na prirodu samog jezičkog znaka i njegovu referenciju (književni znak se referiše kako na druge znakove, tako i na pojavne oblike), izražava problematiku kako poricanja, tako i afirmisanja referencije. Drugačije kazano, percepcija recipijenta odvija se simultano u dva pravca – u mreži tekstova neograničene semioze (svijet diskursa i intertekstova) i kao reakcija na kontekst koji „bježi“ iz teksta uspostavljajući neki simultani paradigmatički obrazac u pojavnom svijetu. Na taj način se i svijet teksta vraća pojavnom svijetu oblikujući ga u neku novu stvarnost, jer mu nudi drugačiji smisao.

Roman, dakle, reći će Kovač „historiju ne prezentuje kao zbivanje zatvoreno u cikluse, završeno i paralelizovano, nego kao trajno produžavanje, vezivanje i anticipaciju one duhovne i socijalne realnosti u kojoj su prošlost i sadašnjost, sjećanje i pojavna stvarnost, nerazlučivi elementi naše životne situacije. Okrećući se prema historiji, pisac, ustvari, živi dvostrukim životom – realnim i fiktivnim: on događaje i ličnosti posmatra iz perspektive njihove podudarnosti sa trajnim odlikama čovjekove ljudske drame, ali i sa svim specifičnostima njihovog realnog života“. (Kovač 1985: 53)

U odnosu na karakter svog nastanka i razvoja, roman danas ne možemo nazvati epskim djelom. Za razliku od epa, savremeni roman se poistovjetio sa specifičnim medijumom *knjige*, dakle, opsežnog štampanog teksta koji svojim velikim semiotičkim mogućnostima šeta, eksperimentirajući, različitim umjetničkim žanrovima i različitim naučnim disciplinama.

Knjiga, dakle, s jedne strane, ukida svaku mogućnost klasifikacije žanrova i postaje metafora univerzuma sa svim svojim neredima i harmonijama, kontingentnostima i redovima, ali na isti način, s druge strane, to miješanje žanrova – putopis, esej, dramske forme, lirika, šetanje priče po svim pravcima narativa, ili nivou filozofskog, socijalnog, naučnog i teološkog – ponajbolje oslikavaju specifičnu ulogu romaneskne riječi čime, ustvari, roman samo potvrđuje svoju žanrovsku pripadnost. Ako se sadržaj i forma međusobno propituju i na taj način uslovljavaju akt

međusobnog postojanja, roman nužno pronalazi svoj plašt čija se tkanina vidljivo mijenja kako se, usljed kretanja, zastajanja i vijuganja priče, ponovo bude oblikovala slika značenja dva univerzuma: svijeta teksta i pojavnog svijeta, svijeta u kojem neposredno sudjelujemo procesom čitanja, i svijeta iz kojeg, ustvari, i dolaze modeli interpretativnih sudova svakoga od nas ponaosob. Zbog toga je tu kompleksnu poetiku romaneskne riječi Walter Benjamin sažeo u konstataciju: *roman je knjiga*⁵.

Stoga, ako uporedimo nauku i umjetnost sa stanovišta znanja i cijeli problem povežemo s tematizacijom *subjekta*, onda vidimo da je romaneskno znanje, ne samo sadržajno i tematski vrlo često išlo korak ispred naučnog znanja (kako će se vidjeti u nastavku ove studije) nego je svoju specifičnost potvrđivalo i žanrovskom osnovom svog bića, a time, ujedno, i problematizacijom diskurzivne svijesti. Subjekt je u romanu nužno podijeljen na tri svoja dijela: na onoga koji priča priču (vrijeme pripovijedanja – narativ), onoga koji je ispričan u priči (ispripovijedano vrijeme – priča) i onaj kome se priča priča (vrijeme života – narativni diskurs). Naravno da ta tri subjekta ne dijele jedan te isti hronotop. To je naprosto prostor nekog vremena u kome se dešava neka priča.

Ali, šetnja subjekta unutar priče umnožava mu uloge i pravi razliku između *subjekta* i *identiteta*. S obzirom da onaj ko priča priču uvijek dolazi sa nekog drugog mjesta nego što je neposredni hronotop u kojem se priča odvija, subjekt, za razliku od identiteta (istost) u *modernoj*, može da bude, i najčešće jeste, podvojen subjekt, suprotan od sebe samog.

5. ZNANJE I UMJETNOST

Šta je uopšte nauka? Nauka je, odgovara Lyotard u svojoj knjizi *Postmoderno stanje*, neko znanje ozakonjeno kao istinito; ona nije samo istinito znanje (deskripcija stvari) već i znanje koje propisuje oblike svog predstavljanja, nastajanja i upotrebe. Kad je o nauci riječ, uvijek se pojavljuju barem dva pitanja: da li su njeni iskazi istiniti i ko

⁶ Slijedom Louisa Hjelmsleva koji je znak podijelio na dva plana: izraz i sadržaj, a u svakom planu razlikuje njegovu supstanciju i formu, i tako dobio četiri kategorije: supstanciju i formu izraza, te supstanciju i formu sadržaja, može se uspostaviti temeljna razlika između naučnog i romanesknog teksta. U ovom slučaju, plan izraza romanesknog znaka je jezik koji sačinjava njegov iskazni kod. Roman, kao vrsta književnog iskaza, raspolaže nizom pripovjednih tehnika. Sva ta izražajna sredstva su supstancija njegovog izraza (fabula, dijalog, unutarnji monolog i dr.) koja stoje na raspolaganju piscu da bi ostvario neki tekst. Pored supstancije izraza, dakle, postoji supstancija sadržaja, a ona se odnosi na tematski materijal romana. Supstancija je uvijek, bilo da je riječ o izrazu ili sadržaju znaka, ona građa koja služi da bi se sačinio novi znak, odnosno da bi se ustrojila forma njegova izraza i sadržaja. Međuovisnost izraza i sadržaja je takva da jedna drugu uslovljavaju.

određuje i ozakonjuje šta je istina? Pitanje nauke je pitanje znanja i pitanje moći, što su, u stvari, dva lica istoga pitanja: ko odlučuje šta je znanje i ko zna šta treba odlučiti?

Ono što danas znamo je da znanje, u stvari, uopšte nije svodljivo na nauku, niti na spoznavanje. Postoje oblici i iskazi koji važe kao znanje, iako nisu nauka (poput vještina – življenja, slušanja itd.), kao i što postoje izvjesni oblici *poznanja* koji nisu spoznavanja, jer izmiču opoziciji tačnosti-netačnosti, odnosno, istini-laži. Tako na primjer, genealogija znanja se sastoji iz dva različita korpusa znanja: prvo, iz drugačijih mišljenja i teorija koje se nisu etablirale niti su široko priznate i, drugo, iz lokalnih vjerovanja i shvatanja. Genealogija ne tvrdi da je istinitija od institucionalizovanog znanja, već samo da predstavlja nedostajući dio slagalice. Između nauke i znanja, između umjetnosti i znanja postoji jezik, ono *nešto* vanjsko što je kultura dopustila kao oblik komunikacije i time kao oblik koji je nužno povezan sa znanjem.

U tom smislu, iako smo svjesni postojanja ljudi oko sebe, o njima ne možemo ništa kazati osim ako ih ne označimo njihovom esencijom, odnosno rodom i specifičnom razlikom. Ali čim govorimo o suštini, mi definišemo, odnosno, nalazimo se u univerzumu jezika koji definiše. Imamo malo imena i malo definicija, pisao je Hjelemslev, za beskonačan broj pojedinačnih predmeta. Stoga, pribjegavanje univerzalnom ne predstavlja snagu misli, već *slabost govora*. Drama proizilazi iz činjenice što čovjek uvijek, u principu, govori uopšteno, dok su predmeti jedinstveni.

Mi živimo, paralelno, u dva svijeta (moglo bi se reći da konsenzus o tome imaju filozofija, prirodne, društvene i humanističke nauke) – svijetu fizičkih predmeta i prirodnih pojava, s jedne, i duhovnom svijetu, s druge strane. Ta dva svijeta ne moraju uvijek biti konzistentna (ovdje nije riječ o klasičnoj podvojenosti i dualizmu svijeta – tijelo/duh⁶), ali je nepobitna činjenica da ovaj drugi, duhovni svijet, počiva i funkcionira na principu znakova i simbola. Problem je u tome, što se *čovjek* ne može izravno suočiti sa pojavnom stvarnošću, ne može joj se pojaviti licem u lice a da joj pri tome ne odredi značenje. To su, u principu, kantovske stvari po sebi, granice naše spoznaje kojom ne možemo percipirati stvari po sebi, ne možemo odvojiti objekt od subjekta.

Predmeti i pojave su obojene specifičnom bojom ljudskih strasti, ljubavi ili mržnje, straha ili nade itd. Teško da je postoji jači kontrast u „sveukupnosti života“ nego između tog smjera našeg iskustva i ideala istine što ga je uvela nauka. S tim u vezi, Kant u *Kritici moći suđenja* opisuje osnovnu strukturu ljudskog intelekta. U karakteru čovjekove spoznaje je činjenica da je razumijevanje uslovljeno nužnošću oštrog

⁶ Aristotel naučava, da bi neka tvar postala ovo ili ono, ona mora da se združi sa svojim oblikom, i samo tako može da bude stvar, može da bude biće.

razlikovanja između *stvarnog* i *mogućeg* postojanja stvari. Samo u čovjeku, u njegovom semiotičkom umu, nastaje problem mogućnosti. Razlika između stvarnosti i mogućnosti nije metafizička nego epistemološka. Mogući svjetovi su svjetovi u (s) kojima živi čovjek modernog doba. Oni su konstruirani upravo na kantovskoj razlici između mogućeg i stvarnog. Zamišljena stvarnost, konstruirana i time realizirana⁷ iz svoje mogućnosti, nije laž nego postojanje zasnovano na principu *intersubjektivnog vjerovanja*.

Intersubjektivno je nešto što postoji u okvirima komunikacijske mreže koja povezuje subjektivnu svijest mnogih ljudi. Novac i ljudska prava, nacije i države, na primjer, postoje u zajedničkom vjerovanju miliona ljudi, i nijedan pojedinac ne može ugroziti njihovo postojanje ukoliko ne bi promijenio svijest svih onih koji vjeruju u te iste zamišljene, moguće, i na kraju, realizovane svjetove. U tom sudaru *stvarnog* i *mogućeg*, koji u sebi krije različite realizovane i nerealizovane svjetove, kroz koje se krećemo uporno tražeći paradigmu dostojnu života čovjeka, umjetnost, za razliku od nauke, pokušava da „suprotstavi“ ta dva svijeta jedan drugome vezujući svijet fikcije i pojavni svijet u neki (novi) svijet koji objedinjava oba prethodna. Uostalom, za razliku od historije koja pokušava da iznađe odgovor šta je nekada bilo, i nauke koja pokušava dati odgovor na pitanje šta će nekada biti, umjetnost nije nijedno od toga dvoga. Ona govori šta bi moglo biti.

Književni svjetovi su *mali svjetovi*, reći će Umberto Eco, jer ne grade maksimalno i potpuno stanje stvari, pa su u tom smislu pripovjedački svjetovi i *parazitski svjetovi* jer, ukoliko ih ne određuju neke drugačije osobine, podrazumijevamo da važe osobine koje postoje u stvarnom svijetu. „Čitalački ugovor“, koji je čitalac sklopio sa pričom koju čita, zahtijeva od njega ne samo da pristane na svijet priče (u kojoj likovi mogu biti pola ljudi a pola životinje) nego i da iz pojavnog svijeta „posudi“ sve one osobine za te iste likove, koje se u tekstu ne spominju. Pojavni svijet mora biti pozadina za bilo kakvu vjerovatnu-nevjerovatnu priču kako bi dobila svoj vjerovatni okvir.

Svijet romana se (kao izričiti proizvod različitih uticaja i veza između nauke, književnosti, historije, filozofije itd.), ne može identifikovati *linearnom manifestacijom*

⁷ Razlika između *realiziranog* i *realnog* (koristim oba termina u tekstu ne kao čvrste već kao *termine-indikatore*) je u tome što prvi termin svoje svojstvo duguje vremenu, dakle, procesu, a drugi istovremenosti. Drugi pojam želim izbjeći gdje je to god moguće, jer se on najprije veže za ustrojstvo *pojavnog svijeta*, naspram svjetova *fikcije*, i trećeg pojma *svijeta* koji redovno objedinjuje oba prethodna. Mogući svjetovi, književnost i umjetnost ne poznaju pojam „realnog“ na način kako se taj pojam ustalio na nivou svakodnevnice (činjenice bića i stvari pojavnog svijeta). Pojam *realnog*, kako je to poznato, između ostalog, šeta od epohe *realizma* prema realističkom prikazivanju u *modernizmu*, ali se isto tako prenosi i na onaj dio stvarnosti koji počiva na *intersubjektivnom vjerovanju* a ne odgovara činjenicama i faktima *pojavnog svijeta*. Na sličan način pravim distinkciju između *unutarnjeg* (duhovnost) i *unutrašnjeg* (naturalizam).

teksta. Ako je skup predstava o pojavnom svijetu njegova enciklopedija, potencijalno maksimalna i potpuna, onda se svjetovi romana *ugovaraju* kao produkti kulture. U tom smislu se Ivan Focht (1959: 112-134) bavio ontologijom umjetnosti, ispitujući je onaj specifični modus postojanja po kojem se umjetnost, kao biće, razlikuje od svih ostalih bića – stvarnih, imaginarnih i svjesnih. Pozivajući se na radove Maxa Bensea, Focht kaže da je umjetničko djelo dato u stvarnosti, sa stvarnošću, sa svojim materijalom – s glinom, tonovima, sa živim čovjekom, sa riječima, sa bojama – tako da je taj element stvarnosti njegov nosilac i medij u kojem se i preko kojeg se javlja. S druge strane, umjetnost iz stvarnosti transcendirira, ona je sa stvarnošću data uz jednu drugu stvarnost, jer posredstvom stvarnosti (svog materijala) i uz pomoć stvarnosti (pojavnog svijeta) gradi sopstvenu stvarnost koja, bez obzira na uslove svog postanka, do tada nije nigdje drugo postojala – gradi svoje biće u formi *sastvarnosti*.

Po ovome, umjetnost je nužno upućena na pojavnu stvarnost time što mora da govori o stvarnosti (a stvarnost su i pojavni oblici i tekstovi stvarnosti) i što se prema pojavnoj stvarnosti odnosi, tako što neposredno iz nje uzima tematiku i što uvijek mora da je dekonstruira. Ali, dok govori o stvarnosti i dok je interpretira preobražavajući je, ona svoj govor/pismo pretvara u neku novu stvarnost za sebe koja do tada nigdje drugo nije postojala

Umjetnost živi, kao i nauka, od raspravljanja, eksperimenata, radoznalosti, raznovrsnosti pokušaja, izmjene gledišta i upoređivanja stanovišta. Ali, njena tajna, za razliku od nauke, krije se, između ostalog, u tome što strogi formalni zakoni, koji naizgled nemaju ničeg zajedničkog sa sadržajem, omogućavaju izražavanje stvari koje izmiče bilo kojem drugom obliku kazivanja, pa tako i naučnom. Odnos umjetničkog djela naspram *istine* je takav da se ono otvara naspram *nje* ukoliko je *istina*, u stvari, njen sadržaj. Samo umjetnost spoznaje *istinu* tako što je ona dio nje, sve druge discipline (naučne, filozofske, historijske) *istinu* uočavaju izvan samih sebe. Naukom se označava svijet tako što se zatvara u deduktivne sheme našeg razuma (iako induktivni metod preovladava u nauci⁸); pomoću umjetnosti označavamo sami sebe posmatrajući našu psihu kao odraz neuhvatljivog procesuiranja našega uma. Ideje (smrti, ljubavi, lijepog, ružnog itd.) u umjetnosti postaju stvarnost, pa ako nas ideje same po sebi ne mogu uzbuditi, stvarnost to sigurno može. To je zbog toga što umjetnost nikada nije bila kopija nego vjerovatnoća/mogućnost života.

⁸ Danas je sasvim jasno da se skoro svaka teorija u nauci sukobljava sa određenim opservacijama, odnosno, teško je pronaći teoriju koja se savršeno podudara sa svim podacima. Uostalom, još uvijek stoji svojevrsni paradoks nauke (induktivnog naučnog mišljenja) koji je postavio filozof David Hume još u 18. stoljeću. On kaže, da tvrditi da je *indukcija* vrijedna povjerenja, jer je do sada dobro funkcionisala, predstavlja rasuđivanje na induktivan način. Takav argument ne bi mogao uticati na nekoga ko već ne vjeruje u indukciju.

Dobro smišljena priča nikada nije imala razloga da kopira život, dok s druge strane život je iz sve snage oduvijek nastojao da imitira dobro smišljenu priču.

Narativni oblik je, u tom smislu, posebna vrsta znanja. Moderni roman, kao reprezentativna vrsta naracije, propituje izvjesna mjerila koja su, unutar priče, transponovana iz naučnog, teološkog i socijalnog diskursa. Roman je, kako je to rekao još Georg Lukacs, *književni oblik odsutnosti* i to u dvostrukom smislu: junak romana niti ima svoje mjesto niti ima svoje vrijeme jer živi naizmjenično i u prošlosti i u budućnosti. Prostor romana je prostor psihologije koji je kroz fabulu ili događaje natopljen totalitetom vremena, pa je stoga moguće da se u njemu prikazuju različiti vremenski obrasci, bilo kroz njegovu unutarnju strukturu bilo kroz različite doživljaje junaka. U takvoj vremenskoj ravni čovjek se (ne) osjeća tvorcem svoje vlastite sudbine i njenim uzrokom, tako da svijest o trajanju ne pobuđuje ideju o atemporalnoj konačnoj veličini, nego je vezana za polje ljudskih (ne)mogućnosti. Međutim, razvoj fabule koji prati autonomni svijet romana nije njegova apsolutna karakteristika jer je uvijek, manje ili više, dio totaliteta jednog historijskog vremena (model kulture) koje se kao takvo prikazuje i u sebe uključuje, ili isključuje (uvijek su u nekom odnosu) individualne vremenite sudbine. Slaganje psihološkog (individualnog) i historijskog vremena ostvareno je u romanu fabulom koja je, kako je to rekao Milivoj Solar, „kao i pri-povijest uvijek i povijest.“ Stvarnost je u romanu, bez obzira na to da li se prezentuje u prošlosti, budućnosti ili sadašnjosti, neprekidno trajanje, nastajanje i tok vremena. Čak i kada je u pitanju postupak fragmentiranja, roman uvijek dočarava ukupnost života. I on, kao i uostalom život u vremenu, može imati svoje dijelove, ali te dijelove u romanu doživljavamo u njegovoj cijelovitosti, kao totalitet svega što traje.

Priča je, dakle, ta koja daje besmrtni smisao prolaznosti stvari. Njen zadatak je da u modifikovanom vremenu svede stvarnost na jednu tačku, jer vrijeme, kako to kaže Paul Ricoeur (Riker 1987: 334), postaje ljudsko u onoj mjeri koliko je artikulirano na jedan narativan način, a sama priča dobiva svoje značenje kada postane uslov vremenskog postojanja. U svim „velikim pričama“ čovjek je oduvijek težio nekom poretku u kome će *dobro* i *zlo* biti odvojeno i time jasno pozicionirano. Bog i đavo su oduvijek bili personifikacije čovjekove iskonske želje da sudi prije nego što razumije. Na toj želji, između ostalog, utemeljen je svaki oblik ideologije. Ona svoje izmirenje s čovjekom pronalazi na onoj liniji prevoda jezika ljudskog relativizma u dogmatski diskurs u kojem uvijek neko mora govoriti istinu, a drugi lagati. To je vjekovna ljudska nesposobnost da se gleda mimo nekog vrhovnog suda. Roman je sve suprotno. On svojim žanrovskim postankom odbacuje mišljenje zasnovano na

binarnim opozicijama. Zahtjev romaneskne riječi nije da sudi, nego da razumije. U tom smislu, saznanje je jedini moral romana.

6. KRIZA MODERNE

Ispostavit će se: nijedna naučna revolucija nije bila revolucija znanja nego su, u stvari, bile, revolucije neznanja. Čini se da je, nakon prosvjetiteljstva, najveće otkriće to da ljudi ne znaju odgovore na najvažnija pitanja (npr. nestalnost ljudske prirode, gdje je početak, šta je vrijeme koje nas obilježava). Shodno tome, povijest je zabilježila dvije krize naučnog načina mišljenja koje su bile posljedica upravo „viška znanja“ koje je, očito, vodilo neznanju.

6.1. Manirizam

Prva kriza se dešava u osvit renesanse, s periodom koji danas poznajemo kao *manirizam*. Za razliku od ustaljene periodizacije epoha u povijesti, danas je, sa stanovišta umjetnosti i književnosti, sasvim jasno da su se maniri (načini lijepog ponašanja) još u renesansi okrenuli u svoju suprotnost – manirizme – i takvi se, na neki čudan način, prošetalali kroz sve tri epohe tog perioda (i renesansu, i sam manirizam, i barok). Odnosno, slobodni pojedinac je, skupa sa ekspanzijom nauke u tom periodu, paralelno živio drugu stranu medalje renesansnog slavljenja života – velika otkrića u području nauke, u tom periodu, naprosto su proizvela sumnju u svim segmentima o položaju *čovjeka* u Svijetu koju je imao od stare Grčke, pa preko perioda srednjeg vijeka do renesanse.

Dešava se, dakle, paradoks da višak saznanja (Kopernikova revolucija) koje pomjera čovjeka iz središta univerzuma, gdje bio proteklih 1.400 godina, i spušta ga na marginu kosmosa, proizvodi krizu istog tog znanja. Različite političke krize, revolucije, ratovi, bolesti – sve se ujedinilo da utvrdi novo otkriće: kosmos nije stvoren po ljudskoj mjeri, čovjek niti je njegov tvorac, niti mu je gospodar. Seizmograf tih kriza bila je umjetnost.

Moglo bi se reći da je jedno od obilježja tog perioda sjajna Direrova slika *Melanholija*, u kojoj se melanholični temperament udružuje sa geometrijom. Kao da

⁴ „Pridjevom *moderan* obično se označava raskid sa prošlim, arhaičnim oblicima života i modelima integracije i tradicije te ubrzavanje, progres i revolucija.“ (Latur 2010:25)

se čitava epoha odvaja od predstave harmonijskog i spokojnog prikaza Euklidove geometrije antičke Grčke i srednjovjekovne kulture. U umjetnosti dolazi do „izvrtanja“ figura, naročito u obliku slova S, koje se više ne upisuju u geometrijske krugove ili kvadrate, kao što je to bilo u Grčkoj (tetraksis⁹), već se kod recipijenta prizivaju jezičke igre. Tako ideja *lijepog*, koja kod Platona nije bila odvojena od ideje *dobrog*, sada je potpuno lišena klasičnog kanona i pokazuje se kao neki vid slučajnosti, neočekivanosti i ironije (npr. u slikama Watera Arcimbolda). To je potpuno odbacivanje binarnosti u mišljenu koje ukida neprevaziđene povijesne razlike između proporcije i disproporcije, između lijepog i ružnog, i najzad između istinitog i lažnog.

U književnosti, krizu tek nastalog *modernog doba* osjeća veliki Shakespeare. Epoha renesanse koja je proklamovala ideju slobode, u odnosu na period srednjeg vijeka – slobodan čovjek u slobodnom svijetu – može se poistovjetiti sa Rabelaisovom rečenicom iz romana *Gargantua i Pantagruel*: „Radi šta hoćeš“. Shakespeare piše prvu dramu u povijesti svjetske književnosti koja u radnji nema motivaran zločin (bez obzira na silnu kritičku literaturu o ovoj drami gdje se pokušava pronaći motivacija za zlo). Jago, *radi šta hoće*, i ubija Otela, jer je naprosto zao. Renesansa je digla „ustanak“ protiv nužnosti i protiv samovolje priviđenja i utvrdila slobodu ličnosti, što se neizbježno, na kraju, okrenulo u samo neku drugu vrstu samovolje kojom sada vlada, ne „kraljevstvo pravde“ nego nestalni pojedinac.

6.2. Kriza u 20. stoljeću

Druga kriza se dešava u 20. stoljeću (periodu ekspanzije nauke i tehnologije¹⁰), za koje će se ispostaviti da će biti stoljeće užasa. Nakon dva svjetska rata, i ratova

⁹ Tetraktys je najvažnija simbolička figura pitagorejaca kojom se može obilježiti ideja proporcije i harmonije od stare Grčke do renesanse (cjelovitost svijeta). U njoj je objedinjen mikro (čovjek) i makrosvijet (svemir), jer se u uzornoj mjeri sažima svođenje numeričkog na prostorno, aritmetičkog na geometrijsko. Svaku stranu ovog trougla čine četiri tačke u čijem je središte samo jedna tačka, jedinica, iz koje se izvode svi drugi brojevi. Tako broj četiri postaje oličenje snage, pravde, postojnosti: trougao sastavljen od tri niza od po četiri broja jeste i ostaje simbol savršene jednakosti. Kada se tačke koje obrazuje trougao saberu dobije se broj deset, a uz pomoć deset osnovnih brojeva moguće je izraziti sve ostale brojeve. Ako je broj suština univerzuma, u tetractysu sadržana je cjelokupna mudrost svijeta, svi brojevi i sve moguće računarske radnje. Ako se, onda, brojevi utvrđuju prema modelu tetractysa, širenjem osnove trougla, dobijaju se numerički nizovi u kojima se smjenjuju parni brojevi (simbol beskonačnosti) i neparni brojevi (simbol konačnosti).

¹⁰ Početak 20. stoljeća donosi dva revolucionarna otkrića u području fizike koja će upotpunosti poljuljati povjerenje u Newtonovu sliku svijeta: teoriju relativiteta i kvantnu mehaniku. U istom stoljeću doći će do još jedne revolucije, ali ovaj put u biologiji, koja će biti ravna onoj Darwinovoj iz 1859. o *Porijeklu vrsta i evoluciji*. Bila je to pojava molekularne biologije, a posebno genetike – otkrivanje strukture DNK (Watson i Crick) i objašnjenje kako se genetske informacije mogu kopirati iz jedne ćelije u drugu.

koji su bjesnili diljem planete, počinju razna preispitivanja koja je pretrpio moderni svijet.

Oslanjajući se na tradiciju Descartesa¹¹, a potom Newtonovog determinizma (po kome su priroda i prirodne pojave podložni vječnim i nepromjenjivim zakonima), nauka je princip *kauzalnosti* uvažila kao univerzalni obrazac naučnog mišljenja u 19. stoljeća. Štaviše, usvojila je takvo shvatanje svijeta kome osnovno obilježje daju zakoni nauke, a koji počivaju na uvjerenju da su determinizam i strogi uzročno-posljedični odnosi u osnovi svakog ljudskog postupka. Primjenjujući metod eksperimentalnih nauka na domen etičkih i estetskih vrijednosti, pozitivizam je vjerovao da može objasniti ljudsku prirodu i njena svojstva kao i svaku drugu prirodnu i fizičku pojavu.

Međutim, ideju i princip kauzalnosti opvrgla su naučna dostignuća moderne fizike krajem 19. i početkom 20. st. Materija, naime, jeste homogena, ali ona može postojati u različitim vidovima, od kojih su jedni stalni, a drugi nestalni i promjenljivi. Otkrića elementarnih čestica, odnosno odbacivanje shvatanja o nedjeljivosti atoma, teorija relativnosti, otkriće kvantne mehanike o diskontinuitetu energije upućivala su na otvaranje nove naučne vizije svijeta koja se ne oslanja na princip kauzalnosti. „Hoćemo vječno da budemo neophodni“, pisao je u tom duhu Jacques Monod: „...neizbježni, uređeni. Sve religije, skoro sve filozofije pa čak i djelimično nauka, svjedoče o neumornom, junačkom naporu čovječanstva koje očajnički poriče sopstvenu neizvjesnost“ (Mono 1983: 70).

U krajnjem slučaju, fizika (Heisenbergovo načelo neodređenosti) nas upozorava da moramo, ma koliko na to bili spremni ili ne (s obzirom na naša uvjerenja), računati sa kategorijom slučaja. Kauzalnost, odnos uzroka i posljedica je osnovni princip naučnog mišljenja još od Aristotela, a svoj status primarnosti učvrstio je u pozitivizmu. Međutim, kibernetika, biologija, genetika i druge naučne discipline, već odavno računaju sa kontingencijom kao mogućnošću određenja i objašnjenja određenih pojava. Kauzalnošću se, u izvjesnom smislu, mogu objasniti kasnija zbivanja ranijim, ali nikada se ne može objasniti početak. Iako smo vrlo često u prilikama da poznamo prethodne događaje, ipak, bez obzira na povezanost uzroka i posljedica, ne možemo reći da ih poznamo tačno. Na taj način kvantna teorija raščistićava sa idejom o objektivnom opisu prirode. U odnosu na klasičnu klasifikaciju

¹¹ Descartesov princip kauzalnosti može se sažeti na sljedeći način („Praktična i jasna pravila upravljanja duhom u istraživanju istine“): Saznati, znači, saznati preko uzroka. Pa tako, ako postoji kretanje od A do B, ne može biti u isto vrijeme od B do A. Načelo identičnosti kaže da je $A = A$. Načelo neprotivječnosti kaže da je nemoguće da nešto bude A a da u isto vrijeme ne bude A, i načelo isključenja trećeg kaže da je A ili istinito ili lažno.

koja je oduvijek podrazumijevala skupove objekata, danas možemo govoriti samo o različitim skupovima veza. Ta, u najmanju ruku, neobičnost koja nam dolazi sa načelom neodređenosti jasno pokazuje koliko je svijet izgrađen na principima koje logika uopšte ne poznaje. Logika nije i ne mora biti ni u kakvoj tajnoj vezi sa naučnim načinom mišljenja. One, logika i nauka, svoj sklad pronalaze naknadno. Kriminalistika a dobrim dijelom i medicina zasnivaju se na abduktivnom načinu mišljenja. Po tome, one su u pojedinim svojim dijelovima (istraživanje i dijagnostika) praktična primjena „zbroja po prikazima“ (traženje mogućeg rješenja uzimajući u obzir nekoliko ponuđenih).

Dakle, odnos *moderne* i *modernizma* će se nužno preispitivati kroz odnos polariteta „prisutnog“ i „odsutnog“. Taj binarni kod je dobro poznat „istočnom načinu mišljenja“, posebno etabliran u budističkoj filozofiji (jin/jang; praznina/punina) dok će u evropskoj misli dobiti svoju punu primjenu u i nakon Saussureove lingvistike. Od Descartesa pa preko prosvjetiteljske misli, identitet zapadnoevropskog čovjeka čvrsto je utemeljen u feneomenima „prisutnosti“, „punine“, „cjeline“ i jedne neprikosnovene istine koja se razumom može *otkriti*.

6.3. Biti tu, s drugim

Umberto Eco je sugerisao da je problem bića najmanje „prirodan“ od svih drugih problema – to je problem koji sebi zdrav razum nikada ne bi trebao da postavlja. Zašto *postoji* nešto a ne *ništa*? To je ono što se podrazumijeva pod riječju *biće*: Nešto, što *jest*. Zašto bi semiotika trebala da razmatra ovo *nešto*? Zbog toga što se koriste znakovi da bi se ukazalo na to nešto; sve što je *nešto*, navodi nas da proizvodimo znakove. Sama činjenica da sebi možemo postavljati pitanja, znači da je bitak preduslov za postavljanje bilo kakvog pitanja. Dakle, „biće postoji“, potcrtava Eco, „zato što sebi može da postavi pitanje o biću, i to postojanje dolazi prije bilo kojeg drugog pitanja, i prije svakog odgovora i prije svake definicije“. (Eco 2000: 25) Ovim tezama Eco nas vraća Aristotelu koji je ukazivao na polisemičnost bića: iskazuje se kao akcidentno, kao istinito, pa analogno tome može biti istinita ili lažna tvrdnja da je čovjek bijel ili da je čovjek životinja; zatim kao potencionalnost i čin, pa prema tome, ako nije, na primjer, istina da je neki zdrav čovjek bolestan, onda se on može razboljeti, i, najzad, biće se iskazuje kao supstanca.

Svaki iskaz o onome što jeste i o onome što bi moglo da bude, uvijek podrazumijeva jednu tačku gledišta, jedan ugao posmatranja, koja kao takva doprinosi

reviziji svake prethodne tačke posmatranja. Koristimo znakove kao izraze kojim saopštavamo određene sadržaje koji se na taj način izdvajaju i organizuju na različite načine u različitim kulturama i jezicima. Iz toga proizilazi da na koji god način se govori, biće je nešto što se iskazuje riječima. Činjenica da se nalazi u carstvu znakova je ono što ga, u stvari, čini višeznačnim. Biće *jeste* posljedica jezika, i u momentu kada dospije do nas, izaziva različita tumačenja. „U trenutku“, kaže Eco, „kada možemo o njemu da govorimo, ono je već protumačeno. A to da biće *jeste* treba i reći, a ne samo *misliti*“ (Eco 2000: 28).

Stoga, jedina mogućnost da se govori o biću *jeste* kroz pjesnikovanje, kako su to još mnogo ranije utvrdili Nietzsche i Heidegger. *Nisu pjesnici ti koji su pobijedili, nego su filozofi ti koji su se predali*. Pjesnici govore o onome što je inače nesaznajno i što je vrlo teško razumljivo sa stanovišta linearne manifestacije teksta, jer *ono o čemu se ne može govoriti o tome treba šutjeti*. To je *govor tišine* koji odašilju tekstovi iz različitih perspektiva – shodno tome ko ih čita. Poruka se krije unutar strukture, unutar dvosmislenosti jezika koje su pjesnici svjesni, pa pokušavaju da tu dvosmislenost iskoriste kako bi iz nje proistekao ne višak bića, nego, kako to Eco sugerše, *višak tumačenja*.

Time se nužno problematizuje i fenomen početka i mogućnost uspostavljanja bilo kakve hijerarhije u svijetu. “Zašto postoji bitak a ne ništa“? Za Heideggera je boljka metafizike to što je ona stalno obuzeta bićem, ali ne i njegovom osnovom, to jest bitkom, istinitošću bitka. Ispitujući bitak kao takav, metafizika je izbjegavala da se obrati biću kao biću. „Metafizika“, reći će Heidegger, „ne dovodi bitak samo do riječi, jer ne promišlja bitak u njegovoj istini, niti istinu kao neprikosnovenost, niti ovu u njenoj biti. Bit istine pojavljuje se u metafizici uvijek samo već u potonjem obliku iskaza i spoznaje.“ (Heidegger 1996: 88) Ona se nije usredsredila na svoju osnovu: napravila je od nedokučivosti bića sastavni dio svoje sudbine. Obračala se totalitetu bitka vjerujući da govori o bitku kao takvom, bavila se bitkom kao bitkom, dok se biće manifestovalo samo u *Daseinu* i *kroz Dasein*. Stoga se može govoriti o biću samo u odnosu na nas koji smo bačeni u ovaj svijet. Promišljati biće kao biće (razmišljati o istinitosti bića kao o temelju metafizike) znači napustiti metafiziku. Problem bića i njegovo otkrivanje nije problem metafizike kao nauke o biću, već predstavlja centralni problem postojanja.

To je radikalna temporalizacija bitka. O bitku se, dakle, o onome po čemu *jest* sve što *jest*, ne može misliti kao o *prisutnosti*, već kao nečem što je iščezlo, *minulo, odustno*. Bitak je supstantivirani infinitiv glagola *biti*. Kao takav, ne označava nikakvo prisustvo bića u cjelini. Po tome on je naprosto neograničen, neodređen i nesadržajan.

Lišen svakog sadržaja, bitak je u stvari *praznina*. A *praznina* i *ništa*, nisu jedno te isto. Praznina je nešto između materije i ništavila, a ne sudjeluje ni u jednom ni u drugom. Od ništavila je odvaja dimenzija, a od materije mirovanje. Praznina je kao vrijeme. I vrijeme nema bića, jer budućnost još nije, prošlost više nije, a sadašnjost neprestano protiče. Prostor i vrijeme nisu ni tijelo ni duh, oni su nematerijalni, ali to ne znači da nisu stvarni. Nisu akcident i nisu supstanca, a postojali bi i nakon uništenja svake supstance. Nepreinačivi su i nepromjenljivi, šta god da se unutra stavi. A ipak i o vremenu, kao i o praznini, govorimo kao da posjeduje biće jer i samo prolaženje je nešto. *Vrijeme jest i gotovo. Prostor jest i gotovo. I praznina jest i gotovo.*

M. Faucault je pisao da je „glagol neophodan uvjet svakog diskursa i tamo gdje on makar virtualno ne postoji, nije moguće reći da postoji jezik (...) ...glagol tvrditi upućuje da je diskurs u kojem je ta riječ upotrijebljena diskurs čovjeka koji ne samo da zamišlja imenice, već o njima i sudi“ (Faucault 2002: 113-114). Stoga se svi glagoli svode, u stvari, na jedan glagol koji potvrđuje da ovo ili ono *jest* nešto: *biti*. Eco će u knjizi *Kant i kljunar* na vrlo uvjerljiv način pokazati da ni jedna semantička studija nije dala zadovoljavajuću analizu glagola *biti*, a koji se u svakodnevnom govoru tako obilato koristi. Definicija bitka nije moguća, jer definicija pretpostavlja viši rodni pojam, u ovom slučaju da to *jest* već nekako poznato. Što znači da mora biti definisano samo to *jest* i tako u definiciji upotrijebiti riječ koju treba definirati.

Budizam ima vrlo jasnu sliku svemira koja veoma podsjeća na modernu „Teoriju struna“ (svemir se posmatra kao međudjelovanje energije, vibracija koje obrazuju cjelinu i sveukupni poredak). Budistička slika univerzuma počiva na mreži dijamanta, koji se ogledaju jedni u drugima, u beskonačnom nizu uzajamnih refleksija. Svaki dijamant je događaj. Da bi bio potpun, mora se ogledati u svim ostalim i tako steći međuzavisnost u cjelovitosti i pojedinačnosti. Važnost jednog događaja naspram drugog ili važnost događaja-dijamanta naspram mreže koja ih povezuje, briše se u korist uzajamnosti refleksije svakog događaja ponaosob.

To bi značilo da je sve unutar ciklusa života uslovljeno nečim drugim. Postoji način na koji stvari postoje, redovno stanje stvari, a te su stvari postale ovisne od nečega. Ovisno nastajanje ne tvrdi da ništa ne postoji, nego da je način na koji stvari postoje različit i od postojanja. To je srednji put između postojanja i nepostojanja. To ne znači da budizam poriče ljudska jestva, nego poriče da bilo šta postoji neovisno, a što opet, u krajnjem slučaju, znači da je bitak sam po sebi nešto *prazno*.

Jevrejski misticizam, odnosno, kabala kao ezoterična nauka koja se bavi proučavanjem Tore, ima vrlo slične postavke o poretku u univerzumu kao i budizam. Ideja je vezana za pojam 'En Sof, koji označava onu zonu božanskog smještenu iznad

svake misaone kontemplacije, što znači i iznad same božanske Misli. Riječ je ispočetka bila korištena u svom pridjevskom obliku i njen preobražaj u imenicu je dokaz nemogućnosti da se pojmi apsolutna suština Boga po sebi. 'En Sof označava, ustvari, Bes-kraj, i po definiciji je neizreciv. Kabala, na osnovu toga, naučava da Bog nije ono što mi mislimo da jeste. Bog nije stvar, biće, imenica. Jednostavno, ne postoji na način kako smo navikli da definišemo bilo koji oblik egzistencije, jer je izvan vremena i prostora. Zbog toga se o Bogu treba misliti na način procesa, a ne na način bića. Od imenice treba napraviti glagol – „bogovati“, kako je to predložio Hrvoje Batinić u svom ogledu *Theologija Atheistica*, prevodeći termin Davida A. Copera, God-ing (Batinić 2007).

6.4. Znak, jezik i (post)moderna

U pitanju je, dakle, kritika kartezijanskog poimanja jedinstvenog subjekta kojeg više ne odlikuje jedinstvena svijest nego je strukturiran jezikom. Zbog toga nije čudno što su nauka i istina, u jednom trenutku, došle u okrilje jezika na područje preispitivanja. Moderna semiotika, utemeljena radovima Saussurea, a kasnije Derride, Eca itd., odvojila je *znak* od stvari upućujući na značenje izvedeno procesom reprezentacije koja nikada ne zavisi od jednostavnog izvora. Znak kao cjelina, uvijek u sebi nosi jednu nepotpunost. Dio znaka koji može da postane čulan (oznaka), uvijek je usmjeren na onaj dio znaka koji je *odsutan* (označeno), a samo značenje se ostvaruje kada se potencionalno odsutna oznaka ostvari kao čulno prisutna i time razotkrije svoju nepotpunost koju mora da upotpuni odsutnim, doživljeno označenim. Dakle, značenje znaka nije u njegovoj strukturi, nego u razlici koja ga djeli od drugih znakova u sistemu. Značenje je diferencijalno, a ne referencijalno. Zbog toga je Saussure sam jezik definirao kao sistem *čistih razlika*. Znaci, u stvari, nisu nikada posve ni prisutni ni odsutni. Odsutni znaci su svojim tragovima prirutni u prisutnim, i među njima se odvija učinak vremenskog odlaganja, odgode značenja. U tom smislu, ni kontekst nije aprioran tekstu, iako se samo iz njega može rekonstruisati, ali ni tekst nije aprioran kontekstu, iako mu tekst duguje svoje "konačno" značenje. Tekst se, deridijanski rečeno, ne miri ni sa jednim kontekstom kao svojom konačnom istinom, nego poseže za kontekstom koji je odsutan (uvijek se može zamisliti još jedan okvir konteksta).

I sada, ako govorimo o svijetu koji se vlada kao govor, to znači da smo otvorili stari problem u novom kontekstu o nepostojanosti stabilnosti znaka, problem značenja

i njegove referentnosti. Znak se sada pojavljuje kao prividna cjelina, odnosno, izgubljeno jedinstvo i odustnost koja se može rekonstruisati samo polazeći od prisustva dijela znaka (oznaka) jer joj trajno nedostaje drugi dio (označeno) koji se više ne može nadoknaditi. Zbog toga se *kriza moderne*, nazvana *postmodernom*, etablira kroz utemeljena o izgubljenoj vrijednosti jedinstva (cjeline, totaliteta). Čitana na ovaj način, *postmoderna* (ma šta da je) ne može upućivati ni na kakvu stvar, nego samo na riječi koje su se razišle sa stvarima i koje su samo postale slučaj za neke druge riječi. Zbog toga *postmodernom* nije moglo biti (post)modernom za jedno doba (nije se moglo etablirati kao –izam). Ono je postalo stanje duha duboko uključeno u sam pojam *modernosti*, u samu sadašnjost koju nikako nije moglo prevladati, preboljeti, anticipirati za budućnost nego je, nažalost, *samo* upisalo svoje *stanje*.

Kriza moderne dolazi iz jednog prostog paradoksa: ona je bez sumnje, s jedne strane, proizvod napretka nauke (Lyotard), ali taj napredak, ma šta on predstavljao, s druge strane, pretpostavlja sumnju u taj isti napredak. Samo Lyotardovo određenje postmodernizma se može svesti na: 1) nepovjerenje u zastarjele velike priče, poput one o neprekidnom napretku i progresiji znanja; 2) kriza filozofije metafizike: filozofija se izvlači iz pozicije opravdavanja napretka; 3) uloga filozofije se definiše kao osjetljivost za razlike; 4) oblast nesamjerljivog – postmodernom je nesvodljivo na modernom, iako njemu duguje svoje porijeklo.

Tu krizu su u filozofiji, prije Lyotarda, naznačili i opisivali Husserl i Heidegger, da bi Habermas rekao da je moderna nedovršen projekt, jer je naprosto otvoren i neiscrpan, i umjesto zamjene s nečim drugim uputnije ga je razraditi a ne razgraditi. Sve ove primjedbe imale su zajedničku osnovu: modernom se prevazilazi ili napreduje samo kao modernom, odnosno kao modernije; pa se u tom smislu ono ne može zatvoriti niti iscrpiti. Jer, momenat poslije modernosti sebe uvijek saopćava kao modernom. Postmodernizam je po ovome samo i uvijek samo još jedan modernizam. U tom smislu, jedan od paradoksa postmodernista je u tome što uspostavljajući tezu da je čovječanstvo došlo u neki trenutak koji je poslije moderene, znači da su prihvatili ono što je kritikovano – samu ideju napretka i prevazilaženja.¹²

Ma koliki bili sporovi oko samog pojma *postmodernom*, *treba se* potražiti neka minimalna saglasnost da je postmodernom različito od modernog. Prefiks *post* je trebao da naglasi vrijednost te razlike. Međutim, ukoliko je za modernom ključni antonim *klasično* i *tradicionalno*, postmodernom je imalo problem da uspostavi sebe kao

¹² Naravno da je posebna tema, koja nije dio ove studije, priča o mnoštvu pravaca unutar same postmoderne koja uključuju tako različite i protivvrječne mislioce kao što su: Lyotard, Derrida, Jameson, Baudrillard, Epstein, Eco itd.

antonim modernom: kad god bi došlo do takvog pokušaja, ispostavljalo se da se i moderno tada određuje kao tradicionalno, pa se zapravo ponavlja kontradikcija koju je modernost uzimala kao svoj princip identifikacije.

Danas, kada se postmoderna u filozofiji i umjetnosti uveliko prevazilazi, a u svakodnevnom životu živimo ostatke njenog stanja (stanje fragmentacije, stanje vizuelne kulture i njenih simulakruma, moć medija, zamjena suštine i privida, stanje dojma kao centralnog fenomena moći, konzumerizma, ukidanje granica između popularne masovne i visoke kulture, stanje univerzitetske bolonje i akademske politizacije, dominacije komercijalnih televizija i interneta itd.), može se reći da je pojava samih postmodernista ojačalo stanje krize, koju su, paradoksalno, dijelom i dijagnosticirali, pa su na kraju izgubili ulogu da budu vjerodostojni kritičari te iste krize. To znači, da se postmoderna (kao kulturna inicijativa) nije trebala pojaviti kao pozicija, nego kao instrument kritike, koji se trebao odbaciti onog trenutka kad se ukazala prijetnja da bi od oruđa mogla (postmoderna i njen instrumentarij) postati oružjem. (Naravno, pitanje je: ko je taj, ili što je to, ko je trebao da donese odluku da se nešto odbaci ili prihvati?) Nažalost, upravo se desilo suprotno. Ono što je poslužilo kao metodologija za dijagnozu, postalo je stanje. Kriza moderne je produbljena na način da je priča o *razlikama* (ponajbolje što je donijela postmoderna u moderni svijet) izvojevala samo još jednu „veliku priču“ koja je porodila stvarnost koja očajno uporno imitira tu istu priču i to sada, u obliku slike, a ne riječi.

Postajući svjesna same sebe, postmoderna je, paradoksalno, tako postala samo još jedna velika priča u nizu drugih velikih priča koje je željela preboljeti. Ako je posmatramo kao pravac¹³ (a ne kao period), i dodijelimo joj –izam, onda bi *postmoderna* mogla odgovarati činjenici da prethodi *modernom*. To znači, da bi nešto bilo moderno, mora najprije postati postmoderno, odnosno avangardno. Ako se *moderno*, da bi se legitimiralo kao moderno, suprotstavlja onome što je klasično, onda se ono nužno mora, u toj svojoj legitimizaciji, suprotstaviti i *avangardnom*, onome što je i odviše novo, što još nije doživjelo da bude prihvaćeno od strane neke socijalne zajednice kao *moderno* – pa je, kao takvo, prethodnica samom *modernom*. U tom slučaju, *postmodernizam* možemo posmatrati samo kao još jedan pravac u općem kretanju modernog. Ono je naprosto *moderna* pojava koja, poput nekih ranijih

¹³ Ako *postmodernizam* prihvatimo kao jedan od pravaca *modernizma*, kao što su to bili, na primjer, *simbolizam* ili *futurizam*, postavlja se pitanje, da li je *postmodernizam* kao pravac evoluirao u književno-umjetničku epohu i tako došao kao nešto što je poslije *modernizma*!? Ako jeste, šta je onda, s obzirom na njegovo preboljavanje u književnosti i u umjetnosti, došlo nakon njega, i šta je i kako nazvati to što je sada (nova osjećajnost, savremenost itd.)!? Vidjeti više o tim dihotomijama u knjigama (navedeno u literaturi): *Poetika postmoderne* (Linda Hutcheon), *Postmodernizam* (Mihajl Epštajn), *Naša postmoderna moderna* (Volfgang Velš) itd.

pojava, uvijek ima svoje prethodnike i svoje potonje, i u kome je u jednom trenutku imalo ulogu najmodernijeg. To znači da je *modernost* vremenite naravi, jer je nepri-kosnoveno i sadašnjost i diskurs *sadašnjosti* koji se da pomicati po osi povijesti.

To „najmodernije“ je uspjelo upisati svoje stanje u socijalnu sliku svijeta, i to upravo slikom – *simulakrumom*¹⁴. Ako se oznaka i označeno sve više međusobno distanciraju, kako je već rečeno, a nije u pitanju književnost, nego pojavna stvarnost, to znači da slika stvarnosti – internet, mediji, televizija – postaje sama stvanost koja predstavlja samu sebe. To je svijet koji je ubio Boga na nebu, ali je stvorio novog na zemlji – Kapital. Ako je Bog mrtav, i ako su s njime ubijene i sve druge vrste iluzije, jedino što je preostalo čovjeku je gola, nepodnošljiva stvarnost slobodnog tržišta i medija. To znači da je stvarnost sada povlastica onoga što je u sebi identično. Ako odsutno više ne postoji, i ako se sve legitimira u prisustvu (što je suprotno prirodni jezika), to samo znači da ništa više nije doista stvarno, i da je život otišao negdje drugdje. Onaj iskonski bitak svijeta pohranjen u jeziku bio je najzad raspršen. „Nema više ničega u našem znanju i razmišljanju što bi nas sada podsjećalo na sjećanje na taj bitak. Ništa više, osim možda književnosti. Na neki način možemo reći da književnost kakva je stvorena, i označena kao takva, na pragu modernog doba iskazuje ponovnu pojavu, tamo gdje se to nije očekivalo, života bitka jezika.“ (Foucault 2002: 62)

No, pitanje svih pitanja je da li je taj instrumentarij, koji je porodilo *postmoderno stanje*, ipak funkcionalan u književnosti postmoderne, odnosno, da li se pojavljuje kao uspješna dijagnoza i „funkcionalna“ vrsta poetike (autoreferencijalnost, ironija), s kojom se demaskira slike moderne (jedinствeno shvaćanje historije, cjelovitosti svijeta, subjekta usredsređenog u sebe), ili je, ipak, njen roman samo postao plošna slika njenog *stanja* u kome živimo? Da li je „historiografska metafikcija“, ustvari, samo vrijedna reprodukcija *stanja postmoderne i liberalnog kapitalizma* s kojim ta sredstva i instrumentarij postaju njihova vrijednost, ili su ipak nešto više od toga: neka ozbiljna igra¹⁵ s kojom se preispituje svijet u kojem je istina (historijska, metafizička ili naučna) oduvijek sumnjivo bila jedna i neprikosnovena!?

¹⁴ Jean Baudrillard u svojoj teoriji o *simulakrumu* govori o četiri faze slike: a) slika reflektira osnovnu stvarnost, b) maskira i izopačuje pojavnu stvarnost, c) slika maskira odsustvo pojavne stvanosti, d) i najzad, ona nema više nikakve veze sa bilo kojom stvarnosti, već postaje njen puki simulakrum. Vidi više o tome u knjizi *Simbolička razmena i smrt*; Žan Bodrijar.

¹⁵ Više o odnosu igre i *postmoderne* vidjeti u knjizi *Igram se, dakle postojim*; Sanja Šošćarić: Sarajevo: Samouprava, 2017.

7. KRIZA MODERNE U MODERNIZMU

7.1. Oko između stvarnosti i fikcije

Ono što danas zovemo modernizmom svoj put u slikarstvu počinje otklonom prema novom izumu – fotografiji. Na sličan način na koji je u periodu manirizma u umjetnosti izvršen zaokret u odnosu na postulate baštinjene grčkom kulturom i renesansom, modernizam raskida sa klasičnom umjetnošću (ali i sa postulatima *moderne*) i svim onim što se moglo nazvati realističkim prikazivanjem (doslovnom mimezom prirode i stvari).

Pišući o prelasku sa klasične na „modernu“ umjetnost Ivan Focht kaže da se umjetnost više ne pojavljuje kao iluzija, „slatka i varljiva priča o stvarnosti“ (Focht 1959: 117), ona sama jeste sada stvarnost. Modernizam teži da otkrije suštinu koju priroda i pojavnost skrivaju, koja pod hrpom podataka slučajnosti i svakodnevnosti prebiva očekujući svoje biće, biće njom natopljeno i prožeto. Svojim trenutkom apstarhiranja, modernizam se približio nauci, odnosno, kritičkom i analitičkom odnosu prema svijetu, napuštajući olako stečeno povjerenje prema njemu.

Godina 1907. uzima se kao godina u kojoj je prikazana pr(a)va slika modernizma u umjetnosti – Picassove *Gospođice iz Avinjona*. Ukratko, u odnosu na klasičnu umjetnost, Picasso je donio pojednostavljivanje geometrije, višestruka istodobna gledišta, međusobno spojene pokrete, sintezu prostora i lika, a uzor je pronađen u afričkoj maski i egipatskom slikarstvu. Kao takva, slika je ispunila očekivanja svoga autora – bila je šok i „uvreda“ za kartezijansku misao.

Međutim, Paul Césanne je već bio taj koji je, godinu dana ranije, u potpunosti preinačio ono što se zvalo „realističkim“ u umjetnosti i u svoje slike uključio složeni čin kontemplacije koju kartezijanska misao nije poznavala: u povijest slikarstva uveo je nepouzdanost ljudske percepcije. Njegove slike, kantovski, raskidaju svaki odnos sa trenutkom u vremenu koje donosi umjetnost fotografije. Za razliku od zaustavljenog, iz stvarnosti istrgnutog trenutka, Césanne svoje slike vraća vremenu, odnosno, statični prostor platna pretvara u dinamičku predstavu koja sugerise tri dimenzije prostora a u koju je inkorporirana i četvrta – vrijeme. To vrijeme nije „vanjsko vrijeme“ kada ogledalo „posmatra“ pojavnu stvarnost kroz suhoparni prolazak sadašnjosti u prošlost ili anticipaciju sadašnjosti za neku budućnost. To vrijeme je vrijeme ljudske percepcije, koja govori o složenosti ljudskog uma u procesuiranju pojavne stvarnosti koja se sada pojavljuje kroz fragmentarnost a ne kao cjelina.

Césanne je govorio je da je bespredmetno kopirati prirodu, jer se vazduh, svjetlo, pokret i život ne mogu kopirati. Slijedom toga, on ukida klasični odnos između posmatrača i slike i, u odnosu na zakone perspektive, poziva svog recipijenta da se kreće unutar slike, tjera ga da zauzima različite tačke posmatranja, da sagledava predmet istovremeno iz različitih uglova, različitih strana, stvarajući na taj način utisak da je vrijeme inkorporirano u prostor.

Danas znamo da su Césanneove slike prethodile otkrićima koje će donijeti savremena nauka – neurologija: *gledati znači stvarati ono što vidimo*. Ta otkrića su, u stvari, bila prava mala revolucija u odnosu na poimanje svijeta uspostavljeno sa pozitivističkom erom u 19. stoljeću. Ono što čovjek vidi počinje sa fotonima svjetlosti. No, to je, kako će se ispostaviti sa Césanneovim slikama, a što će potvrditi i neurologija, samo početak naših opažajnih stimulansa. Prilikom otvaranja očiju, svjetlost se pretvara u neki vid informacije koju naš mozak imaginira i preobražava u svijet oblika i prostorā. Stvarnost, po ovome, nije negdje vani i ne čeka da se opazi. Stvarnost, čini se, nastaje u samom mozgu.

Na njegovim slikama nema crnih linija koje, u prostoru klasičnog slikarstva, određuju granice slikovnosti, dijele oblike jedne od drugih. Tu su samo boje koje se prelijevaju jedna u drugu. To je, u stvari, kako će kasnije ustanoviti nauka, početak procesa našeg opažanja, izgled pojavne stvarnosti prije nego je mozak interpretira – svjetlost još uvijek nije poprimila svoj oblik¹⁶.

Iako se Césanneovo slikarstvo može, bez ikakvih kalikulacija, svesti pod načelo „oneobičavanja stvarnosti“, ono itekako *realistično* oslikava ono što prikazuje. Njegove slike daju umu recipijenta tačno onoliko informacija koliko mu je potrebno za uspješnu kontemplaciju stvarnosti. Césanne nas je „natjerao“ da na dvodimenzionalnom platnu uočimo početak i kraj opažanja. Slika je ono što jeste, ne zbog boje ili svjetla, nego zbog načina na koji funkcioniра naš um. Sa njegovim slikama, sam recipijent postaje dio umjetničkog djela, i nije neobičan svijet boja njegovih slika, nego je oneobičena stvarnost prirode našeg opažanja. O čemu se, u stvari, radi?

U Césanneovoj biografiji se mogu uočiti detalji koji će se uklopiti u mozaik priče o svijetu pojavnih oblika, svijetu fikcije i svijetu našega uma. Césanne je nepomično

⁵ Svijet koji nas okružuje vidimo tako što naše oči prihvataju svjetlost odbijenu od predmeta i bića koji nas okružuju. Iz iskustva znamo da miješanjem raznih boja dobijemo nove boje. Međutim, potrebno je istaći da postoje dva načina miješanja boja, suptraktivni i aditivni. Suptraktivni metod (oduzimanje) sastoji se od oduzimanja različitih komponenti iz bijelog svjetla pomoću raznih filtera. Tako na primjer mi vidimo da je neka površina koja se nalazi pred našim očima zelene boje zato što ta površina predstavlja svojevrsni filter koji upija sve komponente vidljive svjetlosti osim zelene, koju reflektuje prema našim očima. Kada slikar miješa boje on, u stvari, pravi novi filter koji će upiti sve boje vidljivog spektra osim odabrane. S druge strane, aditivni metod miješanja boja sastoji se u neposrednom sabiranju različitih jednobojnih svjetlosti.

gledao u predmet dok se ovaj ne bi počeo da „otapa“ pod njegovim pogledom, dok se ne bi pretvorio u masu bez oblika. Ta vrsta dekonstrukcije je, u stvari, bio povratak na početak procesa opažanja. Césanne nije išao putem svojih prethodnika, impresionisa, da predstavi ono što oko vidi, njega je zanimalo što to radi naš um kada svjetlost dođe do mrežnjače našeg oka.

Otkriće o tome kako nastaje vid, kako mrežnjača oka pretvara svjetlost u informaciju, jedno je od značajnih otkrića moderne neuroznanosti. Danas znamo da čestice svjetlosti mijenjaju delikatnu molekularnu strukturu receptora u mrežnjači. Ali, to je tek početak procesa opažanja. Kad bi vid činili samo fotoni svjetlosti koji dolaze do našeg oka, Césanneove slike bi bile samo mrlje boja na platnu, a naš pojavni svijet bi bio svijet bez oblika. Kako odista mozak procesuirao podatke na osnovu čula vida, dobili smo informaciju pedestih godina proteklog stoljeća, sa eksperimentima koje su proveli David Hubel i Torsten Wiesel¹⁷. Na osnovu daljnjih istraživanja u neurologiji, otkriveno je da mi vidimo zahvaljujući fenomenu koji je nazvan *top-down procesuiranje*¹⁸. U pitanju je način kako moždani korteks raščlanjuje sliku i kako „iskrivljuje“ naše stvarne podražaje. Nakon što informacija iz oka stigne do mozga, simultano se šalje u dva različita smjera prijenosa informacija, od kojih je jedan brz a drugi sporiji. Brzi prenosi informaciju, a time i grubu i zamagljenu sliku, u naš prefrontalni korteks, područje u mozgu koje sudjeluje u stvaranju svjesne misli. U međuvremenu, spori prijenos informacija kreće nekom vijugavom rutom kroz vidni korteks i detaljno analizira i *interpretira* linije svjetlosti.

Mozak sve vidi dva puta jer se bezlična masa pojavnog svijeta nameće svojoj formi, odnosno, vanjski svijet se prilagođava kodu naših očekivanja, našeg iskustva. Naš mozak, Césanneove slike, kao i književnost, lebde na rubu postojanja i nepostojanja, na rubu prisutnosti i odsutnosti. Na isti način, kako su svjetovi književnosti parazitski mali svjetovi jer iz našeg iskustva posuđuju sve ono što nedostaje u njihovom svijetu, tako, u stvari, funkcioniра i naš mozak. Kada bi Césanneove slike bile odviše precizne ili odviše apstraktne, ne bi uspjele proizvesti efekat „ogledala mozga u procesuiranju“. Koliko je bila šokantna činjenica da je vid poput umjetnosti, da na način kako slikar slikom interpretira pojavnu stvarnost mi interpretiramo svoje podražaje, najbolje oslikava E. Zola, njegov savremenik i prijatelj, koji je Césanneovu

¹⁷ Torsten Nils Wiesel i David H. Hubel su 1981. godine dobili Nobelovu nagradu za fiziologiju i medicinu za njihova otkrića u vezi s obradom podataka u vidnom sistemu; druga polovica Nobelove nagrade je, te godine, dodijeljena Roger W. Sperryu za njegov rad na istraživanju moždanih polutki.

¹⁸ Vidi šire o ovome u *Top-down control of visual perception: Attention in natural vision*; Edmund T Rolls. Perception, 2008, volume 37, pages 333-354. Dostupno na: <https://pdfs.semanticscholar.org/488b/a33fbac599c66ff295f967f2497590c89969.pdf>

umjetnost proglasio strašnom dramom uma koji proždire sama sebe. No, koliko je Zola bio u krivu pokazat će se u narednim stoljećima jer život, očito, teče brže od realizma, kako je to dobro primjetio Oscar Wilde, i upravo umjetnost a ne nauka jeste medij koji omogućuje da vidimo ono što „vidimo“ (iz)unutra.

7.2. Naše ja između stvarnosti i fikcije

Premještanjem fokusa umjetnosti s vanjskog na unutarnji svijet naših dojmova, došli smo do činjenice da mi, pored uma i zdravog rasuđivanja, u pojedinim trenucima ovisimo i o nekontrolisanom djelovanju vlastitih emocija i utisaka. Sa *romanom toka svijesti* bilo je jasno da se ljudski um u toku svakodnevnice neprestano mijenja, vijugavo teče i uvijek iznova stvara i prerađuje stvarnost oko nas. Modernizam je izgleda, za razliku od nauke tog doba, jako dobro razumio ono šta naš mozak nije bio.

Posebno mjesto tu zauzima proza Virginije Woolf. Na najneposredniji način, V. Woolf je dopustila „samom životu“ da ispiše suštinsku nit njenih romana. Oni nam približavaju nestalne dijelove nas samih, i kako se ti fragmenti *nas* u nekom čudnom obliku spajaju u neku cjelinu onoga što zovemo naše *ja*. Iako se danas proza V. Woolf najprije, jednoznačno, veže za feminizam, ona je mnogo više od toga i u svom umjetničkom i u svom antropološkom smislu, a u isto vrijeme objašnjava i samu bit feminizma.

Kada je u pitanju značaj Virginije Woolf za razvoj feminističke svijesti, sažeto bi se moglo reći da on leži u tome što je ona dovela u pitanje tradicionalno humanističko uvjerenje o stabilnosti i nepromjenljivosti ljudskog subjekta. U tom smislu, ni ideja roda (naspram spola) nije čvrsta i nepromjenjiva datost, već je ideološki strukturirana i društveno kontrolisana. Stoga, po V. Woolf, otpor ideološkom strukturiranju vlastitog subjekta žena najpotpunije može pokazati u pisanju, s obzirom da je polaznica tog pisanja njeno tijelo u kojem se kriju i sva njena poniženja i sva njena zadovoljstva. Na taj način je među prvima pokrenula pitanje značaja i smisla onoga što će se kasnije nazvati *žensko pismo*.

Posmatrano iz ugla neuroznanosti, V. Woolf je bila ubijeđena da se ljudsko *ja* rađa, a potom konstruira, iz nekog svog izvora (a to znači da nije postojano i monolitno). Njena proza u sebi sadrži dvije oprečne tehnike. S jedne strane, to je mimeza događaja kroz proces opažanja koje je donio roman realizma i, s druge strane, to je mimeza u jeziku čija je posljedica bila kontinuirano bilježenje svijesti junaka (njena sklonost ka esejiziranju), kao što je to radio James Joyce u *Uliksu* ili William Faulkner u *Kriku i bijesu*. Spajanjem te dvije tehnike, ljudska svijest je u njenim romanima prikazana kao proces koji svaki put iznova donosi lepezu misli njenih likova.

Dakle, poniranje u svijest običnih ljudi na nivou svakodnevnice, uz kontingentno proticanje misli, putem asocijacija i opažanja, osnovna je naratološka tehnika V. Woolf. U tom smislu princip pisanja jeste princip asocijacija koje bilježi ljudska svijest, a mogu se podijeliti na vanjske i unutarnje. Vanjske su uslovljene pojavnim oblicima, predmetima i bićima objektivne stvarnosti, dok drugi vid asocijacija pomjera mimezu iz „pojavnosti“ na stvarnost jezika. U svom poznatom eseju o modernoj prozi, *Modern Fiction*, Woolf će odredit buduću poetsku koraku romana *romana toka svijesti*: „Razmotrite na trenutak neku običnu svijest nekog običnog dana. Svijest prima neizmjereno mnoštvo dojmova – beznačajnih, fantastičnih, neuhvatljivih, ili urezanih oštrinom čelika. Dolaze sa svih strana, kao neprekidni pljusak bezbrojnih atoma; i dok padaju, dok se uobličavaju u život koji se zbiva nekog ponedjeljka ili utorka (...) kad bi pisac bio slobodan čovjek (...) tada ne bi bilo zapleta, ni komedije, ni tragedije, ni ljubavne priče, ni katastrofe na usvojen način (...)“

U romanu *Svjetonik*, junakinja V. Woolf kaže da svaki mozak ima dva uma: „Složenost stvarnosti je takva...da snažno osjećamo dvije suprotne stvari u isto vrijeme; to što ti osjećaš jedna je strana; a to što ja osjećam je druga, i potom bi se borile u njezinoj glavi, kao sada.“ (Woolf 2004: 84)

Sve do 1981. godine nauka je bila ubijeđena da desna polutka našeg mozga, za razliku od lijeve, nema nikakvu funkciju u konstruisanju naših kognitivnih opažanja. Međutim, nakon provedenih istraživanja utvrdilo se da ta desna polutka ljudskog mozga nije ni „nijema ni gluha“, čak šta više, ispostavilo se da ima ključnu ulogu u stvaranju apstrakcije, generalizacije i mentalnih asocijacija koje se odvijaju u našem umu. Svaka polutka našeg mozga ima svoje *ja* – u nama je neko podijeljeno biće sa svim svojim različitim voljnim osobinama i time i različitim doživljajima svijeta. Izgleda, kako potvrđuje neurologija, da je svako *ja*, u stvari, množina, a ne jedina i cjelovitost. Moderni čovjek je konstruirao svoje razumsko, kartezijsko, cjelovito *ja*, kako bi, u stvari, mogao zanemariti vlastite unutarnje protivrječnosti.

Pitanje je, kako taj kontingentni, protivrječni proces postaje nešto što prepoznavamo kao naše *ja*? Odgovor na ovo pitanje prva je ponudila upravo V. Woolf, i ono je koliko šokantno, toliko i jednostavno: naše *ja* je čista fikcija. Naše *ja* je književnost ili muzika koju procesuirao naš mozak kako bi nejedinstvu dojmova dao značenje, i ništa više, ali ništa ni manje od toga. U fragmentiranom svijetu lišenog cjeline, naše *ja* je nešto što lebdi između pamćenja i anticipacije, jer kad se ono ne bi *ponašalo* kao cjelina u vremenu tada ovaj svijet, u nama (i oko nas), ne bi imao značenje ni smisao. Naš mozak kao da funkcioniše na principu odnosa *langue* (more mogućnosti) i *parole* (upotrebe jezika i uspostave značenja), gdje svaka mogućnost

značenja pomjera granice našega iskustvenog smisla.

Fascinatno je to, što je moderna neurologija potvrdila „činjenično“ postojanje našega *ja* kakvog je Woolf postavila u svojim romanima. Mi procesuiramo, stvaramo naše *ja* na osnovu naše percepcije, naših utisaka stvarnosti. Mi smo energija, mi smo poput vremena-prostora koje nevidljivo vlada našim mikro i makrosvijetom, mi smo entitet kojeg niko ne može identificirati, jer to *ja* niko još u nauci nije uspio pronaći.

Naš mozak funkcioniše putem stotine milijardi naelektrisanih čestica, ali niti jedna od njih nije naše *ja*. Neuroznanost vjeruje da će njeni napori biti uslišeni i da će pronaći to tajno ishodište našega *identiteta*, onaj dio mozga koji odlučuje šta to mi jesmo, a šta nismo (ova naučna potraga je slična onoj u kojoj je moderna fizika krenula u potragu za Higgsovim bozonom, česticom koja bi trebala dati objašnjenje za početak svemira – antigravitacijska sila). Stručni naziv za to mjesto *našeg identiteta* je „neurofiziološki osnovni svijet“, (NCC). Nauka vjeruje kad bi pronašla NCC, mogla bi tačno utvrditi kako se *ja* stvara na temelju podražaja. U tom slučaju naše bi ishodište bilo otkriveno. Dok se to ne desi, (i dok ja god predajem predmet koji u nazivu ima imenicu „vrijeme“, a nemam mogućnosti da saznam što ono *jeste*), umjetnost i humanističke nauke imat će smisao za svoje postojanje kroz misao Walce Stevensa: konačno vjerovanje znači vjerovati u fikciju, za koju (pouzđano) znamo da je upravo to, fikcija.

8. ZAKLJUČAK

Između znanja prirodnih nauka i narativnog znanja, postoji znanje humanističkih nauka. Humanističke nauke izborile su početkom 20. stoljeća svoj status naspram imperijalizma pozitivističkih metoda prirodnih nauka, braneci humani značaj svog predmeta koji iziskuje dijaloško razumijevanje umjesto monološkog objašnjenja. Humanističke nauke naslonjene su na činjenicu da postoji niz primjera u povijesti kada je umjetnost išla ispred nauke, kada je umjetnost, s obzirom na naše neznanje kao proizvod naučnog znanja, predstavila svijet koji nauka nije tada, a ni danas, bila u stanju objasniti.

Danas, naše znanje je dovoljno moćno da znamo da nikada nećemo znati sve. Na tom procjepu počivaju humanističke nauke. One su u stanju, ako je cilj istina, da razotkriju onu vrstu stvarnosti, i time opravdaju svoju svrsishodnost, koja je puna zagonetki, a da nam ne ponude uvijek odgovore. Jer, katkada, odgovora jednostavno nema.

LITERATURA

1. Bacon, Francis (1986), *Novi organon*, Naprijed, Zagreb
2. Baudrillard, Jean (1991), *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
3. Bergson, Henri (1978), *Pogledi o neposrednoj činjenici svijesti*, NIP Mladost, Beograd
4. Batinić, Hrvoje (2007), *Theologia Atheistica*, Odjek, LX, 2, Sarajevo
5. Derrida, Jacques (2007), *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo
6. Eko, Umberto (2000), *Kant i kljunar*, Paideia, Beograd
7. Eko, Umberto (2001), *Granice tumačenja*, Paideia, Beograd
8. Epštajn, Mihail (1998): *Postmodernizam*, prevela Radmila Mečanin. Beograd: Zepter Book World.
9. Foucault, Michel (2002), *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb
10. Focht, Ivan (1959), *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo
11. Fuko, Mišel (2010), *Spisi i razgovori*, Fedon, Beograd
12. Heidegger, Martin (1996), *Kraj filozofije i zadaća mišljenja: rasprave i članci*, Naprijed - "Brkić i sin", Zagreb
13. Heisenberg, Werner (1997), *Fizika i filozofija*, s njemačkog preveo Stipe Kutleša, Kruzok, Zagreb
14. Kant, Immanuel (2004), *Kritika moći suđenja*, Dereta, Beograd
15. Kovač, Nikola (1985), *Roman i istorija*, Separat br. 25., Treći program, Sarajevo
16. Kundera, Milan (1986), *Umjetnost romana*, Svjetlost - Veselin Masleša, Sarajevo
17. Lyotard, Jean Francois (2005), *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, Ibis, Zagreb
18. Lachmann, Renate (2002), *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb
19. Lukács, György (1990), *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo
20. Mono, Žak (1983), *Slučajnost i nužnost: ogledi o prirodnoj filozofiji moderne biologije*, Rad, Beograd
21. Niče, Fridrih (2006), *Nesavremena razmatranja*, Plato, Beograd
22. Okasha, Samir (2004), *Filozofija nauke*, Šahinpašić, Sarajevo

23. Pobrić, Edin (2017), *Priča i ideologija: semiotika književnosti*, Samouprava, Sarajevo
24. Riker, Pol (1987), *Vrijeme i priča*, "Treći program Radio-Beograda", br. 72/I, Beograd
25. Rousseau, Jean Jacques (1978), *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima; Društveni ugovor*, Školska knjiga, Zagreb
26. Supek, Ivan (1960), *Princip kauzalnosti*, Kultura, Beograd
27. *Suvremena filozofija I* (1996), urednik Damir Barbarić; priređivač Ozren Žunec, Školska knjiga, Zagreb
28. *Suvremena filozofija II* (1996), urednik Damir Barbarić; priređivač Milan Galović, Školska knjiga, Zagreb
29. Šoštarić, Sanja (2017), *Igram, dakle postojim*. Samouprava, Sarajevo
30. Šarčević, Abdulah (1999): *Filozofija u moderni: doba otuđenja svijeta; analiza suvremenosti*. Međunarodni Centar za mir, Sarajevo
31. Woolf, Virginia (2004), *Svjetionik*, Globus media, Zagreb
32. Velš, Wolfgang (2000), *Naša postmoderna moderna*; prevela Branka Rajlić. Izdavačka knjižarnica „Zorana Stojanovića“, Novi Sad

KNOWLEDGE, SIGN AND INTERPRETATION

Summary

The paper deals with the problem of the relationship of knowledge positioned within two disciplines: science and narration. It is common for them to view knowledge here as a kind of discourse, that is, the fact that in modern age knowledge places its key attention on the language, Narrative form, in this sense, is a special kind of knowledge. Novel, for example, as a representative type of narration, has certain criteria for the subject: he suggests or prescribes what is good and what is bad. Then, the novel allows multiple statements, a plurality of rules, a variety of language games. Finally, there are special rules for conveying this type of knowledge: knowledge in romanesque form is essentially related to its form. It means that from the scientific knowledge we can not judge either the existence or the value of the narrative, and it is valid also: essential criteria are not equal in both.

Keywords: sign, knowledge, science, narration

Adresa autora

Authors' address

Edin Pobrić

Filozofski fakultet u Sarajevu

edin.pobric@gmail.com

