

## I. KNJIGA, ORUĐE DUHA

*Tout au monde existe pour aboutir à un livre.* Ta dobro poznata, mnogo citirana i tumačena, a najčešće parafrazirana misao – prema kojoj sve na svetu postoji samo zato da bi se našlo u jednoj knjizi – javila se u dovršenom obliku kod Mallarméa tek pred kraj života, otprilike godine 1895.<sup>1</sup> Dovodeći do logičnog vrhunca u poznoj fazi ideju nad kojom se nebrojeno puta ranije zamislio, ili je samo (u novinskim člancima, prepisci, ali i stihovima) nagovestio, Mallarmé je jednu od najistrajnijih svojih opsesija – meditaciju o knjizi kao predmetu i instrumentu – pre toga pasionirano, tokom više od tri decenije, razvijao iz maštarije, najpre o idealnom Delu, a zatim i o nekoj vrsti nad-knjige u kojoj bi – kako je pisao u svom pismu-autobiografiji upućenom Verlaineu – bilo sadržano “orfičko objašnjenje Zemlje”, dakle ono što je, iz njegove perspektive, predstavljalo ne samo jedini pesnički imperativ nego i “književnu igru *par excellence*” (Mallarmé 1945: 663).

I Oni oprezniji – poput Borgesa – (i) u ovom slučaju uglavnom parafraziraju, jer mada već odavno u književnoj istoriografiji ima status opšteg mesta Mallarméove (i time tzv. zapadne) poetike, pomenuta misao, barem koliko je nama poznato, ni na jednom mestu nije bila iskazana *doslovno* tako, nego uvek kao deo veće sintaksičke celine, ili makar sa drugačijom interpunkcijom. Rečenica *Tout au monde existe pour aboutir à un livre* je, otuda, u datom obliku, *lažan* citat.

Zanimljivo je, međutim, da se čak i u knjigama u kojima ne očekujemo tu vrstu improvizacije, rečenica u istovetnom ili sličnom obliku navodi kao postojeća: ne samo da najposvećeniji srpski prevodilac Mallarméa “citira” iskaz “Svet postoji da bi doveo do jedne lepe knjige.”, nego se i u jednom od najambicioznijih novijih engleskih priručnika za književnost (1299 stranica) “precizno” navode Mallarméove reči: “Everything in the world exists to end in a book.” (*Encyclopedia of Literature and Criticism*, 137) U ovom potonjem slučaju, filološki greh je čak veći, jer se navodi i naziv teksta iz kojeg je “citat” preuzet!

---

## RAZBIJENE POSUDE

---

PREDRAG BREBANOVIĆ

*Pri svojim poslednjim rečima, on se najednom diže, nepažljivo razmahnu rukom, krenu nekako ramenom i... prasnu opšti uzvik! Vaza se nakrivi, zaljula se, ispočetka kao u neodlučnosti da li da padne na glavu nekome od staraca, ali se najedanput navi na drugu stranu, na Nemca, koji užasnut jedva odskoči u stranu, i – vaza tresnu na zemlju...*

F. M. Dostojevski, *Idiot*

*Jer onu idiotsku vazu, sasvim besmisleno postavljenu među boljare ruske trebalo je već jedanput razbiti u param-parčad, a da bi idiotizam ovog razbijenog krčaga mogao uopšte da se dogodi, ja sâm, koji to napokon činim, trebalo je da se kao idiot prikažem i ozakonim. Ali taj bestijalni čin, ta herostratska scena koja će nas konačno strpati u ludačku košulju poezije (jer ova u njoj oduvek prebiva) otkriće nam ono najdragocenije...*

B. Ćosić, “Epilog za *Povest o Miškinu*: razbijena šolja, Descartesova”

Ako po strani ostavimo konkretnije aspekte same Mallarméove zamisli,<sup>2</sup> ideja o svetu koji postoji jedino zato da bi stekao odraz ili izraz u knjizi ukazuje nam se kao nešto što, poput svega ostalog, ima vlastitu genealogiju – izvestan “život”, ali i poreklo, pa i potomstvo. Istoričar (poetičkih) ideja mogao bi reći da postoje indicije o tome da se nad odnosom Knjige i Sveta na sličan način prvi u svojim *Fragmentima* zamislio Novalis (Hocke 1984: 47), premda bi u opisanom odnosu bilo moguće prepoznati i tek jedno među obličjima kroz koja je prošla (i prolazi) nesporna izražajna konstanta evropske književnosti – tretiranje knjige kao simbola. Sama primena elemenata iz oblasti pisma i knjige u slikovitom govoru, pokazao je Ernst Robert Curtius, “susreće se u svim epohama svetske književnosti, ali s karakterističnim razlikama koje su uslovljene tokom opšte kulture” (Kurcijus 1996: 496). Kada se, na primer, u stihu posegnulo za figurom kako bi se reklo da je vreme pergament “Na kome svako piše / Svojom krvlju crvenom / Dokle ga bujica ne odnese”, ili kada je, ponovo u stihovanom govoru, priroda kao “knjiga živa” bila opisivana kao “neshvaćena, al’ ne neshvatljiva”, čovečanstvo je po ko zna koji put – s onu stranu religiozne metaforike, koja je zaseban problem – bilo svedokom izrazitog vezivanja duha za knjigu, vezivanja koje je jedan od svojih vrhunaca, nimalo slučajno, doživelo upravo s Mallarméom.

Reč je, prema nekim mišljenjima, o relaciji čije je uspostavljanje bilo i ostalo “glavni trop Zapada” (Bloom 1982b: 80), i mada nam takva tvrdnja u prvi mah može izgledati nategnuto, neporeciva je činjenica da varijacije na temu neposrednog odnosa između knjige i sveta ne prestaju: na ovaj ili onaj način, usmerena ka knjizi ili ka svetu (jer: ako je svet – knjiga, onda je i knjiga – svet), senka (ne)postojeće Mallarméove rečenice lebdi tako i nad slavnim povezivanjem pojedinih poglavlja iz Joyceovog romana sa pojedinim čovekovim organima (paralela između knjige i organizma kao /mikro/sveta); njen eho zapažamo u McLuhanovoj spekulaciji o samoj prirodi književnog medija (Makluan 1973: 315-330); a čitavo zdanje

222

---

2 “Le livre” je bio eksperiment, a njegovi su nam rezultati samo delimično sačuvani. Pa ipak, Gérard Haddad se izričito suprotstavlja stavovima najznačajnijih proučavalaca mallarméovske “metafizike knjige” (a naročito Jacquesu Scherreru, piscu komentara pesnikovih beležaka) i tvrdi kako Mallarméova Knjiga ne samo da faktički ne postoji nego da nikada nije ni postojala. Ovo gledište treba razlikovati od teze Mauricea Blanchota po kojoj se suština Knjige ogleda u njenoj “virtualnoj” prirodi. Vidi Haddad 2000: 150-155.

jednog teorijskog i praktično-poetičkog usmerenja, koje se obično naziva etnopoetikom,<sup>3</sup> podignuto je na ideji da “tout, au monde ...”.

Načelno govoreći, svako maštanje o pesničkoj knjizi sveta predstavlja tek jedan vid rešavanja problema koji nam se u novijoj teoriji – barem od Saussurea pa nadalje – javlja kao pitanje odnosa između teksta (označitelja) i njegovog izvan-tekstualnog referenta (označenog). Koliko god da se ideja motivisanosti jezičkog znaka u savremenoj nauci o jeziku može smatrati odbačenom i u istoriju discipline pohranjenom, čini se – a *Mimologije* Gérarda Genettea mogu nam poslužiti kao prvorazredna dokazna građa za takvu tezu – da pesnička svest još uvek nije, niti će ikada moći raskrstiti sa idejom o tome da je u jeziku veza između označitelja i označenog ipak stvarna i kauzalna, a ne konvencionalna i arbitrarna. No danas se skoro niko i ne usuđuje da sanja “mimološki san” o neposrednoj vezi među rečima i stvarima, usled čega je i *kratilizam* (pojam je, aludirajući na junaka Platonovog dijaloga “o prirodnoj ispravnosti imena”, uveo Roland Barthes), pogotovo kao način naučnog promišljanja jezika, odavno mrtav.

Neuspeh Mallarméovog pokušaja stvaranja Totalne Knjige, uporedo sa odbacivanjem kratilizma u sistematskom mišljenju o jeziku, značio je da će se težište tokom proteklog veka, u skladu sa izvesnim opštijim teorijskim kretanjima,<sup>4</sup> pomeriti sa odnosa između knjige i sveta na odnos između teksta i njegovog generativ-

---

3 Jedno od najznačajnijih područja etnopoetike tiče se “prevođenja” usmene i, uopšte, različitih oblika drevne poezije – u tekstove klasičnog tipa. Upravo je Jerome Rothenberg, kao osnivač časopisa za etnopoetiku *Alcheringa*, godine 1996, zajedno sa Davidom Gussom, priredio zbornik eseja pod naslovom *The Book, Spiritual Instrument*, u kome se kao uvodni pojavljuje istoimeni Mallarméov prilog, a kao zaključni – prilog Gershoma Scholema (na temu odnosa izgovorene i pisane reči u mističkom judaizmu). Vidi Rothenberg 1996.

4 Bitna promena zahvatila je terminologiju: dok je Mallarmé najpre govorio o *delu*, a zatim o *knjizi*, teoretičari se pojma *delo* – naročito posle jednog čuvenog Barthesovog rada – najčešće odriču u korist pojma *tekst*. U tom smislu će se pojmu teksta i ovde pristupati na način koji je, barem u poslednjih četvrt veka, postao uobičajen: za razliku od *dela*, koje je povezano sa idejom stabilnog i u sebi sadržanog značenja, *tekst* podrazumeva njihovo odsustvo. Tekstom uistinu može biti smatrano samo nešto čemu značenje biva konstituisano *intertekstualnim* odnosima, preciznije – aktiviranjem odnosa koji nastaju uz posredstvo čitaoca (up. Allen 2000: 220). Prednost upotrebe pojma *tekst* tiče se, najzad, i tehnologije: književnost, kao što se to lepo vidi danas, postoji i izvan knjiga, dok se tekst sve češće pojavljuje i kao fenomen svesno lišen linearnog principa organizacije.

nog predteksta. Najpre poetička, a za njom i filozofska svest, počele su da pri promišljanjima knjige kao “duhovnog instrumenta” odustaju od – sveta. Ostaju samo dela, ostaju samo tekstovi: jezik, pa i ljudska misao kao takva, ne porede se više ni na koji način sa neposredovanom stvarnošću. Svet, za one koji pod uticajem Richarda Rortyja često bivaju nazivani i “tekstualistima”, više ne postoji osim kroz tekstove, a idealizam filozofski prurušava se – otprilike u onom vremenu u kome se odvijaju Mallarméovi eksperimenti i, nešto kasnije, razvija sosirovska lingvistika – u idealizam književni, da bi *nema ničeg izvan ideja* poslednjih decenija (najpre kod onoga koji oglašava suton “civilizacije knjige” i najavljuje zoru “civilizacije pisma”) konačno prerasio u *il n’y pas de hors-texte*. Kao, po Rortyju, rezultat “ironične svesti moderniste da on reaguje na tekst a ne na stvari” (Rorti 1992: 276), takozvani *tekstualizam* predstavljao je korak ka uspostavljanju autonomije i dominacije književne kulture, koja pak zaprema značajan i izuzetno širok raspon “od Karlajla do Isaije Berlina, od Metju Arnolda do Lajonela Trilinga, od Hajnea do Sartra, od Bodlera do Nabokova, od Dostojevskog do Doris Lesing, od Emersona do Harolda Bluma” (288).

U svojoj radikalnoj formi, “tekstualistički” način mišljenja može nas dovesti do toga da čitavu ljudsku prošlost tretiramo kao neku vrstu beskonačnog teksta, ili da se čak opasno približimo onoj tački do koje je u fragmentu II9 *Osvita* već došao jedan od Mallarméovih savremenika i najznačajnijih (mada povremenih) pobornika kulta teksta, iznoseći tezu da “sva naša takozvana svest” i nije drugo doli “više ili manje maštarsko tumačenje nesaznanog, možda i nesaznatljivog, no osećanog teksta” (Niče 1984: 46). Pokazuje se da krajnja “konsekvenca tekstualizma” ipak nije stav po kome umetnost imitira umetnost, nego verovanje da – kao što je još Oscar Wilde hrabro tvrdio – sâm život imitira tvorevine umetnosti, te da stoga tekstovi ne učestvuju samo u konstrukciji drugih tekstova, već i u organizovanju našeg vlastitog iskustva.

Teško je ne složiti se s Rortyjevom tezom da je savremena kultura “literarna” i da se, transformacijom metafizičkog idealizma, civilizaciji u krajnjoj liniji dogodilo to da je onaj segment kulture koji je utemeljen na idejama relativnosti principa i promenljivosti rečnikâ u jednom trenutku dospelo u poziciju superiornosti u odnosu na nauku. Književni tekst zbilja, uvek iznova, na raznim stranama postaje paradigma svih drugih vrsta tekstova, ali i ostalih oblika kulturne proizvodnje, pa i sveta samog. Kada su se u drugoj polovini dvadesetog veka ovakva opšta razmišljanja iskazivala parabolama, onda se to, na primer, činilo prizivanjem ranohrišćanskog modela, pa se, u pripovesti o zapadnjačkom duhu u hrišćansko-hebrejskoj tradiciji, govorilo o tome kako “u početku behu” dve svete knjige, Knjiga knjiga i Knjiga prirode (Kriger 1982: 197-200). Druga od njih je – zbog toga što su Božja dela projekcije njegove reči – prvobitno shvatana kao alegorija prve, ali je sudbina

tih knjiga praktično paralelna sa sudbinom pojedinih disciplina kako ju vidi Rorty: u srednjem veku, kada su metafizika i nauka još uvek bile spojene u teologiji, obe knjige tretirane su kao potpuno objašnjive i stoga nepogrešive, da bi kasnije – u različitim trenucima – moć svetih knjiga počela da slabi. Najpre snagu gubi Knjiga knjiga (faktički je tu ulogu odigrala Biblija), a potom – pod uticajem kritičke filozofije – i Knjiga prirode (nauka). Još Murray Krieger zaključio je ono do čega će posle njega doći Rorty, kada je konstatovao da je u istoriji jednog trenutka usled toga nastao obrt od metafizike ka estetici. A taj preokret, koji je u stvari preokret ka rortijevski shvaćenom primatu teksta, začet je bio u estetizmu *fin-de-sièclea*, dakle već kod Mallarméa, koji je u suštini *utopijski* vapio za time da se celokupno ljudsko postojanje uzdigne do nivoa (poetske) razumljivosti.

Premda obično lišen kratilovsko-malarmeovske, idealističke note, tekstualistički pristup još uvek se pojavljuje kao misaono jezgro mnogih, naročito eksperimentalnih projekata. Mihail Epštejn, recimo, na svom sajtu (*InteLnet*) objavljuje *Knjigu knjiga* – neku vrstu zbirke nerealizovanih ideja, koja je vremenom postala i nešto mnogo više od toga: pokušaj “tekstualističkog” sagledavanja kulture. Po njegovim rečima,

225 ... priroda je tekst čiji je primalac ljudsko biće, dok je pošiljalac Neko Drugi; kult, nasuprot tome, jeste tekst čiji je pošiljalac ljudsko biće, a primalac Neko Drugi. Kultura je, napokon, tekst čiji je i pošiljalac i primalac čovečanstvo, koje od nje stvara Savet svih nacija i generacija, neku vrstu unutrašnjih poslova čovečanstva. (Epstein 1995)

Izvan eksperimentalnog, filozofskog, ili filološko-lingvističkog domena, ali i s onu stranu svakog posezanja za književnoteorijskim rečnikom, gledište o poetičkom ustrojstvu sveta moglo bi ponajpre biti opisano kao književna utopija, hipertrofija pojma književnosti, ili jedan vid estetičke agresivnosti. U tom smislu, najdoslednijeg utopistu među književnicima Rorty ni u jednoj fazi vlastite argumentacije i ne pominje,<sup>5</sup> mada su to, znatno pre njega, posredno ili neposredno činili francuski

---

5 Rortyjeve teze, iznete 1981. godine u tekstu “Idealizam devetnaestog veka i tekstualizam dvadesetog veka”, najpre su usvojili oni koji su, iz ovog ili onog razloga, nastojali da se odupru tada narastajućem uticaju teoretičara koje je autor *Konsekvenci pragmatizma* nazvao tekstualistima. Misli se tu pre svega na Harolda Blooma i Jacquesa Derridu, odnosno – šire gledano – na “jelsku školu” i tzv. poststrukturalizam. Primedbe koje su na ove dve adrese najčešće upućivane, bile su, kao što su već i kod Rortyja, manje epistemološke, a znatno više etičke, pa i moralističke naravi (Rorty 1992: 299–302).

književni teoretičari, ali i filozofi. U pitanju je, svakako, Jorge Luis Borges, i kada se u vidu ima njegov uticaj – tačnije: uticaj onog segmenta književne tradicije čiji je on jedan od najznačajnijih predstavnika – nije neumesno posegnuti za modifikacijom svima poznate misli i reći da su, ono o čemu su Francuzi šezdesetih mislili, Hispanoamerikanci u književnosti do tada već uveliko bili učinili. Govoriti o “slepom ocu poststrukturalizma” možda je preterano: ali posmatrati kako se pri poslednjim ozbiljnijim trzajima strukturalizma u Francuskoj (i drugde) borhesovska spisateljska praksa tretirala kao *exemplum*,<sup>6</sup> nije uzaludan posao.

Kod Borgesa, Mallarméov neostvoreni san o Knjizi lakonski biva pomenut kao jedna od nebrojenih manifestacija “kulta knjiga” (Argentinc je i inače skloniji najznačajnijem sledbeniku francuskog pesnika, nego njemu samom), a paradigmatički značaj zadobijaju drugi, stariji primeri. Biblija je, kaže Borges, čitava jedna biblioteka (“najteža od svih”, dodaje docnije Harold Bloom), dok su Jevreji, prema tvrdnji ovog izrazitog filosemite, celokupno svoje stvaralaštvo stavili u jednu Knjigu – i pripisali je jednom autoru, Duhu – što je “izvanredna” i “do sada” neponovljena zamisao. Kod Borgesa, takođe, u odnosu na Mallarméa i moderniste, dolazi i do promene statusa autora: dok Mallarmé tvrdi da Knjiga ne dopušta potpis, da postojanje mora govoriti samo za sebe, Borges u igru vraća i autorsku instancu.<sup>7</sup>

226

---

6 Foucault, recimo, tvrdi da *Reči i stvari* nikada ne bi bile napisane da nije bilo jednog Borgesovog teksta (Fuko 1971: 59-68), Genette piše *La littérature selon Borges*, dok Sloterdijk nešto kasnije opsega borhesovska ideja beskonačne knjige sveta (Sloterdijk 1991: 37-56). Čak i kada se u Borgesovim tekstovima pronalazilo jedino ono što Blanchot naziva “besmislicama dostojnim pamćenja” (Ženet 1996: 322 n22), gotovo da nije bilo moguće bez ozbiljnog komentara ostaviti skoro nijednu od tih *književno* elaborisanih “besmislica”.

7 Analogni proces moguće je pratiti kod francuskih teoretičara, u promeni, recimo, Barthesovog stanovišta, koje je, iako je tokom šezdesetih bilo “mallarmeovsko” (ideja smrti autora), već sedamdesetih postalo “borhesovsko” (ideja zadovoljstva u tekstu).

Borges se autorske instance (čijim se prisustvom ne poigrava samo u kratkoj prozi “Borges i ja”) ne odriče ni u “Plonu, Uqbaru”, gde priroda biblijskog projekta biva utkana u samu suštinu književnokritičarske prakse, koju pripovedač jedne od najpoznatijih autorovih priča opisuje rečima: “... utvrdilo se da su sva djela djelo jednog autora koji je bezvremen i bezimen. Kritika obično izmisli autore. Izabere dvije raznorodne knjige – uzmimo, *Tao Te King* i *Hiljadu i jednu noć* – i pripiše ih istom piscu, i zatim savjesno odredi psihologiju tog zanimljivog *homme de lettres...*” (Borges 1985: 146)

Neizbežna posledica ovakvih uverenja, ovako (na knjizi, delu ili tekstu) utemeljenog mističkog osećanja sveta, jeste novi način pisanja; no ovde su nam ipak zanimljivije “konsekvence” takvih razmišljanja i osećanja po čitanje i interpretaciju. Rorty uostalom tvrdi da bi se “tekstualizam” mogao podvesti pod opštu odrednicu “novočitanje”, koju je Meir H. Abrams upotrebio da bi označio opoziciju klasičnoj, “humanističkoj” tekstualnoj recepciji. Takvo, tekstualističko (novo)čitanje najeksplicitnije je i na najprijemčiviji način opisano u Borgesovim *Ficciones*, u čuvenom odeljku sa završetka priče “Pierre Menard, pisac *Don Quijotea*”:

Menard je – možda nehotice – novom tehnikom obogatio sporo i rudimentarno umijeće čitanja: tehnikom namjernog anakronizma i pogrešnih pridjevanja. Ta tehnika, s neograničenom primjenom, navodi nas da pročitamo *Odiseju* kao da je napisana nakon *Eneide*, a knjigu *Le jardin du Centaure*, koju je napisala Madame Henri Bachelier, kao da ju je napisala Madame Henri Bachelier. Ta tehnika unosi dah pustolovine u najmirnije knjige. Zar pripisivanje *Nasljedovanja Krista* Louisu Ferdinandu Celinéu ili Jamesu Joyceu nije dostatna obnova tih tananih duhovnih opomena? (Borges 1985: 157)

- 227 Predočena “tehnika” podrazumeva dakle traganje za nekakvim (u vremenu neodređeno situiranim) verbalnim referentom, i predstavlja naročitu vrstu čitanja kroz odnose, jedan osobeni tip generičke metode koja je, sama po sebi – poput “mimološke” misli – prošla kroz nebrojene metamorfoze. Mada uspešno otklanja neke od mana uobičajenog pristupa tekstovima, ova praksa u ekstremnim slučajevima neretko podleže iskušenju svojevrsne “kulture shizofrenije”. Tako danas, evidentno, nisu retke ni interpretacije koje počivaju na vezama poput onih koje se uspostavljaju između Nabokova i gnostičara (što u načelu nije sasvim besmisleno), ili čak – kako moguću katastrofu zamišlja Epštejn – Solženjicina i *Kama sutre* (što već sasvim besmisleno jeste): reč je o tumačenjima koja su “utemeljena” (ipak) na nepoznavanju celine kulture i međuodnosa pojedinih njenih ogranaka. Problem je, prevashodno, u sledećem: da li je ikako moguće načelno precizirati ograničenja koja čitačevom uspostavljanju analogija književni tekst nameće?

Odgovor na to pitanje poželjno je, makar u cilju “dezinfekcije jezičke situacije”, zasnovati na onome o čemu nam govore sami književni teoretičari. A upravo su Borges, njegov Menard i njegov “Aleph”, makar i posredno – zbog lapidarnog i efektnog ukazivanja na mogućnost i potrebu takvog načina čitanja koje počiva na svesti o tome da je svaki tekst zapravo *intertekst* i koje stoga pustolo-

vinama ispunjava i “najmirnije” knjige – veoma zaslužni, kako za književnoteorijsku, tako i opštiju, kulturološku artikulaciju tekstualističke spekulacije. Nije, naime, nimalo slučajno to što je svoje analize fenomena *transtekstualnosti*, kojima je proširio i donekle narušio svoju prvobitno strukturalističku poetičku doktrinu, Genette – kako nas i sâm izveštava u zaključku svojih *Palimpsesta* (Genette 1982: 453) – osamdesetih umnogome zasnovao na meditacijama o ovom piscu i pomenutom njegovom junaku; niti je za nas, pak, neočekivano bilo to što je devedesetih godina i Epštejn, u svojim promišljanjima *transkulture*, morao makar pominjati Borgesa.<sup>8</sup>

Nazivajući “transtekstualnošću” intertekstualnost shvaćenu strukturalistički, Genette – ne ispuštajući iz vida Borgesovu književnu praksu – dosledno i umesno govori o pet tipova “tekstualne transcendencije”, koje redom navodi kao intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, hipertekstualnost i arhitekstualnost (Genette 1982: 7-II). *Intertekstualnost*, koja će i pre i posle Genettove knjige biti shvatana znatno šire i nepreciznije, jeste fenomen prisustva jednog teksta u drugom (kao najkarakterističniji primeri ovakve relacije mogu se navesti citati, aluzije i plagijati), dok *paratekstualnost*, po Genetteu, predstavlja odnos između teksta i onoga što ga neposredno okružuje i donekle “kontrolise” njegovu recepciju (predgovori, posvete, ilustracije, intervjui); *metatekstualnošću* imenuje francuski teoretičar 228 eksplicitno ili implicitno komentarisanje nekog teksta, a pod *arhitekstualnošću* kao petom relacijom on podrazumeva žanrovski kontekst u koji se tekst smešta. I dok se poetika kao disciplina bavi poslednjim, a književna kritika pretposlednjim (tj. prema prethodnom nabranjanju pet vidova transtekstualnosti, trećim) tekstualnim odnosom, za samog Genettea, kao uostalom i za Borgesovo pisanje – a i za sâm ovaj tekst, na čiju ćemo se temu tek uskoro usredsrediti – od presudne je važnosti, u stvari, “hipertekstualnost”.

U najkraćem, *hipertekstualnost* je (ne nužno) književni fenomen koji se ogleda u pojavi da se tekstovi (i ostali artefakti) nalaze u nekakvoj tesnoj međusobnoj vezi, a da se pri tom jedan ne može nazvati pukim odjekom drugog. Za razliku od “obične” intertekstualnosti (koju daleko od toga da je izumeo Borges), ali i drugih pojmova, koje svojom karakterističnom jezičkom “dezinfekcijom” uvodi, ili im novo, preciznije značenje pridaje Genette (a najviše su se, u tom pogledu, koplja lo-

---

8 “Transkulturom” Epštejn naziva “modus postojanja na raskršćima kultura”, za koji koristi i metaforu borhesovskog Alepha, odnosno univerzuma u kome sva vremena i svi prostori mogu biti predstavljeni istovremeno: “Transkulturu bismo mogli zamisliti kao Aleph celokupnog sveta kulture.” (Epstein 1995)



mila oko “metatekstualnosti”),<sup>9</sup> hipertekstualnost nije neminovno povezana niti sa citiranjem, niti sa aluzijama; ona ostaje nesvodiva, kako pod kategoriju eksplicitnog, tako i pod kategoriju implicitnog komentara. U pitanju je odnos koji postoji između (hiper)teksta<sup>10</sup> i (hipo)teksta koji mu prethodi, a koji je utemeljen postupcima kao što su transformacija, modifikacija, elaboracija i proširivanje. Pojedini teoretičari će – da bi označili ovaj fenomen na kome počivaju parodija, pastiš, karikatura, pisanje nastavaka pojedinih tekstova (knjiga, dela), pa i prevodi – iz logičkih razloga koristiti i termin *hipotekstualnost*. Razumljivo, nema bolje paradigme hipertekstualnog predloška (tj. hipoteksta) – ali i predloška za svaki drugi vid transtekstualne intervencije – od Biblije same.<sup>11</sup>

Kao upečatljive ilustracije mogućih hipertekstualnih veza, Genette međutim navodi Vergilijevu *Enejidu* i Joyceov *Uliks* (12–13). Ta dva, vremenski međusobno udaljena primera (kao i mnoge druge koji su se pojavili u međuvremenu), obeležava hipertekstualna transformacija istog teksta – *Odiseje*. Pri tom su sami postupci transformacije Homerovog hipoteksta različiti: pri transponovanju u Rim, priča o Eneji, mada umnogome različita od Odisejeve, ispričana je kao i u najvećem

---

9 Genetteova terminološka inventivnost u domenu teorijske misli gotovo da nema premca, ali je njegov uticaj u oblasti proučavanja intertekstualnosti neuporedivo manji od uticaja koji je ostvario svojim radovima u oblasti naratologije. Tome su verovatno doprinele i izvesne spoljašnje okolnosti: kada je, tačno deset godina nakon svog fundamentalnog naratološkog teksta (“Discours du récit”), ovaj autor 1982. objavio i studiju o “književnosti na kvadrat”, interes za njegovu varijantu pragmatičnog, “otvorenog” strukturalizma bio se već davno povukao pred teorijom i praksom dekonstrukcionističkog *post*strukturalizma.

10 Da otklonimo eventualne nedoumice: postoji, kao što je poznato, još jedno značenje pojma *hypertext*, koje se najpre pojavilo kod Teda Nelsona (projekat *Xanadu*), da bi se potom u proširenom obliku upotrebljavalo u kompjuterskom kontekstu. Hipertekst podrazumeva program koji omogućuje višestruko, nasumično, nelinearno kretanje kroz tekst: “Hipertekst je bio ključni koncept koji je doveo do pronalaska World Wide Weba, koji sam po sebi predstavlja ogromnu količinu informacija međusobno povezanih uz pomoć ogromnog broja hiperlinkovanih tekstova.” (Manović 2001: 147–148)

11 Evo samo dva primera, na koje ukazuje Graham Allen: na temelju nekih 26 stranica biblijskog hipoteksta nastalo je – Genette bi rekao: raznovrsnim hipertekstualnim transformacijama – otprilike 1600 stranica Mannovog romana o Josifu i njegovoj braći, dok je (sličnom stvaralačkom intervencijom, “transmotivacijom”) od *Izlaska 2: 5–11* postao *The Prince of Egypt*, dugometražni crtani film (Allen 2000: 110).

evropskom epu; pri transponovanju u Irsku nama je pak ista, homerovska priča, ispričana na nov, džojsovski način. Spram krajnje “konsekvence” Menardovih pouka – teze da *Odiseju* možemo čitati kao da je nastala posle *Enejde* – Genette ipak, u praktičnom smislu, ostaje uzdržan. On o hipertekstualnosti govori kao o fenomenu čije je odvijanje moguće i unutar istog arhiteksta (tj. žanra), ali je svestan da su, pogotovo u književnosti modernizma i kasnije, transtekstualne relacije najčešće “transgeneričkog” karaktera. Uostalom, u već pomenutom slučaju, Joyce s Homerom uspostavlja vezu na paratekstualnom (naslov), a raskida na arhitekstualnom nivou (žanr). Ili, da navedemo i drugi primer, takođe prisutan kod Genettea: iako izvesni segmenti Aristotelove *Poetike* prema Sofoklovom *Caru Edipu* ostaju u specifičnom metatekstualnom odnosu (prvi, kasniji tekst, komentariše drugi, raniji), dva teksta stoje i u veoma zanimljivoj relaciji i na hipertekstualnom nivou, koliko god da Sofoklo i Aristotel operišu u različitim arhitekstualnim (disciplinarnim) područjima. Ukratko, transtekstualne relacije uvek su simultane i međusobno izmešane, a pokazuju i snažnu tendenciju da se vremenom usložnjavaju.

Ako sada konačno potvrdimo da će predmet ove analize biti verovatno najzanimljiviji i, van svake sumnje, najzaokruženiji “tekstualistički projekat” koji je, barem u poslednje vreme, nastao na jeziku na kome sada nastaje i sama ta analiza – *Povest o Miškinu* Bore Ćosića – jasno je da će nam se, u već predočenom kontekstu, pomenu- 230 to delo najpre ukazati kao neka vrsta esejističke *hiperknjige*, koja u odnosu na svoj hipotekst – roman *Idiot* Fjodora Mihailoviča Dostojevskog – zauzima opisanu hipertekstualnu, ali i svaku drugu transtekstualnu poziciju. Genetteovim terminima kazano: uprkos tome što se arhitekstualno od njega uslovno distancira, paratekstualno, metatekstualno, intertekstualno, a pogotovo na hipertekstualnom nivou, *Povest o Miškinu* nalazi se u veoma kompleksnom, reklo bi se i teško raščlanjivom odnosu prema svom klasičnom predlošku.

Premda očito raspoložemo terminologijom kojom bi Ćosićev esejistički eksperiment – pa i esejistički rukopis Ćosićev u širem smislu reči – mogao biti interpretativno makar delimično osvetljen, naš će pristup ovde biti drugačiji: posredniji i povremeno svesno zaobilazan. To ne znači da savremenu teorijsku aparaturu koja je ovde izložena, kao i genezu fenomena koji će tek biti predočen u svom punom značenju, treba zanemariti, ili potisnuti iz svesti; naprotiv, treba ih shvatiti kao teorijski fon za pokušaj interpretacije koji sledi. Međutim, analiza jednog smelog eksperimenta – kojim se, uprkos tome što je reč o diskurzivnoj, a ne fikcionalnoj formi, metatekstualni nivo svesno zanemaruje na račun hipertekstualnog – može, možda i treba, a u ovom slučaju delimično i nastoji da i sama ima opitni karakter.

## 2. EPILEPSIJA I ESEJIZAM

U smislu žanrovskom, *Povest o Miškinu* je celina koju bismo, već na prvi pogled, bez ozbiljnijih ograda mogli prepoznati kao zbirku eseja “s ključem”.<sup>12</sup> Ali, odrednica “povest” ipak ostavlja prostor za razmišljanje: osim u svom najopštijem značenju – koje se svodi na pripovedanje kao takvo – *povest* je u upotrebi i kao oznaka za jednu prilično precizno definisanu srednjovekovnu književnu vrstu, kao i za priče iz života svetih otaca i pustinjaka u širem smislu reči (tzv. *otačnici*). U pitanju je, naravno, ruski kontekst, pa se ovo poklapanje ne sme smatrati slučajnim, kao što to nije ni prisustvo naročitog tipa narativnosti u Ćosićevim esejima, koji se, uprkos ispoljenoj citatomaniji, povremeno zbilja doživljavaju kao pripovesti. Ćosićeva kolekcija ogleđa à *clef* otuda se može čitati i kao novelistička zbirka, pa čak – s obzirom na postojanje istog junaka u svim tekstovima, ali i činjenicu da u knjizi u izvesnom broju slučajeva na samom završetku eseja biva najavljena tema narednog “poglavlja” – i kao svojevrsni “roman o Miškinu”. *Povest o Miškinu*, zapravo, stoji tačno po sredini anglosaksonske podele književnih tvorevina na fikcionalnu i tematsku književnost. Esej, kao vrsta, prirodno spada među tematska dela (kao i veći deo lirike i didaktične poezije): daleko od toga da je esej uvek – onako kako to Ćosićev nesumnjivo jeste – narativan u toj meri da bismo mogli reći da u njemu, kao u romanu (ili narativnoj poeziji), postoje likovi.

Za razliku od knjige koja joj “arhitekstualno” u autorovom opusu najviše nalikuje – zbirke eseja *Dobra vladavina* – *Povest o Miškinu* organizovana je tako da naslov kao “paratekstualni” element dela (kojim je prizvan književni lik Lav Nikolajevič Miškin) ne predstavlja tek najopštiji, široko postavljani okvir esejističkih varija-

---

12 Za pokušaj sistematizacije jednog segmenta Ćosićevog opusa vidi Brebanović 1998: 37. “Esejističkim ciklusom” nazvao sam grupu žanrovski srodnih Ćosićevih dela nastalih u periodu 1990–1998. Imajući u vidu poslednje tomove *Novih dela*, kao i činjenicu da se u međuvremenu pojavila još i *Carinska deklaracija*, čini se da je teza o postojanju ovog ciklusa potvrđena, kao i da se on može smatrati zaokruženim. Autorov opus čine dakle nekoliko makrostruktura (rani period, porodični ciklus, ciklus kratkih romana i esejistički ciklus), izvestan broj dela koja žanrovski (*Doktor Krleža*) ili vremenski (*Mixed media*) nisu obuhvaćeni ovom podelom, dok bismo trenutnu autorovu fazu – čiji su stvaralački rezultati druga tri toma *Novih dela Bore Ćosića (Novi stanar, Starost u Berlinu, Projekat Kaspar)*, kao i *Carinska deklaracija* – mogli za ovu priliku, bez šire eksplikacije i užeg određenja, nazvati *autofikcionalnom*. Uzgred, Ćosić je godine 2000. iznova nastupio i kao pesnik, što faktički u pisanom medijumu nije činio (ukoliko izuzmemo neke pasaže *Tutora*) još od ranih pedesetih.

cija, već zbilja semantičko središte ogleda koji zbirku čine. Upravo iz tog razloga ovim povodom i govorimo o tekstualističkom modelu sveta: raznovrsni, mahom klasični tekstovi, kao i književni fenomeni, a pre svega psihe i biografije stvaralaca i filozofa, osvetljeni su svetlošću prethodno propuštenom kroz prizmu jednog od romana Dostojevskog. *Idiot* se stoga pojavljuje kao nad-knjiga i svojevrsni *masterplot*,<sup>13</sup> dok sama (retorska) pitanja koja Ćosić u ovoj knjizi postavlja, formulisana na ničeansko-borhesovski, paradoksalan način, glase: Nisu li mnogi pisci čija dela volim (re)inkarnacija jednog te istog književnog lika? Nisu li svi oni izašli iz “šinjela” jednog te istog dela? Nije li psihološke portrete većine njih, sve do u najsitniji detalj, naslikao jedan te isti pisac?

Ova pitanja nas, kao čitaoce – čak i ukoliko zanemarimo dodatni problem, vezan za način na koji u *Povesti o Miškinu* ponuđeni odgovori bivaju artikulisani – dovode u brojne nedoumice. Prvo suočavanje sa Ćosićevom zbirkom uistinu donosi čitav niz iznenađenja.

Najpre, kao junaci pojedinih “miškinskih” eseja pojavljuju se autori u neobično širokom prostornom i vremenskom rasponu: od Hoffmansthala i Čehova do Crnjanskog i Kafke, od Rousseaua i Kierkegarda do Nietzschea, Prousta i S. Sontag, sve uz prisustvo najpre dvojice (N. Milošević, B. Ćosić), a zatim, u naknadno napisanom “Epilogu”,<sup>14</sup> i trećeg “domaćeg” autora (R. Konstantinović). Ukoliko se pažljivije pogleda taj spisak imena – u knjizi bez poštovanja hronološkog načela poređanih – Ćosićevih “likova” (stranih klasika i ovdašnjih savremenika), i ukoliko se potom, bez ikakvog predznanja o odgovoru koji je u esejima sadržan, postavi pitanje o tome šta povezuje, na primer, Hoffmansthala (temu uvodnog eseja) i

232

---

13 Pojam *masterplot* upotrebio je 1977. godine u svom tekstu posvećenom Freudu i teoriji pripovedanja Peter Brooks (Bruks 2000). Dinamičko-energetska viziju psihičkih procesa, izloženu u *S one strane principa zadovoljstva*, Brooks smatra opštim obrascem narativnog zapleta (engl. *plot*), odnosno nekom vrstom “zapleta nad zapletima” (*masterplot*) koji služi kao potka svakog pripovedanja. U *Povesti o Miškinu*, ulogu *masterplota* (koji bi se naknadno dao uklopiti u frejdovsko-bruksovski, da tako kažemo, *nad-masterplot!*) ima dakle *Idiot* – preciznije, izvesni aspekti i segmenti tog romana koji će ovde biti apostrofirani kasnije. I sâm Ćosić je inače (poput Brooksa) fasciniran pomenutim Freudovim radom, o čemu najbolje svedoči njegov esej “S onu stranu zadovoljstva, u tenisu”, iz zbirke *Privatna praksa* (Ćosić 1998: 31-46).

14 O Ćosićevom postupku naknadnog uključivanja vlastitog teksta u već napisano delo vidi Brebanović 1998: 36-37. Čin dopisivanja epiloga potvrđuje da *Povest o Miškinu* i nije knjiga u uobičajenom smislu reči, već u prvom redu “projekat”, neka vrsta *work in progress*.

Konstantinovića (temu “Epiloga”), ili Rousseaua (čovjek 18. veka) i samog Ćosića (stvarnu ličnost-model vlastitog eseja-autoportreta), čitalac bez sumnje ostaje u najmanju ruku začuđen po stečenom uvidu da je ovde sve vreme reč o Dostojevskom – tačnije, o njegovom “princu Miškinu”!

Otuda bi se već o samoj postavci ove knjige, pre detaljnijeg udubljenja u njen tekst, dalo spekulirati i kao o ilustraciji ranije pomenute “kulturalne shizofrenije” ili, jednostavnije kazano, proizvoljnog pogrešnog čitanja.<sup>15</sup> U pitanju je međutim postupak svojstven svakom “tekstualizmu”, koji pak uvek predstavlja izvestan vid totalitarne utopije i nastojanja da se u gravitaciono polje jednog teksta uvuče što veći broj drugih. *Povest o Miškinu* stoga nije esejistička knjiga u lakonskom smislu reči: pre bismo je, uz pomoć sintagme koja je izvorno upotrebljena povodom Mallarméa i njegovog gotovo nastranog odnosa prema Knjizi, opisali kao jednu podvarijantu malarmeovske “totalitarne fascinacije”, ili kao ishod autorovog upornog nastojanja, ne da se (kao u slučaju devetnaestovekovnog pesnika) napiše Knjiga koja bi izrazila svet, nego da se postojeći svet, po obrascu savremenog tekstualizma, interpretira iz perspektive jedne već napisane Knjige.

233 Osim opisane širine zahvata, već i puko prisustvo Dostojevskog u kontekstu Ćosićeve esejistike *a priori* iznenađuje. Dostojevski se pojavljuje kao sasvim neočekivana figura unutar Ćosićevog književnog panteona, gde centralno mesto zauzima plejada stvaralaca koje je Kundera nazivao “velikanima srednje Evrope”, odnosno niz (međusobno ne i povezanih) pisaca umnogome slične estetičke orijentacije, presudnih za istoriju modern(istič)og romana. Zapravo je, kada je o ruskom nasleđu reč, Ćosićeva lična tradicija (u Eliotovom smislu reči) prilično jasno definisana: kod ovog nekadašnjeg prevodioca sa ruskog se u ulozi izabranih literarnih preteča, izuzev Čehova (kao dramskog pisca), pojavljuju još jedino avangardisti (pre svih Majakovski i Hlebnjиков, ali ne samo oni) i, među autorima sledeće generacije – Pasternak. No čak je i nezavisno od Ćosićevih književnih sklonosti neočekivano to što je u *Povesti o Miškinu* kao podsticaj za esejistički eksperiment poslužilo delo autora koji se – izuzev, eventualno, zbog famoznog iskaza o fantastičnom ustrojstvu svakodnevice – tek teško ili posredno može dovesti u vezu sa onom linijom evropske tra-

---

<sup>15</sup> Shodno distinkcijama koje je uveo Harold Bloom, praksa “pogrešnog čitanja” (*misreading*) ovde se sama po sebi, pogotovo ukoliko govorimo o “snažnom pogrešnom čitanju” (*strong misreading*), ne uzima za zlo: istinski problemi sa pojedinačnim čitanjem, za one koji usvajaju ili makar razumeju Bloomovu ideju o nužnosti *misreading*, nastaju tek onda kada je ono, pored toga što je (svesno ili nesvesno) pogrešno, pri tom i (svesno ili nesvesno) proizvoljno. O tome dočnije.

dicije koja je, u njegovo doba, već pripremila teren za opsednutost tekstom modernog tipa. Osim delimično kao religiozni pisac *par excellence* (tj. neko koga, banalno rečeno, zanima odnos Svetog pisma i života), Dostojevski je ostao mimo onoga što se danas može prepoznati kao glavna struja evolucije onog načina mišljenja i stvaranja koja od Dantea ide ka Mallarméu, da bi se kasnije nastavila sa Joyceom i, konačno, Borgesom. Za razliku od pomenutih autora, kod kojih je slučaj uvek omeđen zakonom, pravilom i smislom, reč je – naprotiv – o piscu čija se dela u kompozicionom smislu neretko smatraju problematičnim i proizvoljnim, i pri tom redovno (ne uvek reduktivno) tumače iz filozofskog i ideološkog ugla. Potonje naročito važi za slovenski kulturni krug, unutar koga se dela ruskog klasika već više od stoleća unazad sistematski i skoro isključivo razumevaju na takav način: kod nas su, recimo, ako je suditi po glasovitoj ispovesti dr Justina Sp. Popovića, ljudi skloni da Dostojevskog doživljavaju kao svog “učitelja” i “mučitelja”.<sup>16</sup>

Iznenaduje, napokon, i izbor samog predloška na čijim temeljima Ćosić gradi svoj esejistički (hiper)tekst. Od autora u toj meri sklonog diskursu psihoanalize čitalac bi očekivao da, možda, ponovi Freudov izbor (*Braća Karamazovi*), ili da posegne za psihološki manje kompleksnim no još uvek “upotrebljivim” likom (Čovek iz podzemlja),<sup>17</sup> umesto da se – kao što je učinio Ćosić – usredsredi na po mnogo čemu najmanje transparentan roman Dostojevskog. Ipak, treba odmah reći: esejističku mrežu u *Povesti o Miškinu* pisac plete sledeći isključivo vlastiti plan. U pitanju je uglavnom implicitno, ali i izrazito nekonvencionalno čitanje *Idiota*, usled čega Miškin u Ćosićevoj *Povesti*, prolazeći kroz brojne fiktivne i istorijske inkarnacije, praktično nijednog trenutka nije onakav kakvog nam ga decenijama unazad opisuju slavisti, niti kakvog su nam ga, sve doskora, obično predstavljali i brojni eksperti za Dostojevskog.

Kao što je većini makar i površnih poznavalaca opusa Dostojevskog poznato, “uobičajeni” Miškin – Miškin prisutan u masovnoj čitalačkoj psihologiji i

234

---

16 Vidi Popović 1981: 7. Ćosić je pak svoju (is)povest mogao započeti sasvim drugačije: priznajući nam da Dostojevski ne samo da nije nikakav njegov “učitelj”, nego i da mu – u ostalim svojim delima – nije pribavio previše zadovoljstva u tekstu, te da ga je – ako ikako – “mučio” samo tekstualno.

17 Ćosić to doduše i čini u “Psihoantropološkom ogledu”, posvećenom Nikoli Miloševiću (Ćosić 1991a: 83–94). Ali su i zaplet *Zapisa u podzemlju*, i psihološki “zaplet” čiji je akter Milošević kao tumač Dostojevskog, ovde utopljeni u matricu miškinskog *masterplota*. Milošević je, inače, prema Ćosićevoj “psihoantropološkoj” interpretaciji, za svega dve godine (1957–1959) prevalio put od podzemlja do specifično shvaćenog “idiotizma”.

nećemu što je već dugo književnoistorijska *doxa* – jeste neka vrsta modernog sveca ili, još direktnije, savremenog Hrista. Pozivajući se na autopoetičke iskaze samog autora, mnogi je tumač prigrlio tezu o Miškinu kao romanopiščevom pokušaju da se književno uobliči savršen čovek mistične unutrašnje lepote. Pored toga, često se – ponovo usled oslanjanja na autopoetičku građu – razmišljalo i o prisustvu donkihotovskih crta na Miškinovom portretu.<sup>18</sup> I zaista, brojne osobine Miškinovog karaktera daju za pravo tumačima, budući da se ruski knez pred čitaocem pojavljuje – od trenutka kada ga, na početku romana, srećemo kao putnika u vozu za Petrograd, pa sve do, na samom kraju nagoveštenog, pada u duševnu tamu – kao priroda iskrena do naivnosti, krotka do bolećivosti i lišena egoizma do stepena potpune neuvredljivosti. Uprkos nedostatku lukavosti, knez je kadar da svakoga razume, pa se – mada njegova prostodušnost nije lišena komičnog elementa – u čitaočevim očima ukazuje kao u višem smislu reči mudar čovek, osoba koja ne samo da se prema ljudima odnosi “bezinteresno”, nego je spremna i na bratsko, “zajedničko stradanje”. Jasno je da, kada je o piščevoj narativnoj strategiji reč, Miškinova detinja čistota služi kao katalizator atmosfere sveopšteg rasapa kojoj, svaki na svoj način, doprinose ostali likovi, kako oni važniji (Nastasja, Rogožin, Aglaja), tako i oni naizgled manje važni (Lebedev, Keler, Ferdiščenko, Ipolit i sav onaj “neznatan svet” u kome romani Dostojevskog retko oskudevaju). Takođe, čitalac ne mora biti preterano vičan psihologiji, niti upućen u tajne naratologije, političke istorije, ili biografije pisca *Idiota*, da bi one crte kneževog karaktera kojima ovakav sklop ličnosti biva narušen – a pre svega završne Miškinove tirade protiv katoličkog Antihrista i evropskih “pošasti” ateizma i socijalizma – prepoznao kao posledicu prisustva “autorskog glasa” u romanu.

Pa ipak, iz jednog drugačijeg rakursa posmatrano, istorija (ovakve) recepcije *Idiota* može nam izgledati i prilično neočekivano. Uprkos činjenici da ne postoji roman Dostojevskog sa više anomalija i zagonetki – usled čega su mnogi skloni da u njemu osluškuju i svojevrzni “metafizički ton” današnjice – čini se da je on izazvao (pre)malo kritičarskih kontroverzi: *Idiot* je mnogo izazovniji nego što bi nam se to moglo učiniti na osnovu najvećeg dela kritičke literature koja je o njemu napisana, i tek smo u poslednjih nekoliko decenija svedoci podsticajnih i u odnosu na

---

<sup>18</sup> Osim Don Quijotea, kao modeli za Miškina (od kojih je u ponećemu trebalo i odstupiti) kod samog Dostojevskog bivaju pomenuti još i Dickensov Pickwick i Hugoov Valjean: nijedan od njih međutim ne “nastupa” u *Povesti o Miškinu*. Tema viteza tužnog lika je pak uzbudljivo esejistički obrađena u Ćosićevom tekstu posvećenom odnosu između Branka Vučićevića i Dušana Makavejeva, publikovanom u godini pojavljivanja *Povesti o Miškinu* (vidi Ćosić 1991b).

preovlađujući tok često drastično drugačijih interpretacija. Tako se sve više pokazuje da je “uobičajeni” Miškin predstavljao u najmanju ruku pojednostavljenje, tim pre što se i u spisima samog autora, nasuprot čuvenim mestima iz prepiske koja ukazuju na hrišćanstvo i donkijotizam, može pronaći i stabilan oslonac za jedno sasvim drugačije “čitanje” ovog lika, pa time i čitavog romana. Nije, uostalom, Dostojevski pišući *Idiota* mislio samo na Don Quijotea i ostale “jadnike” nego se u jednom od nacрта dela pominje i Shakespeareov Yago.

Miškin je, naravno, epileptičar. Ovoj bitnoj činjenici kritičari međutim i danas prilaze uglavnom stereotipno, povodeći se za ispovestima samog “idiotu”, i tretirajući epileptičku “auru” gotovo isključivo kao mistički znak. Većina komentatora – počev od onih prvih, iz osamdesetih godina (pret)prošlog veka, koji su i kreirali mit o Miškinu-svecu, pa do onih koji još uvek zastupaju slična gledišta – propušta da zapazi okolnost da je Miškin svojom bolešću predodređen da, makar po izvesnim psihičkim crtama, bude znatno manje različit od (na primer) Stavrogina iz *Zlih duhova* nego što bi se to u prvi mah reklo, kao i da, iz istog razloga, stoji u mnogo neposrednijem odnosu prema svom tvorcu nego ostali likovi iz opusa Dostojevskog. Ono što je jedan kritičar, u (uzaludnom) nastojanju da recepciju Dostojevskog u anglosaksonskom kulturnom krugu nekako spase od “pop-egzistencijalizma” s kraja šezdesetih, nazvao *epileptic mode of being*, nipošto se ne iscrpljuje pukim “natprirodnim” iskustvom same bolesti i posledicama koje to iskustvo ima na bolesnikov *Weltanschauung*. Naprotiv, “epileptički način postojanja” tiče se manje samih epileptičkih napada i “zaokruženih” mističkih vizija – u medicinskom smislu davno je potvrđeno da epilepsija i nije klasična bolest, nego poremećaj funkcionalne prirode, neka vrsta “cerebralne dijareje” (Lord 1970: 92) – a više je vezan za iskustvo “unutrašnjeg nereda”. Epilepsija je – kako upozorava Robert Lord – poremećaj bića (Freud bi rekao “duševne ekonomike”), neka vrsta *unutrašnjeg zemljotresa* koji uzrokuje patnju koja nije fizička, nego metafizička, i koji rezultira pomenutom pometenošću obolelog, a pre svega snažnim iskustvom relativizacije, naročito u sferi morala, gde se bolest obično manifestuje kao opterećenost vlastitom krivicom.<sup>19</sup>

236

---

19 Nekoliko godina nakon *Povesti o Miškinu*, Ćosić će u eseju “Iznevereni Narcis” miškinsku temu iznova dotaći na sledeći način: “Ljudsko biće idiotsko je jer ne ume da se odbrani od profanih telesnih nedostataka što dolaze neznano odakle, samo da onu iskonsku poremećenost, umnu, pojačaju.” (Ćosić 1998: 65)



Ukoliko čitav problem postavimo na ovim, više medicinskim osnovama, Miškin će za nas manje biti “svetac”, a više neka vrsta – sfinge.<sup>20</sup> U pitanju je svakako kompleksna ličnost, i ima istine u tvrdnjama da se, kao malo koji drugi književni lik (srodan primer bio bi verovatno Heathcliff iz *Orkanskih visova*), Miškin nalazi *s onu stranu* književnosti. Ne mora nas u ovom trenutku zanimati *zašto* je to tako (neko će, zajedno s Lordom, osobenu “životnost” ovog lika pripisati isključivo prisustvu autobiografske komponente, ali će verovatno pogrešiti): interesantnije je pitanje *kako* su uobličeni Miškin i *Idiot*, i kakve bi to moglo imati posledice po naše razumevanje dotičnog lika, odnosno romana.

Iako kritičan prema najvećem broju ranijih interpretacija, Lord veruje da oni koji smatraju da postoji značajna nekoherentnost u postavci lika i dela ipak ne greše. On čak tvrdi da bi se moglo govoriti o “tri različita Miškina” koji u romanu obitavaju. Od njih “trojice” se jedino treći, koji nastupa na samom kraju romana (u četvrtom delu), i to u vidu svojevrsne naknadne piščeve kompenzacije, uklapa u predstavu o njemu kao svecu. “Prvi Miškin” pojavljuje se u prvom delu romana, koji Lord naziva “Nastasjinim” (i koji se završava scenom paljenja novca); u njemu ima nečeg zlokobnog, dok je “drugi Miškin” – iz drugog i trećeg dela *Idiota*, u kojima po Lordu dominira Aglaja – lik umnogome tipičan za “petrogradski period” i kao takav očekivano ambivalentna ličnost,<sup>21</sup> nalik Raskoljnikovu ili Čoveku iz pod-

---

<sup>20</sup> Pogledajmo, recimo, etimologiju prezimena Miškin. Moguće je da je pri opredeljivanju za to prezime presudna bila veza sa lokalitetom na kome se odigralo ubistvo koje je u romanu Dostojevski pripisao Rogožinu, a kojim se po svom običaju “nadahnio” čitajući novine. Postoji, međutim, i veza prezimena “Miškin” sa ruskom rečju “miška”, mali miš (za razliku od “mišonok”, “mladi miš”). Upravo na njoj insistira Lord, uvodeći u igru i ono što o miševima govori Čovek iz podzemlja (Lord 1970: 99-100). Ukoliko bismo usvojili ovakvu etimološku analizu, a ipak želeli da spase-mo čitanje romana iz tradicionalne perspektive, mogli bismo u svemu tome prepoznati ironiju, prizvati u pomoć burleskne prizore kod Dostojevskog itd. Ali time stvar postaje odveć, zapravo neprirodno komplikovana: logičnije je u ovom slučaju i “mišju” dimenziju lika videti kao doslednost – štaviše, kao osnovnu nit.

<sup>21</sup> Ne zaboravimo da kneza muče “*duojne misli*”, o čemu nas on eksplicitno izveštava u jednom razgovoru s Kelerom (“Dve misli se sastale, – to se vrlo često dešava. Kod mene neprestano.”), posle čega njegov sagovornik kaže da mu je potpuno nejasno zašto kneza smatraju idiotom (Dostojevski 1994 II: 169-170). Čini se da je u toj epizodi *Idiota* Dostojevski svom junaku zapravo dao u zadatak da izloži tezu o procesualnoj prirodi ljudskih intencija: o tome vidi Morson 1996: 65.

zemlja. Pažljivo razmotrivši, kako one piščeve beleške koje se uglavnom zanemaruju, tako i one aspekte samog teksta romana kojima su se tumači premalo bavili, Lord Miškina “čita” kao nekoga ko je pre svega begunac od Rogožinovog pogleda, od svog *alter ega* (demonске projekcije) i ko se, usled epileptičkog “znaka”, mora zadovoljiti jednim vidom neautentične egzistencije. Neke od ključnih svojih zaključaka Lord izvodi iz toga što autor, sve do pred sam kraj rada na romanu, praktično nije znao kako će se *Idiot* završiti, kao i iz činjenice da je u to vreme imao i intenzivne napade (poznato je da je Dostojevski tvrdio da mu je i samo pisanje nekih scena pogoršalo zdravstveno stanje).<sup>22</sup>

Kada je, međutim, o poetičkoj dimenziji *Idiota* reč, Lordova analiza ipak ostaje tradicionalna. Okolnost da je, na primer, broj tragedija čije je odigravanje u prvoj polovini romana nagovešteno osetno veći od broja na kraju ostvarenih, možemo pripisati piščevom neuspehu, ili pak njegovom svesnom zanemarivanju kompozicionih problema (prema čemu ćemo zauzeti blagonakloniji stav ukoliko pozitivno vrednujemo ostale dimenzije dela); oba pristupa su, u izvesnom smislu, tradicionalna, a čini se da ih Lord u izvesnom smislu kombinuje, i to tako što akcenat ipak stavlja na drugi. No moguće je ovaj problem videti i sasvim drugačije.

Takvo, novo rešenje stvaralačke jednačine *Idiota* ponudio je nedavno Gary Saul Morson. Morsonovo čitanje – jednako kao i Lordovo suprotstavljeno tra- 238  
dicionalnim “slavističkim” – razlikuje se od ostalih po tome što ovaj kritičar izričito smatra da u *Idiotu* strukturalne slabosti ni na koji način ne umanjuju snažan utisak koji roman ostavlja, te da – zbog načina na koji je roman, kako bi formalisti rekli, “napravljen” – ni sam upliv ideologije i psihologije ne izaziva eroziju njegovih poetičkih i umetničkih temelja. U ovoj prilici nam je još bitnije nešto drugo: čini se da Morsonova analiza *Idiota* čitaocu Čosićevih eseja o Miškinu pruža i dragoceni oslonac koji mu je – ukoliko bi zaželeo da vlastitu impresiju, pa i opsesiju *Povešću o Miškinu*, u očima drugih, nepristrasnijih čitalaca, osnaži i pozivanjem na određeno celovito tumačenje *Idiota* – možda i neophodan. Dva termina koja u svojoj inovativnoj interpretaciji Morson plasira – “bočno senčenje” (*sideshadowing*) i “tempika” (*tempics*) – omogućuju nam da, polazeći od autorskog rukopisa kojim je roman napisan, zamislimo čitavu jednu poetiku *sonu stranu* aristotelovsko-lesingovske tradicije mišljenja o književnosti, i da se onda, uporedo sa pozivanjem na ostala savremena poetička iskustva, naknadno zapitamo o esejističkom senzibilitetu koji je došao do izražaja u *Povesti o Miškinu*. O čemu je reč?

---

<sup>22</sup> *Idiot* je komponovan u Ženevi, gradu koji Dostojevski (suprotno Borgesu, koji u narednom veku tu čak i sahranjen) nikada nije voleo.

Pod bočnim senčenjem Morson podrazumeva narativnu tehniku čije praktikovanje čitaoca poziva da zamisli i drugačije događaje od onih koji su mu u samom delu prikazani: ono što je *moгуće* predočava se *simultano* sa onim što se u pripovedanom svetu *zaiста* i dogodilo. Kao i svaki drugi pripovedni postupak, i ovaj se može sprovesti na različite (pa i lukavo-inventivne) načine, i u različitim domenima (mogu se, pripovednim sredstvima, dovoditi u pitanje prošli, sadašnji i budući događaji), ali je već i njena primena kao takva bila znak izvesne zrelosti narativne umetnosti. Smisao ove tehnike uvek je isti: nastojanje da se u narativnom književnom tekstu, umesto zatvorene, književne, ostvari efekat otvorene temporalnosti, odnosno – običnijim jezikom kazano – jedan vid neizvesnosti kakav književna struktura u suštini ne poznaje, a kakav je inherentan životnom iskustvu.<sup>23</sup>

Setićemo se da su kod Dostojevskog prikazani događaji zbilja često, na ovaj ili onaj način, “osenčeni”. Čitalac *Idiota* pamti onu nejasno-napetu atmosferu nagoveštaja kojom roman započinje: Miškin, Lebedev i Rogožin razgovaraju u vozu, okruženi, rekli bismo, umesto promičućim pejzažem, mnoštvom *side shadows*, poljem mogućnosti koje pripovedač podastire pred čitaoca, “dozirajući” informacije iz sve tri vremenske ravni i navodeći nas da se zapitamo, intenzivnije no što je to inače običaj u realističkom romanu, o događajima koji su putovanju prethodili i koji će uslediti. Ovakav efekat je, kaže Morson, s jedne strane posledica činjenice da je Dostojevski pisao “procesualno” (bez preterano jasnog plana),<sup>24</sup> a s druge strane toga što nam pisac svesno, na (još) jedan način, sugeriše i izvesnu filozofsku “poruku”, o ljudskoj slobodi (u ovoj tački Morsonovo tumačenje postaje prilično “berđajevljevsko”). U psihološkom smislu, čovek se intuitivno lako složi sa Morsonom, koji tvrdi da se Dostojevski, kao notorni prisilni kockar, i svojim likovima poigravao na kockarski način,

---

23 Na različite vidove senčenja (predviđanja, lažnog predviđanja, predviđanja unazad itd.) autore je u stvari podsticao realistički imperativ, koji je u tom smislu naročito bio prisutan kod Tolstoja. No postupak bočnog senčenja zapravo je na delu bio već i znatno pre pojave realističkih poetika, u narativno intrigantnim komičnim romanima kakav je *Tristram Šendi*.

24 Poput drugih romana Dostojevskog, *Idiot* je prvobitno objavljivao u nastavcima, u *Ruskom vesniku* (1868. i 1869). U romanu se, uz to, obrađuje period od jeseni 1867. do leta 1868. Naknadno je Dostojevski bio sklon da kaže kako je čitavo delo nastalo zbog svog kraja. Tokom samog procesa stvaranja, on je međutim bio neobično neodlučan upravo u pogledu onog što će mu kasnije postati “najvažnije”: prema jednoj njegovoj zamisli, Nastasja se ubija, a knez ženi Aglaju; prema drugoj, Nastasja se odlučuje za Rogožina (koji je potom ubija), a knez za Aglaju; prema trećoj, Rogožin se zaljubljuje u Aglaju (koja odlazi Ganji), a ubija Nastasju... Neverovatno.

što ga (kao ambivalentnu prirodu) nipošto nije sprečavalo u tome da i sam oseća puno od one teskobe koju im je kao vlastitim kreacijama namenio (Morson 1998: 611).

Pojam *tempika* još je više vezan za samog Dostojevskog, ali ima i izrazitiji poetološki karakter. Tim pojmom – podstaknut, nimalo slučajno, baš *Idiotom* – Morson upućuje veoma ozbiljan izazov onome što je ovde označeno kao tekstualizam, a što on naziva “poetičkim modelom teksta” (615). Naime, od antike do danas, bezmalo sve poetike, deskriptivne koliko i normativne, počivale su na pristupu književnom delu/tekstu kao sinhronijskoj strukturi. Prećutna premisa praktično svih poetičkih usmerenja (bez obzira na to što je priznati “otac” ove discipline Aristotel) bila je, po Morsonu – lajbnicovska filozofija. Morson, čini se, hoće da kaže kako su poetike do sada književna dela tretirale kao da je njih stvorio lajbnicovski Bog, nastojeći da pronađu zadovoljavajući razlog za svaki element pojedine književne strukture, te da im je zato filozofsko utemeljenje isto kao i nekim znatno mlađim disciplinama, kao što su teorija *possible worlds*, ili teorija *cyber*-prostora. I Morson, slično Rortyju, uviđa da se važenje koncepta poetičkog modela teksta proširilo i izvan književnosti, pa i izvan proučavanja kulture: većina disciplina, ne samo humanističkih, počiva zapravo na idejama dovoljnog razloga, ekvilibrijuma, optimalnosti i sinhroniciteta, a naše doba je specifično upravo po tome što se danas i neknjiževna kultura uglavnom “čita” kao “tekst” (zaista, ko još govori o “gledanju”, a ne o “čitanju” slike?). Ono što nam je poznato kao “poetika kulture” po Morsonu ipak predstavlja puki transponovani kreacionizam, zasnovan na teorijskom instinktu koji uvek i svuda prepoznaje – savršenstvo. Zapažanje jednog (ruskog) pisca, da u književnosti sve počinje sa smislom, koliko god da zvuči aforistički, zapravo je moto praktično svekolike književne teorije: strukturalizam i poetika kulture predstavljaju samo dovođenje do vrhunca onih poetičkih intencija koje postoje još od Aristotela i koje su, tokom čitave istorije teorijskog proučavanja književnosti, zapravo dominirale, a ogledale su se u tretiranju dela kao dovršenog uzorka reči, čiji svi segmenti postoje istovremeno.

Kao alternativu shvatanju o simultanom jedinstvu Morson nudi *tempiku* kao svojevrsnu kombinaciju strukture i istoriciteta. Umesto poetičkog tretiranja književne tvorevine kao ostvarenog plana i “dobro izvajane urne” – što je pristup koji je, doduše, opravdan pri interpretaciji savršeno strukturisanih lirskih pesama – Morson se zalaže za to da se (prevashodno prozna) dela čitaju onako kako se “čita” vlastito životno iskustvo, u *vremenskim*, a ne u prostornim koordinatama, i u terminima “prozaika”, a ne poetike. Nije li Dostojevski svesno nastojao da u svojoj umetnosti zadrži nered, nesavršenost, pa čak i entropiju? I nije li zbog toga poetički koncept nedovoljan za analizu najvećeg dela njegovog opusa?

240

Morsonov zaključak je još “jači” i glasi: *Idiot* nije pisan kao nekakva hiper-organizovana, atemporalna celina, nego procesualno, te stoga predstavlja jedan osobeni misaoni eksperiment (bez unapred utvrđenog ishoda), neku vrstu romanesknog ruskog ruleta na kome ni pisac nije bio u stanju da predvidi sudbine pojedinih likova. O strukturalnim manjkavostima je u izvesnom smislu neprimereno govoriti, budući da je reč o delu koje je zamišljeno i izvedeno na sasvim drugačiji način, što je činjenica koju kritičari – opterećeni, s jedne strane, načelima poetike, a s druge, stereotipima o Miškinu – nisu bili kadri da prepoznaju i shvate. I sve dok *Idiota* posmatramo iz strukturalne, ili bilo koje druge tradicionalne perspektive (kakva je npr. Kriegerova dijalektika “tragičke vizije”), on će nam se uvek ukazivati kao “težak, često zbunjujući i nesavršen roman” (Krieger 1966: 215 n5); tek pri adekvatnom, “procesualnom” čitanju, ovo delo nam se otvara na pravi način.

241 Čosićeva *Povest o Miškinu* svedoči o tome da su i pre Morsona postojali čitaoci koji su – više intuitivno, osećajući da se kod Dostojevskog prikazani događaji kreću od jednog polja mogućnosti ka drugom – spoznali eksperimentalnu dimenziju *Idiota*. Štaviše, roman Dostojevskog poslužio je piscu *Povesti o Miškinu* za stvaranje jedne osobene, hibridne tvorevine,<sup>25</sup> za koju bismo, u Morsonovim terminima, rekli da počiva na istovremenom praktikovanju *poetičkog* i *prozaičkog* pristupa. S jedne strane, Čosić *Idiota* tretira kao nad-knjigu na skoro donkihотовski način – “čitanjem” sveta, odnosno interpretacijom čitavog niza stvaralačkih subjektivnosti sa ciljem da se skoro matematički dokaže “važenje” romanesknog teksta. S druge strane, Čosić uprkos svom “poetičkom” temperamentu nijednog trenutka ne podvrgava *Idiota* matrici strukturalnog čitanja, ne čita ga kao zaokružen tekst nego kao događaj (sasvim precizno: kao *jedan jedini događaj*).

Metodološki gledano, čini se da Morsonov *plaidoyer* za tretiranje teksta kao događaja umesto kao strukture ipak nije preterano blizak post-strukturalističkom napuštanju strukturalističke vere u to da se značenje jednog teksta uopšte može locirati, opisati, te na izvestan način učiniti stabilnim, čak i ukoliko se za tim značenjem traga u sferi ženetovskih “transtekstualnih” odnosa u koje tekst stupa prema

---

25 Čosićeva dela ukazuju nam se kao jezički očuđena “čeda” haosa i strukture: između najvećeg “otromboljenog čudovišta” srpske književnosti (romana *Tutori*, koji je poetički ipak dosledno izveden) i zbirke *Povest o Miškinu* (koja nered izaziva utoliko što poziva na niz nekonvencionalnih interpretacija, premda sama i te kako raspolaze metodom i strukturom), nalazi se, na sredokračci, kao svojevrsna kulminacija ovakvog načela hibridizacije i u isti mah njegovo potiranje, *Doktor Krleža* (“otromboljeno čudovište” koje izaziva “haos interpretacija”).

drugim tekstovima. Koncept *tempics*, koliko god da Morson želi da nam njime pomogne u tome da se u razumevanju raznovrsnih fenomena (u širokom rasponu koji ne obuhvata samo prozne književne tvorevine, nego i naučne teorije, a na kraju i životno iskustvo) oslobodimo poetičkog modela (tretiranja svega i svačega kao čvrste tekstualne strukture), ipak se ne može podvesti pod poststrukturalističko nastojanje da se, što je više moguće, naglasi suštinska dvosmislenost odnosa između označitelja i označenog.

Potonjim se pak nastojanjima Ćosić svojom *Povešću o Miškinu* na neki način ipak priključuje. Njegov se pristup *Idiotu* od Morsonovog (uprkos prisutnim sličnostima) znatno razlikuje već i po svojoj "arhitekstualnoj" prirodi: za početak, rezultat tog pristupa nije komentar (metatekst), nego eksperiment (hipertekst). U Ćosićevom slučaju radi se o esejističkoj interpretaciji *Idiota* koja se umnogome približava onoj književnokritičkoj praksi koju Bloom naziva "odlučnim pogrešnim čitanjem", a koju Rorty u prethodno pominjanom tekstu, podvedeći je pod opštu odrednicu tekstualizma, dočarava na sledeći način:

Kritičar ne pita ni autora ni tekst šta im je namera, već ga oblikuje na način koji će poslužiti njegovom cilju. On čini da se tekst odnosi na sve što je relevantno za njegov cilj. On to čini nametanjem tekstu rečnika – "mreža", u Fu- 242  
koovoj terminologiji – *koji možda nema nikakve veze sa rečnikom koji se koristi u tekstu ili koji koristi autor, i gleda šta će se dogoditi*. Ovaj model ne odgovara modelu radoznalog kolekcionara inteligentnih mašina koji ih rastavlja na delove da bi video kako rade, pažljivo zapostavljajući bilo kakvu spoljašnju svrhu koju bi mogli imati, već modelu psihoanalitičara koji radosno tumači san ili šalu kao simptom ubilačke manije. (Rorti 1992: 291-292; podvukao P. B.)

I dok Morson još uvek teži rasklapanju tekstualnog mehanizma kako bi nedvosmisleno utvrdio način na koji taj mehanizam funkcioniše, Ćosić zbilja "radosno tumači san ili šalu kao simptom ubilačke manije" i "gleda šta će se dogoditi".<sup>26</sup> On, naravno, ne smera da, kao Morson, krene ka nekom alternativnom modelu književne teorije, nego ga zanima nešto sasvim drugo: da napiše "knjigu koja o jednoj knjizi snuje" i tako ostvari jednu od svojih opsesivnih, umnogome manirističkih

---

<sup>26</sup> Odnosno, psihoanalitički odlučno tumači jednu zgodu iz teksta kao simptom pesničkog ludila. Prve dve reči *Povesti* glase "Sigmund" i "Freud"; u čitavom esejističkom ciklusu različiti aspekti stvarnosti i stvaralaštva bivaju, uostalom, podvrgnuti onome što je Borges nazivao "patološkom mitologijom nedavnoga Prokrusta, Sigmunda Freuda".

težnji. Onako kako je *Idiot* svojom eksperimentalnom dimenzijom Morsonu mogao poslužiti kao oruđe uz pomoć kog će se na nov način razumeti proces pisanja, *Povest o Miškinu* može biti zapravo odličan povod za to da se dublje zamislimo nad prirodom čina čitanja.

### 3. MAPIRANJE “POGREŠNIM” ČITANJEM

*Povest o Miškinu* jeste zapravo esejističko delo interpretativnog usmerenja u dvostrukom smislu reći: u njemu se, na jednoj strani, čita roman Dostojevskog, dok se na drugoj to čitanje koristi pri nizu hermeneutičkih pokušaja drugačije vrste. Tako zamišljena, ova neobična knjiga u isti mah participira u “tekstualističkoj”, ali i u svojevrsnoj “anti-tekstualističkoj” hermeneutičkoj tradiciji. Organsku, poetičku i tekstualističku svoju dimenziju Ćosićevi eseji ne ostvaruju kroz odnos prema samom izvorniku Dostojevskog (koga Ćosić čita “prozaički”, “procesualno”), nego kroz osnovni rad teksta, odnosno stvaranjem određenog broja psiho-portreta “sa” Dostojevskim. U konačnom ishodu, svedoci smo jednog tekstualnog procesa koji nas neminovno podseća na frejdovski “rad sna”, pri čemu se Ćosićev doživljaj *Idiota* prema njegovom “čitanju” izvesnog broja autora odnosi kao latentna misao prema nesvesnoj želji koju san artikuliše. Sve je to posledica paradoksalne i uistinu jedinstvene postavke ovih eseja: u njima *tekst* (romana *Idiot*) biva čitan s onu stranu poetičkog modela (kao život sâm), dok se *životi* (pojedinih spisatelja) čitaju i razumevaju kao tekstovi – štaviše, kao varijacije na jedan jedini, “miškinovski” Tekst!

243

Svojim junacima Ćosić prilazi tako kao da nije samo Proust, nego i svako drugi među njima, vlastiti život tretirao kao “esej subjektivne psihologije”; kao da su svi oni “esejizirali živeći”, a “živeli na način na koji se piše rasprava” (Ćosić 1991a: 97). Autorov esejistički govor o miškinskim temama i egzistencijama stoga počiva na onome što je Mihail Epštejn u inspirativnom ogledu pod naslovom “Postupak i događaj” odredio kao “estetički lik sudbine”.

Naime, i Epštejn, slično Morsonu, zastupa stanovište po kome u umetnosti stvarnost biva predstavljena uglavnom uz dosledno poštovanje tekstualnog modela. On podvlači da, pogotovo u književnosti (gde, čak i u realizmu, mimetizam evidentno nije toliko strog koliko se tome oduvek težilo, niti onoliko koliko bismo u prvi mah pomislili), prikazani događaji stiču zaokruženost i svrsishodnost kakva u životu ne postoji. Budući da u “stvarnom” životu prepoznaje tri osnovna tipa događaja – *postupke* (do kojih dolazi voljnim dejstvom), *dešavanja* (u kojima smo žrtve sticaja okolnosti) i *izvršenja* (posledice do kojih na planu *dešavanja* dovode *postupci*) – Epštejn tvrdi da književnost u načelu daje prednost “izvršenjima”, koja se “razlikuju od postupaka i dešavanja po tome što sadrže u sebi sopstveni početak i kraj, te ot-

krivaju delovanje sudbine tokom čitavog trajanja izvršenja” (Epštejn 2001: 134). Umetnost je u tom smislu neka vrsta antiživota, ili “trijumfalnog lika Sudbine”, pošto zbivanja koja su nam u umetničkim delima predočena predstavljaju ostvarivanje nekakve (ne)dokučive (a zapravo, kako zapaža i Morson, *poetičke*) predodređenosti. Dok nas u životu razdiru samovolja (“postupci”) i slučajnosti (“dešavanja”), književnost počiva na osobenoj, književnoj (tekstualnoj) logici, pa se u njoj ostvaruju poredak i veličina kao – po aristotelovskoj estetici – osnovna svojstva lepote. Književnost je, zbog toga što su za nju karakteristična “izvršenja”, idealan medijum istraživanja sudbine: “U stvari, pretvaranje života u sudbinu i čini alhemiju umetnosti.”<sup>27</sup>

Granice sudbine se pri tom ne moraju poklapati sa granicama života. Štaviše, sudbina u književnosti biva potpuno uobličena najčešće pre (a ponekad i mnogo vremena nakon) okončanja života pojedinog lika. Epštejn – koji, kao teoretičar kulture, iskazuje interes za povratak koncepta sudbine u filozofiju i kulturologiju – navodi međusobno suprotstavljene primere iz ruske književnosti koji to zorno ilustruju: dok nas Puškin od Evgenija Onjegina odvaja naizgled iznenada (a zapravo u trenutku u kojem je on, kleknuvši pred Tatjanu, “ispunio” svoju sudbinu), dotle sudbina Gogoljevog Akakija Akakijeviča nastavlja da se “ispunjava” i nakon njegove smrti (tako što, epštejnovski kazano, čitalac biva upoznat i sa naknadnim “dešavanjima” proisteklim iz junakovih “postupaka”). U ne-fikcionalnoj sferi, međutim, od ovakvog (akakijevičevskog!) paradoksa produžavanja sudbine “pate” i životi samih pisaca, odnosno (kako bi Epštejn, u tekstualističkom kodu, rekao) *tekstovi njihovih života*:

244

Sudbina samog pisca je, kao po pravilu, mnogo duža od života, i van njegovog života se prepušta sve novim izvršenjima, obrascima značenjskih ponavljanja i podudarnosti – kao kod Puškina, Gogolja, Dostojevskog, Tolstoja... Zato umetnikova sudbina često postaje predmet metaumetnosti, raznovrsnih legendi, mitova i natpripovedanja, koji otkrivaju sudbonosnost života onoga ko je tražio i prikazivao delovanje sudbine u životu svojih književnih junaka. (139)

---

<sup>27</sup> Epštejn 2001: 138. “Postupci i dešavanja su, u suštini, takođe – izvršenja, samo sa zaturenim počecima i krajevima. Postupak je izvršenje sa nejasnim krajem, a dešavanje – sa nejasnim početkom.” (135). Dostojevski je, naravno, čito u *Idiotu* – nameće nam se zaključak – skloniji stvaralačkom operisanju u domenu postupaka i dešavanja, nego u domenu izvršenja. U tom pogledu, njegova su dela zaista (kao što je to oduvek tvrdila većina esteticista) neka vrsta antiugetnosti.



Ćosićeva zbirka eseja praktično u celini počiva upravo na tom fenomenu: u njoj se i unutar, ali mnogo više izvan književno-tekstualne sfere – a poglavito u sferi života samih tvoraca književnosti i (za književnost značajnih) filozofa – iznalaze osobene, miškinske komponente i zapleti.<sup>28</sup> Otuda se na pomenute Epštejnove opšte teze savršeno nadovezuje i poenta naslovnog ogleđa *Povesti o Miškinu*, posvećenog Crnjanskom:

Svet pesničke sablazni je jedan i uvek isti, tako što drugim sredstvima pripoveda i propoveda religiju, čiji tonus preuzeo je da imitira. Pesnik je uvek mr-tav, i kada je ovde, a ono što nad njegovom sudbinom stoji kao naknadno su-đenje i oslobađajuća presuda, u apelaciji, to je jedan prizor devojačkog vese-lja, kao sa Boticcelija, dakle sa majstorskog pisma ma kojeg zanata i obrta svet-skog. Jer pesniku je biti voljen tek potom, tek kasnije. Zato njegova sudbina proistekla iz miljea njegovog vlastitog govora, uvek “pogrešnog”, toliko mami *crtače romantičnog smera* i naknadnih moralnih pobeda, te trijumfa “pravde” u jednoj drugoj instanci. (Ćosić 1991a: 67; podvukao P. B.)

245 Pri esejističkoj “obradi” svojih junaka Ćosić unekoliko zaista postupa kao “crtač ro-mantičnog smera”: jer, nije li jedna od prihvaćenih definicija romantičarskog sve-tonazora upravo ona po kojoj romantizam (istorijski, ali i tipološki) predstavlja transformaciju svega što je prirodno u nešto što je ljudsko, pri čemu se kao osnov-ni modus te transformacije pojavljuje stvaranje mitova u kojima se jedan život kon-frontira s drugim, subjekt sa subjektom (a ne s objektom), i gde se, naposletku, či-tava kulturna istorija svodi na neku vrstu “međugre” između istaknutih stvaralač-kih ličnosti?

Prisustvo ovako shvaćene romantičarske dimenzije u Ćosićevoj esejisti-ci devedesetih, ne sme, međutim, da začudi. Uopšteno govoreći, kao stožerno delo

---

28 “Sudbinskim” aspektima stvaralačke egzistencije Ćosić se ne bavi samo u svojim “miškinskim povestima”: tako u *Doktoru Krleži* (nipošto sasvim fiktiv-ni) glavni junak svoju sudbinu ispunjava time što prestaje da piše godine 1942 (i posvećuje se studiju medicine), dok u *Pogledu maloumnog* Marko Ri-stić na svoje duhovno odredište stiže čak ranije, otprilike 1934, kada je – još u svojoj “danasovskoj” fazi – na izvestan način bio već posrnuo pod te-retom krležijanskog autoriteta, definitivno uspostavivši time i psihološki obrazac svih svojih kasnijih problematičnih pokoravanja. Najzad, *Carinska deklaracija* umnogome predstavlja autorovo viđenje samog sebe iz “sudbin-ske” perspektive: “Ovo je istorija punskih ratova moje duše i onog još mnogo krvavijeg, tridesetogodišnjeg rata moga razvoja.” (Ćosić 2000: 47)

piščevo esejističkog ciklusa – zajedno sa iste godine objavljenom *Žagrebačkom analizom*, ali i drugim delom *Pogleda maloumnog* (“Marko Ristić, jedna porodična drama”) – *Povest o Miškinu* jeste knjiga u kojoj se autor, direktno i indirektno, bavi temom vlastitog spisateljskog porekla (Brebanović 1998: 40–43). U njoj se, u ovom ili onom svojstvu, pojavljuju manje-više *sve* piščeve književne i neknjiževne preteče.<sup>29</sup> Ali, ako se u druga dva spisa iz 1991. Ćosić na sebi svojstven način već bio “odužio” vlastitoj intelektualnoj “sili osovine” (M. Ristić / M. Krleža), u knjizi čiji je neskriveni “zmaj” Lav Nikolajevič Miškin, kao neka vrsta “pritajenog tigra” figurira Miloš Crnjanski.

Zahvaljujući samoj prirodi esejističkog tkanja, tumačenje *Povesti o Miškinu* moguće je zapodenuiti iz bilo koje (alefovске) tačke teksta, no možda je najuputnije poći upravo odatle, budući da Crnjanski, čini se, zauzima najistaknutije mesto na Ćosićevoj “mapi pogrešnih čitanja”. Pri rasplitanju miškinskog klupka Ćosićeve esejistike najsvrsishodnije je slediti elementarnu činjeničnu nit: Crnjanski nije samo junak središnjeg (i verovatno najubedljivijeg) ogleđa knjige; on je i jedna od najčešće pominjanih ličnosti u njoj. Po cenu i da sa opisa šume isuviše naglo pređemo na opis drveća, te da – tragajući za odgovorima – u prvim mah budemo prinuđeni da pokušamo nešto što je, usled apsolutne neodvojivosti plana sadržaja od plana izraza, praktično nemoguće (tj. da prepričamo jedan autorov esej), zapitajmo se, ipak, najpre: šta nam to o Crnjanskom pisac u *Povesti o Miškinu* kazuje? Zbog čega baš Crnjanskog smatra on svojim bliskim “pretkom u idiotluku”? Ali i još: šta o Miškinu kao *Crnjanskom* saznajemo u ovoj knjizi?

246

---

<sup>29</sup> Ćosić ovde, borgesovski kazano, *stvara* sopstvene prethodnike (kao i izvestan broj “savremenika”), odnosno, kako bi to rekao Eliot, *osvaja* vlastitu tradiciju. Osim već pomenutih, u ovoj knjizi našli su sebi mesta i ostali piščevi izabranici, kao što su nadrealisti, Benjamin, Lukacs ... tako da bi zlobno-duhovita Dubravka Ugrešić, imajući u vidu njene aluzije na odnos izvesnog “Bulija” prema klasicima, mogla reći da se uz “Feđu” (Dostojevski) i “Marcyja” (Proust), u *Povesti o Miškinu* pojavljuju i “Ruby” (Musil), “Jemy” (Joyce) i brojni drugi (up. Ugrešić 2000: 14). Na jednom mestu, štaviše, pomenut biva i Borges (Ćosić 1991a: 112), prema kome je Ćosić u principu indiferentan, a sa kime ga je, uprkos tome – u ovde već naznačenom smislu – potrebno dovoditi u vezu (makar u meri u kojoj je to činjenje sa Kišom, Maradonom i ostalima).

Sâm Ugrešićkin tekst, uprkos trenutku u kome se pojavio, nije reakcija na “Bulijev” zapis o “Dubu”, pod naslovom “Američka neuroza” (Ćosić 1998: 37–46). No da li je veza između ta dva teksta možda bila obrnuta (tj. da li je već Ćosić tekstualno reagovao na nekakav, doduše neobjavljen, Ugrešićkin zapis, ili čak glasinu o njemu) – ostaje da se sazna.

Stiče se utisak da je već pri nadevanju naslova naslovnom ogledu – ostvarujući raskorak i tenziju, kako u žanrovskom, tako i u samom tematskom pogledu – Ćosić sledio postupak kakvom je i Crnjanski rado pribegavao, već u *Romanu o Čarnojeviću*, pa i kasnije u *Kod Hiperborejaca*. “Povest o Miškinu” posvećena je Crnjanskom iz njegovog rimskog i diplomatskog životnog perioda, ovekovečenog upravo u “Hyperborejcima”. Okosnicu teksta čini snažno poistovećivanje esejističkog *ja* sa “Miškinom naše književnosti”, praćeno intenzivnim preplitanjem dveju vremenskih ravni, one u kojoj Ćosićev esej nastaje i one u kojoj se odvijaju događaji o kojima Crnjanski pripoveda u *Kod Hiperborejaca*. Asocijativni sled kojim se proces poistovećivanja odvija, parafraziran i delimično kauzalno raščlanjen, izgleda otprilike ovako:

1. Bora Ćosić, godine 1989,<sup>30</sup> “sedi u Rimu” (a povremeno zapravo i leži, jer se na njega sručila jedna boljka slična onoj kojom je za vreme svojih rimskih godina uzdrman bio Crnjanski) i piše o knezu Miškinu, upravo onako kako je i pisac *Romana o Londonu* “sedeo u Rimu”, a razmišljao i pisao o Hyperboreji.
2. Pisati se možda može samo o nečemu od čega smo se prostorno udaljili, zbog čega su – podseća Ćosić – i *Mrtve duše*, iako roman o Rusiji, nastale u Italiji.<sup>31</sup>
3. Crnjanski meditira o Severu, ophrvan je – budući da je u tom trenutku faktički već apatrid – melanholijom, a utehu traži u usamljenom i već ostarelom Michelangelu, u čijem pak rođenju naslućuje nekakvu “bolnu tajnu”, kakva postoji i kod većine “hiperborejskih” pisaca, onih koje ljudi iz neposredne blizine našeg “pesnika-atašea” nazivaju “generacijom matorih ludaka” (Kierkegaard, Andresen, Ibsen, Strindberg).

---

<sup>30</sup> Pisana tokom dve veoma bitne godine (1989–1990), *Povest* donosi svega jednu, ali sasvim jasnu, eksplicitno političku opasku. U ogledu pod naslovom “Skrivena bolest Sontagove”, autor ne samo da, ukazujući i na “jevrejstvo našeg pisanja”, o naciji piše kao o svojevrsnoj “rizičnoj grupi”, nego se i (to mu se ne može poreći: blagovremeno!) neposredno izjašnjava: “Zbog toga ljubljanski studenti stavljaju na sebe žutu zvezdu solidarnosti sa kosovskim štrajkačima da bi dokazali svoju intelektualnu i moralnu zaraženost, svoju dragovoljnu samovakcinisanost klicom intelektualno smrtonosnom, a ne, kako to shvata debilna gomila na ulici, da bi tu zvezdu i tu zarazu jevrejstvom na bilo koji način dezavuisali i unizili.” (36)

<sup>31</sup> Kao uostalom i “Stražilovo”, koje Ćosić ne pominje.

4. Takva tajna, dodaje Ćosić, postoji i kod Krleže, njegovog vlastitog “Michelangela” (tj. utehe), o kome on nije pisao dok je bio u Rimu (kao što će i Crnjanski o Michelangelu zapravo pisati tek mnogo kasnije), uprkos tome što je za njegovu smrt saznao za vreme jednog svog ranijeg boravka u tom gradu.
5. Razmišljajući, uporedo, o Michelangelu i skandinavskim klasicima (među kojima Ćosić najviše pažnje posvećuje “Hamletovom saplemeniku” Kierkegaardu), Crnjanski – koji će i sam, poput Freuda, nedugo potom postati londonski (obučarski i podrumski) emigrant – u vreme smrti osnivača psihoanalize (1939) prvi put biva istinski zainteresovan za njegovu doktrinu.
6. Ćosić, čitajući “Hyperborejce”, tu činjenicu spremno dočekuje: za njega je Buanarrotijev “Strašni sud” u principu “jedna krvava, mesarski shvaćena seansa psihoanalitička”, usled čega on, pri neposrednom susretu sa ovim umetničkim delom (kojim fasciniran je Crnjanski), stojeći “u dnu ovog sistinskog bunara”, zapravo “imašmĆ impresiju pred ovim virtualnim dodirrom dva prsta, dveju ruku, da posmatrašmĆ slikovni i slikovit opis jedne ordinacije, bečke ili ma koje druge” (Ćosić 1991a: 57).
7. “David iz Male Ilanče”, kako esejista naziva Crnjanskog (koji, po njemu, pišući o Michelangelovom Davidu piše zapravo o sebi, izašlom pred “Golijata istorijinog”), prepire se – saznajemo to iz njegovog pisanja o Skandinavcima – sa italijanskim poznavacima renesanse, zbog toga što, umesto “etrurske”, naglašava baroknu komponentu Buanarrotijevo stvaralaštva.
8. Prepire se on i sa “profesorom Zenom” (što je za Ćosića prilika da u igru uvede i Svevovog junaka iz *ženonove savesti*), ali i sa čitavom rimskom svitom kojom je kao diplomata okružen, a koja ga oslovljava po nadimku “Iperboreo”.
9. Ta ekipa “veduta, rimskih” po Ćosiću jeste neka vrsta preslikanog salonskog društva u kojem se kretao Miškin; Crnjanski u “Hyperborejcima” povremeno piše rečenice koje kao da su prepisane iz *Idiota* (njegova razmatranja samog imena Michelangelo ponavljaju ono što je u romanu kazano u diskusijama o prezimenu Ferdiščenko) i opisuje događanja kakva su u “davnom ruskom romanu” već prikazana.
10. Tako, kod Crnjanskog, jednu vazu sa cvećem nehotice ruši jedan mladi par – plešući, kaže Ćosić, “pretposlednje, predratne valcere” na terasi Valadier, godine 1940 – isto onako kako kinesku vazu u *Idiotu* razbija Miškin.
11. Atmosferu nastupajućeg rata Ćosić pri tom opisuje kao situaciju u kojoj se “čitav jedan kontinent priprema da baci prsten u vodu, zauvek” (72), i podvlači da je motiv vereništva u isti mah i kjerkegorovski, i miškinski, i kafkijanski, te da postoji, kako u renesansnom slikarstvu o kojem Crnjan-

ski piše, tako i kod pesnika samog, a odnosi se na sudbinu jednog od likova iz *Kod Hiperborejaca* (onog koga Ćosić u jednom od karakteristično iznenadnih pohrvaćivanja vlastitog izraza, naziva “mladim rimskim liječnikom”).

12. Dok Ćosić, tačno pedeset godina posle Crnjanskog, hodi rimskim ulicama, pod *miškom* nosi svoju tek odštampanu knjigu (*Intervju na Ciriškom jezeru*), koju u jednom trenutku, štaviše, i citira, jer “osećašmć da je to ispod miške i miška sama, sve to miškinsko je i miškinski isplanirano do poslednjeg končića” (68).

I tako dalje, i tome slično.<sup>32</sup>

U ovako (ne)organizovanoj esejističkoj zavrzlami i maniristički kompleksnom sistemu citata i autocitata, analogija i veza, aluzija i poigravanja, ukršta se – uz besomučna ponavljanja i variranja – mnoštvo vremenskih planova, smenjuju (stvarne) ličnosti i (fiktivni) likovi,<sup>33</sup> neprestano menjaju tačke gledanja, geografska odredišta, pa i pripovedno lice,<sup>34</sup> ali se sve narativne niti ovakvog izrazito nelinearnog

---

32 “Da bi čovjek dao analizu jednog izvjesnog vrela, nije potrebno da iscrpe čitavo vrelo.” (Krlježa 1932: 78)

33 Na primer, Nietzsche i Rogožin: “Nietzsche, po kome Rogožin i ne znajući dela i živi, obznanjuje u *Ecce homo* kako radost u uništavanju poznajem u stepenu u kojem je srazmerna moja snaga za uništavanje...” (119). Ili, povodom Kafke, Kierkegaard i Nastasja Filipovna: “*Bio sam dakle uvijek nezadovoljan, također i svojim zadovoljstvom*, kao što to uvek jesu i Nastasja Filipovna i Kierkegaard Sören, i ko sve ne na ovom kontinentu gde već nekoliko milenija proizvodi se osnovni oblik njegove duhovne robe, koja je nezadovoljstvo” (27).

34 Kod Ćosića gramatičko lice često ostaje isto uprkos tome što se subjekt iskazivanja menja, postajući, da tako kažemo, *klizeći*. Recimo: “‘Ja’ međutim, i to ne ja – Crnjanski, no ja ovde, na njegovom mestu i u gradu koji je uveliko njegov ja, izgleda, stalno negde trčkaram, daleko, mesto da gledam svoja posla i da ne pričam, o tim polarnim krajevima, toliko.” (70) Čitaocu se prelazak na drugo ja koji nije praćen promenom gramatičkog lica obično, međutim, ne signalizira na ovakav, eksplicitan način, nego se tom postupku pribegava spontano, ponekad čak stihijski. Karakteristična tehnika “ušivanja” (kurzivom označenog) citata u vlastiti tekst ipak omogućava i ovaj tip jezičkog radikalizma, a efekti ovakve gramatičke uskomešanosti dodatno su pojačani i činjenicom da Ćosić u tumačenju poetskih i fikcionalnih tvorevima odustaje od koncepcije lirskog/narativnog subjekta, pa skoro uvek i gotovo isključivo fokusira autorsku svest. Tako u analizi jedne Hoffmannsthalove pesme lirsko *Ich* naizmenično biva sagledavano kao spisateljsko *ja* i kao čitalačko *mi*; *tertium non datur*.

pripovedanja i “komponovanja dekompozicijom”, ipak susiču u temi Miškina i pripovedanom svetu romana *Idiot*. Tako tezu Crnjanskog, po kojoj je kod Michelangela melanholija “mnogo veća, nego ta njegova izvikana terribilità”, Ćosić upotunjuje mišljenjem da je otuda Michelangelo bliži “Miškinu, ruskom knjazu, delimično ludom, nego terribilnom Partenu Rogožinu i njegovom kanceroznom aktivizmu” (57). Ili: opasku iz “Hyperborejaca”, da je pozni Michelangelo u svojim iskazima veoma nalik Rousseauu, Ćosić proširuje vlastitim komentarom po kome je pisac *Ispovesti* (“prorok neiskrene književnosti”) prvi definisao “našu današnju evropsku neurozu, prepoznatu već u prekognicijski baroknom Michelangelu, od Crnjanskog”, pa nastavlja: “U Rousseaua ispovedne su klice intelektualne jedinice, slabe, mudre, ambivalentne i u mnogo slučajeva miškinske, idiotske.” (64) Preci i potomci Miškinovi pri tom su, po Ćosiću, plemeniti u jednom ničeanskom (dakle, rogožinskom!) smislu reči, odnosno po tome što “imaju ludost u glavi” i boluju od naročitog “ruskog sindroma”.

Sâm Crnjanski ovde – zajedno sa ostalim klasicima, ali izrazitije od svih njih – predstavljen biva kao neko ko je, u ljudskom i spisateljskom pogledu, obeležen svojevrsnim *Miškinovim kompleksom*. Ali u “povest o idiotluku” on je, kao ličnost “obolela”, uključen manje zbog prirodnog “idiotizma čovekove inteligencije” (jer od toga, po Ćosiću, pati praktično svaka misleća jedinka), a više, zapravo prevažno, na nivou opštijih esejističkih razmatranja o pisanju. Naime, autor *Kod Hyperborejaca* “pišući o svom pisanju i o tom nekakvom još nenastupelom pisanju” zapravo “piše o drugom” (62), a ne o nečemu što je prvobitno naumio; upravo to je, prema Ćosićevoj tvrdnji, onaj *idiotizam* u čijem znaku se odvija čitava “struka spisateljska”. “Idiotizam evropske literature i njenih učesnika” (II) dovodi do toga da pisanje, na svojim vrhuncima – tako barem misli esejista – uvek sadrži komponentu “neuračunljivosti”, nepredvidivosti i neodredivosti. U Ćosićevoj formulaciji se smisao “idiotizma” otuda ne iscrpljuje u karakternim odlikama pojedinca (premda te odlike čine neophodnu podlogu za stupanje u ovaj svojevrsni “zatvoreni porodični krug”), već se primarno ogleda u njegovom specifičnom pristupu stvaralačkom poslu. Na taj način Miškin, kao predak Crnjanskog, postaje i spisateljski predak Ćosićev, čime se jedno mitsko biće – “pometeni ruski knez”, svetac iz tradicionalnih tumačenja romana *Idiot* – sagledava iz nove i dosad nepoznate perspektive, kao *književni mučenik*, neka vrsta martira stvaralačkog pisma.

Ćosić je dakle najpre kod Crnjanskog prepoznao prisustvo miškinskih crta, da bi onda – u sledećem koraku – prethodno uspostavljenu jednakost “pročitao” i zdesna ulevo i tako promenio tradicionalni smisao Miškinovog “idiotizma”. Koliko god nam se to činilo na prvi pogled neizvodljivim (imajući u vidu da Miškin

nije pisac, da je zapravo samo, kako nas pripovedač u romanu informiše, relativno solidan kaligraf),<sup>35</sup> sâm “idiot” kod Ćosića na taj način prerasta u ono što “najveći pesnik mog jezika”, Crnjanski, zapravo već na izvestan način jeste – heroj i mučenik poezije. To ne znači i svetac: otprilike onako kako ni tumač *Idiota* danas više ne može prihvatiti izbledele teze o Miškinu kao savršenom čoveku, tako je i Ćosićev pristup Miškinu–Crnjanskom neka vrsta demistifikacije (i istovremeno, možda, nove mistifikacije). Suočeni smo, jednom rečju, sa reinterpetacijom – ili, preciznije: *estetizacijom* – mita o Miškinu.

Na ovom mestu treba se prisetiti jednog već naveliko prihvaćenog obrazloženja distinkcije između modernizma i postmodernizma. Apstrahujući za trenutak problematičnost samih tih oznaka, zaista bismo mogli reći: dok je modernizam skloniji upotrebi klasičnog mita kao referentnog i interpretativnog okvira (model: J. Joyce, *Ulysses*), dotle se u postmodernizmu pribegava novom ispisivanju mita, i to po pravilu tako što se popunjavaju praznine u već postojećem (model: T. Stoppard, *Rozenkrantz and Guildenstern are Dead*). Ćosić u svojim delima pribegava obema navedenim strategijama:<sup>36</sup> primer klasičnog *modernističkog* postupka bi, u tom smislu, unutar piščevog opusa bio *Projekt Kaspar* (sebe-projektovanje u savremenu mitsku građu), dok je *postmodernističko* dekonstruisanje mita (ili barem njegovo preispitivanje) najizraženije u *Doktoru Krleži*. Povodom *Povesti o Miškinu* prinuđeni smo,

---

35 Postoji, u *Idiotu*, poduži ekskurs u kome se najbolje očituje knežev haotični, no i pored toga upečatljiv način pripovedanja (poglavlja V i VI prvog dela). Zanimljivo je da te odeljke romana Ćosić i ne pominje, mada bi to znatno osnažilo njegovu argumentaciju. “Argumentacija” ovde ipak ne smerata toliko da bude logički besprekorna, niti iscrpna, koliko da bude dojmrljiva – u čemu, uostalom, uglavnom i uspeva. Esejističku imaginaciju ionako nipošto ne treba brkati s pukom asocijativnom moći, budući da je od same te moći za esej kao “arhitekst” još bitnija svojevrsna sposobnost konceptualizacije. U *Povesti o Miškinu* je prisustvo sposobnosti konceptualizovanja (“mapiranja”) vlastitog čitanja nepobitno, koliko god da autorovoj imaginaciji kao polazište neretko nije strano čak ni ono što je evidentno kontra-faktičko.

36 O jednom modernisti, koji se posle hladne poezije, dosadnih romana i ruskih uzora povukao u “kabinetski egocentrizam”, da bi “prvi nagoveštaj postmodernističkog egzibicionizma dočekaao zavereničkim migom”, piše Živojin Pavlović u crtici pod naslovom “Modernist”, objavljenoj u *Otkucanjima* (Pavlović 1998: 8–9). Nije teško otkriti ko je njegov bezimni junak: isti onaj koga Ugrešićka iz “milošte” naziva “Bulijem”... Prerasta li to dvostrukom nepominjanje Ćosićevog imena u neku vrstu simptoma i sindroma?

međutim, da ponovo ukažemo na istovremenu primenu dva različita postupka, budući da Ćosićevo prepoznavanje miškinskog, mitopoetskog potencijala u jednom broju izabranih tekstova/autora jeste, u neku ruku, modernistički čin, ali i da se – s druge strane, imajući u vidu način na koji je Miškin prikazan – ovde može u isti mah govoriti i o prisustvu postmodernističke transformacije. Tako je u opštepoznatom mitu o jednom književnom liku Ćosić, reinterpreterajući ga, pronašao i specifično lični mit, matricu čitave jedne *sopstvene* mitologije, ključ vlastite književne tradicije, odnosno – tajnu svog (spisateljskog) porekla.

U *sudbinskom*, epštejnovskom smislu reči, svaki od autorovih junaka-predaka, koji biva propušten kroz esejističku matricu, jeste “pesničko zver”, odnosno – Miškin. A kad je o tako shvaćenom sudbinskom momentu reč, zanimljivo je da Ćosić, varirajući tezu iz famoznog teksta “Tri mrtva pesnika”,<sup>37</sup> u eseju tvrdi da Crnjanski “umire” – odnosno, kako je i sam, više no iko kod nas, bio sklon da govori: *ispunjava svoju sudbinu* – godine 1941, kao i da je scenu vlastitog “umiranja” pesnik i opisao u *Kod Hiperborejaca*. Otuda se u vlastitom opisu te “smrti” esejista ispomaže stihom jednog provansalskog pesnika koji i sam Crnjanski (kako bi to rekao Ćosić) “prekognicijski” citira, a po kome dug rastanak od vlastite domovine vodi u smrt. Sudbina Crnjanskog je po Ćosiću definitivno (tragički) uobličena njegovim nevoljnim raskidom sa nečim što bismo, imajući u vidu o kome govorimo, mogli imenovati kao Serbia-Itaka:

252

Putujući noćnim vozom iz Rima ka Veneciji, gde će svoju ženu ponovo susresti posle više meseci, a čitajući provansalske pesnike ispod majušne lampe u kabini za spavanje, Crnjanski već tada oseća koliko dugo mrtav biće, a živ. Jer

---

37 Umnogome zasluženno neslavan, i sastav Marka Ristića započinje pitanjem o sudbini pesnika. Nadrealistički diplomata tvrdi naime da se sudbina našeg pesnika-atašea ispunila još 1924, još pre no što će i sam Ristić početi da se druži s njim. Od trojice Markovih pesnika “sjedinenih u ćutanju” (M. Crnjanski, R. Petrović, P. Eluard), u trenutku kada ih on kao mrtve opisuje (1954), *fizički* je živ jedino Crnjanski: zato se čini da je upravo on pravi, naj snažniji simbol one “moralno-političke i pesničke nesreće” o kojoj Ristić misli da govori. Za Ristića – ali i za Ćosića – Crnjanski dakle *mrtav* piše *Kod Hiperborejaca: dead man writing*. Međutim, Ristić i Ćosić ne samo da u različite tačke u vremenu lociraju pesnikovu smrt (usled čega po Ćosiću Crnjanski “živi” čitavih sedamnaest godina duže), nego je i pripisuju različitim uzrocima. Ćosić tvrdi da je ona izazvana apatridstvom, koje će pak tokom devedesetih, kada je u pitanju on sâm – iz znatno očiglednijih razloga – postati stalna tema (i ponekad poza) njegove esejistike.



ja sam, u vozu, pri zatvorenom prozoru, iz kog mi noć, i sneg, hlade čelo, osetio, da sam zatvoren u samog sebe i da, napolju, sve dok ne stignem do svoje žene, nikog nemam, ko bi me, da me nađu mrtvog, prepoznao. Mrtav pesnik neprepoznatljiv je, osim posle mnogo, veoma mnogo godina; negde u Evropi, tek danas godine 1990. počinju da ga raspoznaju, da pipaju njegov još uvek topli leš, čiji život završen je u onom vozu, venecijanskom, godine 1941. (74)

Tako se neka vrsta “iracionalnog kauzaliteteta”, koji u stvari i nije kauzalitet – a suštinski jeste blizak onome što je Crnjanski (po Marku Ristiću: naivno) nazivao sumatraizmom – ispostavlja kao osnovno kompoziciono i strukturalno načelo Ćosićevog esejističkog pisanja. I kao što je Crnjanski imao problem da svojim savremenima objasni kako njegova “luda teorija” sumatraizma, primenjena na književno i, uopšte, umetničko nasleđe, ne znači uvek usredsređivanje na uticaje, nego i na znatno fluidnije *veze*, tako i esejista Ćosić, sasvim izvesno, nikada neće imati sreće sa onim čitaocima koji u književnosti nemaju sluha ni za šta što je izvan sfere uobičajeno shvaćenog kauzaliteta.

253 Crnjanski se na značajan način pojavljuje i u autopoetičkim, pa i u ispovednim iskazima Ćosićevim, koji usled prirode ovog esejističkog “projekta” prožimaju čitavu knjigu, ali su najprisutniji u zaključnom eseju (“Post scriptum, ili pohvala ludosti, sopstvenoj”). Objašnjavajući vlastitu spisateljsku poziciju u ovom ogledu-ispovesti (žanr sa čijim će praktikovanjem nastaviti u drugoj polovini devedesetih), Ćosić kao da još jednom potvrđuje onu logiku koju kao karakterističnu za “izvršenja” opisuje Epštejn: logiku kojoj nisu uspeli da umaknu ni mnogi drugi pisci, budući da im se na kraju (kao Onjeginu, koji kod Puškina postaje neka vrsta žrtve vlastitih radnji), u “sudbinskoj” perspektivi, umnogome dešavalo ono što su oni činili drugima (tj. svojim tvorevinama-likovima). Otuda na samom kraju knjige Ćosić najzad postaje i isključivi objekt onog spisateljskog delovanja koje je u prethodnim “poglavljima” sprovodio kao subjekt i – uz izuzetak ogleđa o Crnjanskom, jedinog u kome ispovedni segmenti ne predstavljaju digresiju – tek povremeni, funkcionalni objekt. Ispunjavajući logiku “izvršenja”, odnosno logiku vlastite miškinske projekcije, autor tako i samog sebe u zaključku prikazuje kao Miškina: za to mu je ponovo neophodan Crnjanski (citat sa prvih stranica “Hyperborejaca”, o starosti, praktično zaključuje knjigu), ali i Erazmo, budući da se Ćosić ovde poziva i na fukoovsku misao o ludilu kao “čudesnoj zalih smisla”.

Upravo se na tom mestu možda najbolje može sagledati radikalnost i skoro drzovitost Ćosićevog čitanja-pisanja. Pokazuje se da uspostavljanje (često neočekivanih) analogija, koje je kod Ćosića praćeno i upotrebom nebrojenih mo-

gučnosti tzv. poetskog jezika, jeste samo jedan (premda značajan) nivo njegovog esejističkog teksta, i to onaj manje rizičan. Povlačenje, na primer, paralele između Miškinovog i ljubavnog života Franza Kafke (pri čemu Nastasja i Aglaja ovakvim preslikavanjem postaju Milena i Felice), ili poigravanje imenom Nastasja (tako što se pisac najpre zabavlja mogućnošću da je filmska glumica Nastassia Kinski dobila ime po junakinji iz ruskog romana, da bi, koju rečenicu docnije, i samu Nastasju Filipovnu nazvao “divom”), jesu čitalačko–spisateljski i retorički zahvati koji zahtevaju zasebnu analizu, ali koji istovremeno, koliko god da su neobični i neobično vešti, nisu i nešto čemu bi se, iz perspektive argumentativne ili logike samog teksta, mogao uputiti bilo kakav prigovor. Za nepripremljenog ili nedobronamernog čitaoca nevolje pak nastaju onda kada se esejista izazovu miškinskog *epileptic mode of being* odazove primenjujući osobeni, *paralogički* modus čitanja, i pribegavajući dodatnim čitalačko–spisateljskim zahvatima čak i na osnovnim, stalno prisutnim tezama.<sup>38</sup>

A najizrazitiji primer u tom pogledu svakako jeste završni ogleđ. Njegova “poruka”, tek za nijansu eksplicitnije no u samom tekstu iskazana, glasi: *Žato što sam Miškin, ja, Bora Ćosić, zapravo sam neka vrsta savremenog Erasmusa; žato, sve češće i sve više, govorim o mudrosti ludila, ali i o ludilu mudrosti*. Poslednja rečenica knjige (“Jer misliti, to već znači: biti lud.”) – uprkos tome što, kako će se nekoliko godina kasnije ispostaviti, ne predstavlja i njen “epilog” – jeste krajnja tačka do koje je Ćosić dospeo pri esejističkom operisanju u domenu koji je Crnjanski nazivao “vezama, dosad neposmatranim”. Sa *Idiotom* u rukama, autor *Povesti o Miškinu* se, sledeći – kao što svaki čitalac, pri svakom čitanju, neminovno čini – trag sopstvenog duhovnog života (iliti, ćosićevski kazano, “idiotluk” vlastitog čitalačkog impulsa), usudio da ode prilično daleko, sve do “erasmusovski bistre ludosti umlja”. Jer biti pesnik za Ćosića znači biti “osobenjački nabaždaren”, biti, u znatnoj meri, čovek s devijantnom i unekoliko epileptičarskom psihologijom, pa u tom smislu – *idiot*. Poezija je, kod Ćosića, nešto što se uvek pojavljuje u ludačkoj košulji, te je svako iz njegove miškinske povorke praktično bez izuzetka, *per difinitionem*, “sulud po pozivu”.

254

---

<sup>38</sup> Nietzsche je, recimo, u *Povesti o Miškinu* s jedne strane opisan kao “genealog moralni, ali i suromansijer, koautor pripovesti o Miškinu, o Rogožinu” (125), a s druge kao neko ko “u onim planinama, švajcarski izoliranim, miškinskim”, ostvaruje vlastiti, rogožinski projekat (III); Freud se, opet, budući da je utemeljitelj učenja o “omaškama u hvatanju”, proglašava Miškinom (a zašto ne – Dostojevskim?), osim što mu se, zbog njegovog odnosa prema Tausku, više puta pripisuju osobine koje su – rogožinske. Ovakvih primera “paralogike” u knjizi ima čitava pregršt.

Ova ideja, podrazumeva se, nije nikakav ćosićevski izum. Dovoljno je samo na trenutak prizvati ponešto od Foucaultovog “arheološkog” znanja, pa videti da ona pre ima status opšteg mesta, ili čak civilizacijske činjenice. Kategorija ludaka, koja se u psihijatrijskom smislu institucionalizovala tek u 19. veku, prema Foucaultu jeste “neophodna kulturna fikcija”. Ludak je neko ko se u zapadnjačkom iskustvu pojavljuje kao “čovjek divljih sličnosti”, odnosno osoba koja je “*alije-nirala* u analogiju”; on je različit utoliko što ne zna za razliku, što je “neuravnotežen igrač Istog i Drugog” (Fuko 1971: 114), pa se tom svojom crtom približava i nekome za koga je u kulturnom prostoru prvobitno bila rezervisana naspramna pozicija – pesniku. Važno je shvatiti da, kada poeziji navlače ludačku košulju, ni Ćosić ni Foucault ne pokreću prastaru, platonovsku temu nadahnuća kao delirijuma. Reč je o nečemu sasvim drugom – o tome da pesnik, prema dijagnozi iz *Les mots et les choses*, prepoznaje “zapretanu srodnost među stvarima, njihove razasute bliskosti”:

255

Pjesnik priziva sličnost do samih znakova koji je izriču, ludak sve znakove ispunjava sličnošću koja ih naposljetku potire. Stoga i pjesnik i ludak, na vanjskoj ivici naše kulture i sasvim blizu njenih suštinskih presjeka, zauzimaju položaj “na granici” – marginalnu poziciju i duboko arhaičnu siluetu – gdje njihove riječi bez prestanka pronalaze snagu neobičnog i izvor svog osporavanja. Između njih se otvorio prostor znanja u kome, uslijed suštinskog raskida u zapadnom svijetu, neće više biti govora o sličnosti, nego o identičnosti i razlici. (114–115)

Do inovacije kod Ćosića ne dolazi na dijagnostičkoj, već na esejističkoj ravni. Presudan je u stvari način na koji se u *Povesti o Miškinu* povezuju *les hommes* i *les choses*. Ćosić nam, u figurativnom smislu, poručuje: ja, budući da u drugima prepoznajem Miškina, i sam jesam Miškin; kao Miškin, i sam sam pomalo pesnik, dakle lud; kao ludak koji se od ludila ne leči, ja postupam onako kako nas uči *Pohvala ludosti*; a kao takav, ja sam zapravo savremena varijanta Erazma.<sup>39</sup>

U ovakvoj Ćosićevoj odluci – da, povodom samoga sebe i u samom sebi, poveže Miškina i Erazma, i time se deklarirše kao svojevrsni hermafrodit čiji slučaj vapije za književnom shizoanalizom – prepoznamo nešto od beskompromisnog,

---

39 U Ćosićevom čitanju *Pohvale ludosti* nije naravno teško prepoznati – zbog prisustva neposrednih aluzija, ali i na “hipertekstualnom” nivou – tragove fundamentalne Huizingine studije, kao i značajnog Krležinog eseja.

skoro slepog “morala želje”<sup>40</sup> pisca koji se, kao čitalac, formirao u nadrealističkom “ozračju”. U procesu ovladavanja nečim što sam vidi kao viševekovni miškinski “dosijsje” evropske kulture (koji započinje s Rousseauom, tim svojevrsnim Miškinom pre Miškina) i karakterističnog *prisvajanja* tradicionalnih tekstova, Ćosić pri tom ni u jednom trenutku i ne koketira sa shvatanjem i praksom čitanja kao nekakve impersonalne, apstraktne, bezinteresne aktivnosti (što bi u njegovom slučaju u krajnjoj liniji bilo licemerno, ili čak gore od toga – nekonzekventno), nego u prvi plan, rečju i činom, stavlja ličnu, psihološki kompleksnu i u suštini libidinalno-ekonomsku prirodu tog čina, tretirajući ga kao nešto što spada isključivo u domen fenomenologije iracionalnog. Nije nimalo slučajno što ovaj pisac govori o “zadovoljavanju tekstom” (Ćosić 1991a: 98), a ne čak ni o “zadovoljstvu u tekstu” ili “zadovoljstvu tekstom”!

Zahvaljujući takvom čitalačkom pristupu postaje moguće da u Ćosićevoj esejistici, na primer, jedan tekst nenamerno “radi”, ne samo na tumačenju, već i na razobličavanju nekog drugog. Nisu u pitanju dakle puka “dozivanja” (kao opšte mesto transtekstualno osvešćenih poetika), nego još jednom prisniji (i oštrij) odnosi, koje bismo najradije opisali u terminima swiftovske *the battle of books*, ili blumovskog *agona*. Tako dolazi do toga da se na stranicama *Povesti o Miškinu*, u Ćosićevoj režiji, odvijaju dueli poput onog između (nazovimo ih ćosićevski:) Ninkole Miloševića-Miškina i Friedricha Nietschea-Rogožina (93). Tekstovi se u *Povesti o Miškinu* uzajamno sučeljavaju, sudaraju, prilagođavaju, transformišu, negiraju, ili pak potvrđuju – ulaze, drugim rečima, u sve moguće tipove transtekstualnih odnosa. Štaviše, onima koji bi povodom ove knjige želeli da govore o temeljnoj paranoičnosti celokupnog esejističkog projekta – budući da paranoja kao totalitarni diskurs uvek pokazuje tendenciju da ostane bez ičega izvan sebe same – treba dodatno olakšati posao i reći da je Ćosićeva miškinska paranoja nedvosmisleno

256

---

<sup>40</sup> Pisac *Straha od uticaja* upravo *poetskom imoralnošću* naziva suštinu kreativnog odnosa prema (književnoj) prošlosti, pogotovo kada je reč o problemu uzimanja vlastite pozicije spram nasleđa poetskog jezika. Radi se o onom nastojanju samih pisaca da, pojednostavljeno kazano, sami sebe predstavljaju kao očeve vlastitih očeva. Treba li ponoviti da se u znaku proizvođenja takvih iluzija, koje je rezultat prisustva snažnih osećanja ljubavi, poštovanja i straha prema stvaralaštvu prethodnika, odvijao čitav Ćosićev esejistički ciklus? I treba li reći da su sličan postupak, sasvim eksplicitno, primenjivali, kako sam Harold Bloom (koji o Emersonu piše kao o svom ocu, majci i detetu!), tako i, recimo, Radomir Konstantinović (kad na stranicama *Dekartove smrti* meditira o sinu kao o očevom ocu)?

reverzibilna, te da se u njoj kombinuju (do potpunog međusobnog potiranja) tekstualna projekcija i introjekcija. Ne samo da sve može postati dokaz teorije o “idiotluku”, nego i – povratno – sve što može biti stavljeno u povest o Miškinu može iznova interpretirati izvornik sam; ne samo da – hiperbolično govoreći – nema ničeg izvan Miškina, nego ni (Ćosićevog) Miškina nema izvan odabranih tekstova i autora. Otuda se povodom i posredstvom Prousta u Ćosićevoj knjizi govori o homoseksualnoj komponenti odnosa Miškin-Rogožin, a povodom i posredstvom Kafke, možda još paradoksalnije, o Miškinovom “jevrejstvu”. (Kod Ćosića je, doduše, od “miškinizma” kao specifično “ruskog sindroma” ipak hronično oboleo i relativno veliki broj Jevreja, koje on stoga poneki put čak naziva “miškinskim narodom”.)

Zbog svega toga nam se čini da se, teorijski posmatrano, rizično snažni tekstualizam blumovskog tipa pokazuje kao veoma dragocen i možda jedini doista moguć oslonac pri razmatranju čitalačke psihe našeg esejiste.<sup>41</sup> Razmišljajući o *Povesti o Miškinu* – kao, u borhesovskom smislu reči nimalo “mirnom”, a u blumovskom nimalo “nevinom” delu – treba se prisetiti stavova poput onih koje je, pre nekih dvadesetak godina, u jednoj svojoj obimom nevelikoj knjizi izneo sâm Bloom:

257

Nevinost, ta netaknuta čednost čitanja, poslednja je socijalna mistifikacija, srodna seksualnoj nevinosti detinjstva, ili ženskog roda. Čitanje, ukoliko je aktivno i interesantno, nije manje agresivno od seksualne želje, ili socijalne ambicije, ili profesionalne probitačnosti. Oslobodite se tromog mišljenja da je bilo koja aktivnost bezinteresna, i stići ćete do istine čitanja. Mi želimo da živimo, a život brkamo s preživljavanjem. Želimo da budemo ljubazni, razmišljamo, pa kažemo da biti sam sa knjigom ne znači sukobiti se, niti sa samim sobom, niti s drugima. Lažemo. Kada čitate, vi se sukobljavate sa sobom, ili s nekim drugim, i pri svakom tom sukobljavanju tragate za moći. A šta je moć? *Potentia*, ili *pathos* viška života, ili, prostije rečeno, jezik posedovanja. Idealizacija moći pri procesima čitanja jeste na kraju krajeva brutalna samo-idealiza-

---

41 Evo jedne mikro-ilustracije tog mega-tekstualizma: “Ispostavlja se da nesvesno nije strukturisano kao jezik, nego, avaj, kao *Freudov* jezik, a da su ego i superego, u svojim svesnim aspektima, strukturisani kao tekstovi samog Freuda, iz prostog razloga što oni i *jesu* Freudovi tekstovi, te se tako *Imitatio Freudi* pokazuje kao u naše vreme neophodan obrazac celokupnog duhovnog života.” (Bloom 1982b: 63-64).

cija, plemenita laž o našem sopstvenom poreklu. Ta je laž uperena protiv smrtnosti, i kao takva nas vraća tropu ili slici transumpcije ili metalepse.<sup>42</sup>

#### 4. “KINESKA VAZA PLATILA JE GLAVOM”: KABALISTIČKA PERSPEKTIVA

Metalepsa, barem u blumovskom smislu reči, jeste mnogo više od običnog tropa: u pitanju je shema, obično aluzivna, koja čitaoca vraća nekoj ranijoj figurativnoj shemi, otprilike onako kako nas i Ćosić u svojoj ispovesti posredstvom Miškina vraća Erazmu. Kao “figura interpretativne aluzije”, metalepsa ili transumpcija se prema Bloomovom viđenju – u romantičarskoj i postromantičarskoj tradiciji – pojavljuje kao najvernija figurativna predstava procesa književnog razvoja, usled čega teoretičar straha od uticaja nastoji da upravo uz pomoć analize ove figure, posredstvom “tropa ili slike transumpcije ili metalepse”, učini u retorici iskorak od sinhronijskog ka dijahronijskom pristupu. Psihološki, trop transumpcije po Bloomu predstavlja ekvivalent odbrambenih fantazija koje smo sa Freudom navikli da nazivamo introjeksijom i projekcijom (Bloom 1982a: 141), a koje se (i kod Ćosića) združuju u kompleksan proces koji se naziva *Verneinung*. Kao rezultat istovremenog odvijanja psihičkih (Bloom dodaje: i tekstualnih) mehanizama projekcije i introjeksije, po Freudu se javlja takozvano *poricanje* – proces u kome subjekt, izričući potisnutu želju (misao, osećanje), nastavlja od nje da se brani, negirajući samo njeno pojavljivanje. Freud je tvrdio da je to način na koji se mišljenje oslobađa ograničenja koja su mu nametnuta potiskivanjem; njegovi pak filozofski tumači povodom “nijekanja” rado posežu za hegelovskom dijalektikom.

258

Tako shvaćeno, *transumptivno čitanje* otuda u izvesnom smislu podrazumeva i oprobavanje vlastite volje (za moć) nad odabranim tekstom, pronalaženje u njemu onih značenja koja se, umesto da predstavljaju nekakvo mesto počinka i “mu drosti”, pojavljuju kao neizvesnost i postaju deo budućnosti samog tumača. A upra-

---

42 Bloom 1982b: 13. Metalepsa je svojevrstni *trop tropa*, reč koju koristimo kao zamenu za reč koja je već i sama figurativna. Latinski naziv dao joj je Kvintilijan, koji ju je smatrao pogodnom jedino za komične svrhe. Zanimljivo je da je pre Blooma (i njemu na različite načine bliskih američkih autora, poput pesnika Johna Hollandera), za svoje (naratološke) svrhe pojam metalepse revidirao i upotrebio (uvođenju termina iz antičke retorike veoma skloni) Genette.

vo je na takav, odlučan i “transumptivan”<sup>43</sup> način, neophodno posvetiti se i onoj sceni iz romana *Idiot* kojoj se Ćosić – čak i nakon neposrednog okončanja samog “miškinskog” esejističkog projekta – svih ovih godina, neprestano, opsesivno vraćao. Reč je, naravno, o čuvenoj sceni iz sedmog poglavlja četvrtog dela *Idiota*, u kojoj “knez-Hrist”, gostujući u salonu Jevančinih, razbija dragocenu kinesku vazu. Ova, koliko god za Dostojevskog (u smislu narativnog postupka i psihologije likova) tipična, a za celinu romana na prvi pogled ne toliko bitna epizoda, pokazuje se kao ključ Ćosićevog čitanja romana i temelj izvedene transformacije mita o Miškinu. Razbijanje vaze jeste najuporniji lajtmotiv esejističke “argumentacije” i istinsko središte čitave “povesti” o Miškinu.

Evo kako su u samom romanu opisana junakova osećanja u trenutku kada vaza pada na pod i razbija se:

Lom, vika i skupoceni komadi koji se razleteše po ćilimu, strah, preneraženost... A šta se dešavalo sa knezom, to je teško zamisliti! Ali ne možemo da ne pomenemo jedno čudno osećanje koje ga porazi baš u tom trenutku, i izdvoji se iz gomile svih drugih mutnih i strašnih osećanja: nije to bio stid, ni skandal, ni strah, ni iznenadnost, što ga je najviše porazilo, – nego ostvareno proročanstvo! Čega je to bilo u toj misli tako naročito jakog, neodoljivog – on to ne bi mogao sebi objasniti, – on je samo osećao da je u sred srca pogođen, i stojao je u skoro mističnom strahu. Još trenutak, i pred njim kao da se sve raširi, namesto užasa – svetlost i radost, oduševljenje: nešto poče da ga guši i... ali trenutak prođe. Hvala Bogu, nije bilo *ono!* On predahnu i pogleda oko sebe... (Dostojevski 1994 III: 206-207)

259

---

43 Bloom se doduše poziva na Hollanderovu studiju *The Figure of Echo*, gde se tvrdi da se pojam transumpcije ne može uspešno primenjivati na dela čija bi se poetika grubo mogla opisati kao barokna (Bloom 1982b: 75). Premda je upravo “baroknost” jedna od temeljnih odlika Ćosićevog esejističkog stila (Brebanić 1998: 36-37), čini se da se *Povest o Miškinu* i te kako može čitati transumptivno: pitanje da li je reč o delu koje izaziva prekid daljeg procesa figuracije (a Ćosićevo očigledno ne izaziva, budući da mu se i sam, u naknadno napisanom epilogu, vraća) čini nam se sasvim nezavisnim od pitanja primenljivosti transumptivne analize. Uostalom, Bloomova odrednica *transumptivnog mišljenja*, kao “mišljenja u aluzivnim lancima”, na malo koga se može odnositi u onoj meri u kojoj se odnosi na Boru Ćosića, pogotovo u esejističkom ciklusu.

Dve stvari su, očito, za Miškinov doživljaj same nezgode najvažnije: porazno osećanje ispunjenog proročanstva i strah da je blaženstvo, koje je usledilo ubrzo po naizgled nehотиčnom činu, uzrokovano “onim”, tj. epileptičkim napadom. Proročanstvo je Aglajino, jer u prethodnom poglavlju ona, najavljujući poselo u roditeljskoj kući – tokom kojeg Miškin treba da bude prvi put “pokazan” otmenom društvu – nesuđenog mladoženju moli da pred gostima nipošto ne pokreće neke od svojih omiljenih tema (smrtna kazna, stanje u Rusiji, “svet spasava lepota”, pitanje postojanja raja), ali da – tu već njena molba postaje ironična – obavezno izazove nekakav skandal drugačije vrste (“Učinite neki gest, kao što vi to već umete; gurnite vazu pa je razbijte.”). Uplašen predstojećim društvenim nastupom, knez najpre pomišlja na to da se “odraportira kao bolestan”, a potom noć provodi u groznici; na samom poselu pravi grešku i uzima reč na neprikladan način; najzad, usred vlastite tirade protiv katoličanstva, gestikulirajući, razbija vazu Lizavete Prokofjevne. Napad epilepsije će se takođe odigrati, ali nešto kasnije, i biće vezan za osećanje ushićenja i određenog “viška” sreće.

Razbijanje vaze – tu bi se danas sa Ćosićem morao složiti i najnormativniji čitalac Dostojevskog – jeste klasičan primer onoga što je u psihoanalizi obuhvaćeno najopštijim značenjem pojma *Fehlleistung* (omaška). Preciznije, u pitanju je takozvana *das Vergreifen* (omaška radnje), odnosno *acte manqué* koji se u samoj *Povesti o Miškinu* najčešće pominje kao “omaška u hvatanju”. Poznato je da, prema nalazima samog Freuda, omaške u psihološkoj ravni nastaju kao rezultat neke vrste kompromisa između onoga što je svesna namera subjekta s jedne, i onoga što u njegovoj psihi zauzima poziciju potisnutog, s druge strane. Otuda se Miškinov gest, poput bilo kog drugog simptoma – u ključu discipline koju Bora Ćosić naziva “veselom naukom”, a Harold Bloom, sasvim drugačije: “science of anxiety” – pojavljuje kao forma koju je u jednom trenutku preuzelo *potisnuto* da bi moglo stupiti u *svesno*. Lomljava je, u stvari, rezultat svojevrsne nagodbe između Miškinove nesvesne želje (da se vaza razbije) i njegovih mehanizama odbrane (da se vaza ne razbije namerno).

Miškinovo neuspešno (a pitanje je i u kom stepenu istinsko) nastojanje da vazuu ne razbije zasigurno jeste psihološki indikativna, za karakterizaciju lika veoma bitna činjenica. Ali u *Povesti o Miškinu*, sasvim specifično, značaj samog čina razbijanja postaje još naglašeniji, pa on zapravo dospeva u najstroži centar pažnje: Ćosić je, faktički, poput Aglaje u sceni pripremanja Miškina za poselo (a nasuprot tradicionalnoj kritici), sklon da kao nebitan odbaci čitav spisak “miškinskih” tema (a to zbilja jesu – smrt, Rusija, lepota, raj), koje uostalom i u većini ostalih romana ruskog pisca igraju značajnu ulogu, a sve to zarad jednog jedinog junakovog čina, tog naizgled skoro bezazlenog događaja čija se najvidljivija posledica ogleđa u tome



što u samom akteru izaziva neobjašnjivu mešavinu dva međusobno nespojiva osećanja (porazno razočaranje i bolesno blaženstvo). Odabir upravo tog trenutka i upravo te scene iz romana u izvesnom smislu predstavlja ono konačno i ključno iznenađenje koje ovi eseji donose: izgleda da esejista nije toliko “totalitarno fasciniran” ni piscem, ni romanom za kojim je posegnuo, ni junakom-idiotom, pa čak ni njegovim idiotizmom, koliko pre svega jednom jedinom (ne)zgodom, koja mu onda služi kao polazište za smele interpretacije i još smelija uopštavanja. Miškinova *das Vergreifen* izrasta tako u simbol svega onoga što junak u Ćosićevoj viziji jeste, pa se baš razbijanje, paradoksalno, ovde pojavljuje i kao svojevrsna “majka” pisanja. Razbijajući skupoceni predmet knez postupa “na semiotski način” (Ćosić 1991a: II), te otuda jedino taj, u najmanju ruku (uprkos upečatljivosti) ne i presudan događaj (koji služi kao povod, a ne kao uzrok kada je o razvoju radnje u *Idiotu* reč) kod Ćosića zadobija moć predstavljanja celine romana. Tako se razbijanje vaze pojavljuje kao neka vrsta sinegdohe za čitav roman, kao onaj segment romanesknog teksta u kome se ogleda konstitutivni aspekt njegove celine i koji bismo stoga možda mogli podvesti i pod odrednicu *mîse en abyme*.<sup>44</sup>

261 O skandalu sa vazom se, redovno uz neslućene varijacije, govori u svakom poglavlju Ćosićeve zbirke, i to bezmalo na svakoj stranici. Ali, miškinske zgode o kojima nas *Povest o Miškinu* izveštava obuhvataju veoma širok raspon, i to – uslovno govoreći – kako u “paradigmatskom”, tako i u “sintagmatskom” smislu. “Paradigmatski” gledano, ne piše Ćosić skoro nikada o razbijanju, a vrlo retko piše i o vazi (u doslovnom smislu): dovoljno je da nešto bude oštećeno, ili da nešto (neko!) padne, ili da se dogodi nekakva omaška (bilo koje vrste), pa da nam to bude predstavljeno kao potvrda prisustva miškinske duševne ambivalencije. “Sintagmatski”, Ćosiću pak nije neophodno ni da se miškinski čin uopšte dogodi: dovoljno je da se o nečemu takvom govori, piše, čita, misli, ili da mu se bude svedokom. Iscrtavanje esejističkog dijagrama ovde stoga podrazumeva usredsređenost na različite zgode različitog statusa: povodom Čehova je, na primer, reč o tome da Ivan Romanovič Čebutkin u *Tri ma sestrama* razbija časovnik (81), povodom Kierkegaarda se (prilično daleki) analo-

---

44 Pomenuti pojam ima heraldičko poreklo, i prvobitno je označavao figuru, nacrtanu na štitu, u kojoj se minijaturno odražava čitav štit. Osim kao oznaka za sažimanje celine, *mîse en abyme* (doslovno: baciti u bezdan) u dekonstrukcionističkom kontekstu ponekad podrazumeva i vrtoglavicu koju izaziva nestabilnost značenja vaze je otuda, prema Ćosićevom tumačenju, “semiotski” čin u oba predočena smisla: kako u “heraldičkom”, tako i u “dekonstrukcionističkom”.

gon za razbijanje vaze traži u sceni iz *Ili-ili*, gde je opisano devojačko “posrnuće iz jedne kočije” (42), a povodom Kafke, u eseju “Kako pasti na ravnom”, kao miškinski čin prezentovana biva jedna stvarna činjenica Kierkegaardovog (!) života.<sup>45</sup> Štaviše, neke veze su još posrednije: Nikola Milošević se u *prenosnom* smislu tretira kao neko ko “neprestano nastoji da razbije svoju miškinsku vazuu, zarad naučne verodostojnosti tog razbijanja, u Freuda” (92), dok se kod onoga koga Ćosić tretira kao njegovog antagonistu (Nietzsche) veza s vazom ostvaruje na osnovu činjenice da on, kako nam je sugerisano, “na jednom mestu govori” o “nesretnoj ruci pri hvatanju” (107). Ovakvo esejističko tkanje evidentno podrazumeva lakoću (mnogima verovatno nepodnošljivu) kakva se redovno pojavljivala i u (ranij) psihoanalitičkoj hermeneutici.<sup>46</sup> Radi se, zapravo, o jednom osobenom tipu esejizma koji je “utemeljen” na krajnje labavo uspostavljenim analogijama i sasvim slobodno zamenjenim identitetima.

Istovetna spisateljska formula se onda podjednako odlučno iznova primenjuje i ne manje jasno očituje i u tekstu “Epilog za *Povest o Miškinu*: razbijena šolja, Descartesova” (Ćosić 1997), koji, bez obzira na trenutak nastanka (šest godina nakon *Povesti*) i mesto pojavljivanja (časopis *Reč*) u svakom smislu poziva (*zahteva*) da bude čitan kao integralni deo knjige. Kao što se već na osnovu naslova vidi, ovaj esej-dodatak (koga čini jedan jedini paragraf, uz jednu jedinu rečenicu-dodatak iz drugog) doživljava se kao prirodna posledica dveju karakteristika: on na najopštijem planu proishodi iz malarmeovsko-borhesovskog, “tekstualističkog” ustrojstva zbirke (usled koga “spisak tužnih sinova evropskih”, odnosno miškinskih temperamenata u ćosićevskom značenju te reči, mora ostati nezaključen, onako kako ni svet, koji se u *Idiotu* po Ćosiću zrcali, još uvek nije doživeo svoj kraj), dok u isti mah jeste i posledica samog ključa u kojem se za romanom Dostojevskog poseže kao za moćnim hermeneutičkim oruđem (koje je onda moguće oprobati i na nekim drugim

262

---

45 Evo šta od miškinskog razbijanja vaze preostaje na Kafkinom primeru: “/.../ Poručnik pasti ne sme, mi smo taj poručnik, mi dakle pasti ne smemo ni pod kakvim okolnostima, dakle pašćemo svakako, i, napokon, pali tako i jesmo /.../ Kafka dosta je padao ležeći u svojoj postelji, bolesnika na smrt /.../ Zaruke jesu prirodan i prirodan grumen na putu...” (47).

46 Prisetimo se kako je – pogotovo za vreme trajanja “herojskog” perioda – u psihoanalitičkoj literaturi izgledalo oprimeravanje Edipovog kompleksa, ili traganje za *tragovima* tzv. praprizora. A da Ćosić ipak svesno čini ono što čini, svedoči i njegovo pozivanje, u jednom eseju iz *Privatne prakse*, na Lacanovu (frojdovsku) tezu po kojoj je “svaka omaška zapravo jedna uspela, to jest vešto izvedena beseda” (Ćosić 1998: 101); malo dalje u tom eseju, Ćosić vlastitu “hipertekstualnu” intervenciju nad Lacanom započinje opažanjem da “svaka omaška ima svoju unutrašnjost, kao nekakav muzej”.

tekstualnim “bravama”). U *Dekartovoj smrti* – toj zbilja umnogome “najmiškinskijoj” knjizi Radomira Konstantinovića, koja se pojavila nakon same *Povesti o Miškinu* – Ćosić *post festum* prepoznaje, u kontekstu “povesti” koju je sam stvorio, onaj tip “odjekujućeg” značenja kakvo za predstavnike tzv. mitske ili arhetipske kritike književna dela imaju u kontekstu mitologije, odnosno psihologije.

“Idiotska vaza” (tipično ćosićevski figurativni izraz) zamenjena je u Konstantinovićeovom slučaju šoljom za čaj, takođe kineskom, čije je razbijanje odista detaljno opisano u petom poglavlju *Dekartove smrti*. U pitanju je epizoda iz pripovedačevog detinjstva, kojoj se on, pošto ju je više puta retrospektivno opisao – što već svedoči o značaju koju ona ima za celinu dela – vraća i pred sam kraj, na poslednjim dvema stranicama:<sup>47</sup>

... zaborav, kao zaborav zašto sam razbio tu šolju (sa jezerom, a nad jezerom ptice), ili izrezao makazama *vélocimane* iz *Larusa*, ili prosuo mastilo, prosuo ovaj pejzaž, plavi kineski *Wedgwood*-pejzaž po stolu, ne, po svetu, to je sada celi svet, u toj šolji za čaj (celi moj život u šolji za čaj). (Konstantinović 1996: 219)

263 Sâmo povezivanje (Miškina i Konstantinovića) kod Ćosića ponovo biva izvedeno tehnikom tekstualnog uklapanja (Konstantinovićeovog u vlastiti iskaz):

Bojao se Radomir da se tu, pred njegovim ocem, čaj *ne prelje preko rubova šolje*, na mali porculanski tanjir, *ili da mi šolja ne ispadne iz ruke*. A kad mi je ipak, ta nesrećna šolja iz ruke ispala, ušao sam u ono kolo, započeto takođe u jednom salonu, Japancinih. Moj prijatelj, dakle, svoju šolju morao je ispustiti kao što je Miškin Lav Nikolajevič morao razbiti skupocenu vazuu iz Kine, ma koliko se trudio da to ne poćini. (Ćosić 1997: 57)

---

<sup>47</sup> U *Dekartovoj smrti* se ovaj motiv povezuje i s Rilkeovim pominjanjem krčaga u “Devetoj elegiji” (Konstantinović 1996: 187). Inače, dijalog između dvojice prijatelja i spisatelja slične “sudbine”, koji je, nezavisno od okolnosti njihovog prijateljstva, uspostavljen Ćosićevom “miškinskom” interpretacijom *Dekartove smrti*, nastavlja da teče svojim tokom: Konstantinović u *Beketu prijatelju* pominje Ćosićev tekst (Konstantinović 2000: 100), dok Ćosić potom – ovaj put manje opsežno i uglavnom ponavljajući ono što je već rekao u “Epilogu” – piše i o toj Konstantinovićeovoj knjizi (Ćosić 2001). U tom dijalogu, u kome se iz različitih razloga često pominje i Samuel Beckett, ima, kao i u “načinima pisanja” obojice autora u njihovim aktuelnim fazama, puno toga beketovskog: “Kao da je to nekakva naša skupna staračka is-povest, razgovor *dva starca*, na smetilištu.” (Ćosić 1997: 67)

Ćosićev zapis o *Dekartovoj smrti* tako prerasta u još jednu (dvanaestu po redu, originalnom tekstu *Povesti o Miškinu* pridruženu) “raspravu o metodu, neurotskom”, odnosno o onome što ljudsku – ovaj put detinju, ili, da kažemo: detinje-filozofsku – ruku nagoni na to da (najpre više ili manje doslovno, a zatim i manje ili više figurativno) “razbije vazu”, kako bi onda, u osnovnoj tezi eseja, taj potez “jednog dečjeg uda” bio proglašen i za “rezime konačne pravde na ovom komadu kopna” (59). Osim toga, u kontekstu Konstantinovićevo delo, razbijanje biva prepoznato, a potom i “čitano”, kao razbijanje “uredne i legalističke šolje našeg života”, koje za Ćosića u ovom slučaju ima i socijalno, čak klasno značenje, značenje za čije je uspostavljanje pisac, makar kao za nekom vrstom najopštijeg backgrounda, morao posegnuti i za Konstantinovićevo *Filosofijom palanke*. (U poređenju sa već pomenutom ideološkom rasterećenošću *Povesti*, njen “Epilog” – u kome se u *Dekartovoj smrti*, a onda retroaktivno i u ostatku Konstantinovićevo opusa prepoznaju miškina značenja – umesto ravnodušnošću ili nostalgijom, odiše “apatridskom” životnom, pa i političkom gorčinom, jednom vrstom gotovo užasavanja spram onoga što autor karakteristično naziva “zemljom moga odsustva”.)

Tako je Ćosićevog čitaoca novi tekst o razbijanju (“Descartesove”, odnosno, prema autorovoj podeli uloga, Rogožinove šolje) vratio u samo središte “projekta Miškin”. Ali to nije sve: dozivajući, hronološki gledano, pred kraj svog esejističkog ciklusa vlastito delo sa početka iste stvaralačke faze, i pišući (dopisujući) to delo izvan prostora koje ono samo zaprema – uz sva ona, već i u knjizi obilato prisutna, ponavljanja, rekapitulacije i pomeranja u akcentu – Ćosić naknadno i neopozivo potvrđuje da je (nazovimo to tako:) “razbijanje posuda” ne samo osnovna, nego i faktički *jedina* alegorija njegovog “čitanja” Miškina. Snaga i postojanost te alegorije nagone nas da najzad i sami – u jednom (relativno) odlučnom činu “pogrešnog” čitanja – pokušamo da toj sceni iz romana i njenim esejističkim odjecima pristupimo kao nečemu što više nije tek ključ za “Ćosićevog” Miškina, nego predstavlja i sliku koja nas približava središtu Ćosićeve stvaralačke psihe. Zbilja, ima li Ćosićeva gotovo začaranost opisanom scenom iz *Idiota* i nekakvo dublje značenje?

Ispostavlja se, na sreću, da odgovor na ovako postavljeno pitanje možda i nije toliko teško pronaći. Taj odgovor je, u stvari – kako to obično biva – umesto Ćosićevog hipotetičkog čitaoca jednim delom već ponudio neko drugi, i to sasvim drugim povodom. U pitanju je ponovo Harold Bloom, ovaj put kao zastupnik verovatno najcelovitije i nesumnjivo najoriginalnije teorije (ženetovski shvaćene) *transtekstualnosti*. Simbolika razbijenih posuda ima u Bloomovoj teoriji (poezije) posebno mesto, otprilike onakvo kakvo u Ćosićevim esejističkim improvizacijama na temu Miškina ima scena(rio) razbijanja vaze. Kada se, na primer, u knjizi *Agon*, iro-

nično osvrnuo na savremeni pojam intertekstualnosti (podvlačeći da je u pitanju samo nova oznaka starog fenomena za koji i sâm smatra da je presudan za razumevanje mehanizama odvijanja književne tradicije), Bloom citira “mudru izreku” jednog drevnog jevrejskog pesnika, čiji prevod sa (njegovog) engleskog prevoda glasi:

Pesma znači punjenje krčaga, a čak i više od punjenja, razbijanje krčaga; razbijanje u najsitnije komade; ona je nešto što bismo jezikom Kabale mogli nazvati: “Razbijene Posude”. (Bloom 1982a: 46)

265 O kakvom je to “razbijanju posuda” ovde reč, i u kakvoj bi ono vezi imalo biti sa onim iz *Povesti o Miškinu*? Pozvati se, povodom Ćosićeve esejističke zbirke, na način na koji je Bloom artikulisao svoja književnoteorijska shvatanja – s obzirom na njihovu kabalističku provenijenciju, odnosno činjenicu da je takvim argumentacijama Bloom iz teorijske, “spekulativne”, duboko zagazio u “gnostičku” sferu – u prvi mah može izgledati kao ekscentričan čin čistog sumatraizma u rđavom smislu reči. Pa ipak – imajući u vidu da je sličan teorijski “rad” uspostavljanja nečega što zbija jeste analogija (ako već ne i puno više od toga) prethodno obavio neko koga smatramo za autoritet, i ko je bio spreman da jednu od velikih ezoterijskih tradicija tretira kao paradigmu vlastite teorije književne istorije – ohrabreni smo da ovde načinimo i taj korak.<sup>48</sup> Stoga o “razbijanju posuda”, sledeći Blooma – i usredsređujući se na paralelizam koji na simboličkom planu postoji između njegovog teorijskog i Ćosićevog esejističkog projekta – ne govorimo ovde kao o činu koji ima samo psihološko-simboličku dimenziju, već i kao o slici sa nesumnjivim “transtekstualnim”, ali i filozofskim, pa i teološkim zaledem. Zato nam, na ovom mestu, svojevrsan blumovsko-kabalistički ekskurs postaje neophodan.

Za Kabalom Bloom, nesumnjivo, manje poseže kao za mističkom, a više kao za mitološkom i interpretativnom tradicijom. On to ne čini bez razloga: već etimološki je pojam *Qabbalah* zasnovan na pojmu *predaje* (u naročitom smislu latinskog *re-*

---

48 Sličnim hermeneutičkim putem krenuo je u jednom trenutku u svojim *Biblioklastima* i Gérard Haddad, kada je u Mallarméovoj fascinaciji Knjigom prepoznao ideje koje su se znatno ranije pojavile kod hasidskog rabina Nachmana (za koga francuski simbolistički pesnik, mogli bismo se svi u to zakleti, nije ni čuo). Uzgred, neobično zanimljivim smatram izrazito različit odnos koji Haddad i Bloom imaju prema nasleđu jevrejskog mističizma, kojeg obojica inače koriste u svojim psihoanalitički usmerenim književnim i kulturološkim analizama: Bloom se dakle oslanja na Luriu i Freuda, a Haddad na Maimonidesa i Lacana!

ceptio), te stoga ne čudi što je svaki učitelj Kabale prevashodno zaokupljen kontinuitetom.<sup>49</sup> Ono što Kabalu u isti mah čini različitom od bilo kog drugog oblika misticiзма ili teozofije i od nje stvara model *književne* tradicije, jeste, po Bloomu, naglasak na interpretaciji. Bloom tvrdi da su se kabalisti iz srednjovekovne Španije i njihovi palestinski nastavljači suočili sa problemom koji je zahtevao “revizionističko” razrešenje: kako, u vremenu jedne od najvećih istorijskih katastrofa, razviti novi religijski impuls, kada već postoji praktično dovršena tradicija koja više ne ostavlja dovoljno prostora čak možda ni za spekulaciju? Upravo iz tog razloga je Kabala predstavljala praobrazac zapadnjačkog revizionizma, odnosno prvu pravu artikulaciju “psihologije zakasnelosti”, pa otuda i najraniji nagoveštaj psihoanalitičke doktrine (Bloom 1975: 34).

Tekst koji u 13. veku utemeljuje kabalističku tradiciju,<sup>50</sup> knjiga *Sefer ha Zohar* (poznatija kao *Zohar*, ili *Knjiga Sjaja*), predstavlja komentar Biblije, ali i svojevrsnu “Bibliju Kabale”, dok su kasniji kabalistički spisi organizovani kao komentar *Zohara*. Ono što Bloom naziva “genijem revizionizma” od sledbenika međutim – u procesu koji najviše liči na književnoistorijski – stvara one koji su drugačiji. Najznačajniji nastavljači kabalističke tradicije otuda u sebi otelovljuju onaj specifičan tip originalnosti kakav srećemo kod velikih pesnika, odnosno u književnosti uopšte. Zbog toga Bloom, počev od polovine sedamdesetih pa do danas, u nizu svojih radova zastupa uverenje da mitska građa, koju je kao neku vrstu korekcije normativnih kabalističkih čitanja Starog zaveta izneo kabalistički mislilac Isaac Luria (1534–1572) iz Safeda u Palestini, predstavlja najbolju osnovu za istraživanje fenomena poetskog uticaja. A taj fenomen, pak, po mišljenju pisca *Kabale i kritike*, jeste fon na kome treba čitati i prou-

266

---

49 Nije Bloom jedini koga Kabala zanima kao temelj estetike: “Friedrich Schlegel rekao je da je prava estetika Kabala, što je uvid koji će u naše vreme unekoliko veoma ozbiljno slediti Walter Benjamin, kao istinski gnostik, dok će parodijski to činiti Borges, koji je, kao i Mann, modernista koji glumi gnosticizam.” (Bloom 1982a: 56). Sâm Bloom polemise s Derridinom tvrdnjom da su “svi Zapadni metodi analize, objašnjavanja, čitanja ili interpretacije” stvarani bez postavljanja “radikalnog pitanja pisanja”, napominjući da je Kabala svakako jedan, iako ezoterijski, Zapadni metod. (Bloom 1975: 52–53).

50 Protivno raširenom mišljenju, Kabala kao jedinstveni sistem mističkog – i pogotovo teozofskog – mišljenja zapravo ne postoji: reč je, jednostavno kazano, o ezoterijskoj tradiciji koja obuhvata učenje o Bogu i svemu što je Bog stvorio, a koju su između 12. i 17. veka Jevreji na različite načine negovali u različitim delovima sveta (na prostoru od Vavilona do Poljske), i koja se, po Bloomovom mišljenju, od svojih izvora – normativnog judaizma i neoplatonizma – razlikuje prevashodno po opsesivnoj zaokupljenosti fenomenom zla.

čavati evropsku poeziju od Prosvete do naših dana. (Zapažamo da u svojim kabalističko-književnoteorijskim razmatranjima Bloom pojmu *uticaja* daje prednost nad pojmom *tradicije*. U pitanju je, doduše, u nauci o književnosti nakon pozitivizma prezren, ali i suštinski paradoksalan pojam, jer se ironija svakog uticaja sastoji u tome što posredstvom njega izvor neminovno biva ispražnjen, ponekad i do stanja potpunog odsustva, kako bi ga primalac prilagodio sebi i kako bi upliv uopšte postao moguć. Pa ipak je, tvrdi Bloom, čak i takav pojam, čije je poreklo astralno i povezano sa okultnim delovanjem zvezda na ljude, kao u suštini materijalistički, prikladniji od pojma *tradicije*, kojim se priziva numinozno. Umesto jezika simultanog poretka koji prkosi temporalnosti, Bloom za analize revizionih odnosa u književnoj istoriji koristi jezik porodične romanse, napominjući u svojim napadima na Eliota da pravi stvaralac neminovno *karirkira* tradiciju. Za razliku od pojma *tradicije*, koji priziva uzvišeno i grotesku, pojam *uticaja* je pitoreskan, patetičan i “batetičan”, te usled toga, po Bloomovom mišljenju, više u skladu sa istinskom prirodom književnosti.)

267 Osim što nam nudi “model slike poetskog uticaja”, Luria po Bloomu mapira i probleme koji se tiču puteva interpretacije, da bi napokon – a to nam je ovde najvažnije – svojom slikom duha-u-stvaranju pružao i osnovu za jednu celovitu teoriju stvaralaštva. Upravo takvu teoriju nastoji da izgradi Bloom, koji o “velikom tropu Razbijanja Posuda” govori polazeći od teksta koji je inače (poput Jevanđelja) ostao sačuvan u četiri osnovne verzije, poznat kao *lurijanska Kabala* (Bloom 1982b: 64).<sup>51</sup>

---

51 Napominjući da se najdalekosežnije dostignuće najvećeg poznavaoa Kabale i “miltonovske figure” moderne nauke – Gerschoma Scholema – po Bloomu sastojalo u analizi lurijanske Kabale kao mita o izgnanstvu (Jevreja iz Španije), koji je, budući u saglasnosti sa istorijskim aspiracijama, u 17. veku praktično zadobio status teologije (čitavog) judaizma, prepisujemo ovde i jednu Scholemovu opasku: “Moglo bi da izgleda drsko latiti se pisanja takvog sažetka osnovnih crta jednog mišljenja, koje je u svom kano-literarnom obliku, za svoje potpuno izlaganje ispunilo više debelih tomova, od kojih se, ne propustimo da i to pomenemo, u veliki deo može proniknuti samo kroz praksu mističke meditacije, a i onda je, koliko vidim, potpuno nedostupan teorijskom formulisanju. Pa ipak je osnovna struktura, Lurijin fundamentalni mit, ako smem da se tako izrazim, tako neobično i upečatljivo jasan, da čak i njegova krajnje skraćena analiza može da bude korisna.” (Solem 2001: 142) Otuda se ne bi trebalo pravdati, ne samo zbog uvođenja Kabale u ćosićevski kontekst (koji je “kabalistički” i zbog prisustva gnostika Benjamina, kao bliskog prijatelja Scholemovog), nego ni zbog neminovnih pojednostavljanja i uopštavanja, koja su prirodna posledica prepričavanja iz druge ruke. Samom Scholemu ovakvi, nužno pomalo neobazrivi hermeneutički postupci, uopšte nisu smetali; naprotiv, praktikovao ih je i sâm.

Sâmo “razbijanje posuda” (*Shevirath ha-kelim*) pri tom se pojavljuje kao drugi, od tri velika simbola lurijanskog mita.

Naime, stvarnost po lurijanskoj Kabali predstavlja uvek trostruki ritam kontrakcije, razbijanja i zaceljenja: taj se ritam vazda ponavlja u vremenu, i na samom početku je upravo takvim trodelnim procesom bila zasnovana večnost. Prvu fazu čini takozvani *Tsimsum* (izvorno: zadržavanje daha), odnosno božanska kontrakcija, grčenje Boga u samom sebi, kojim biva raščišćen prostor (ili, po Scholemu, “pneumatski praprostor”) za njegovu kreaciju. Time je omogućeno postojanje svih svetova, dok je njihovo stvaranje, u stvari, stvaranje “posuda”, među kojima se kao najimpresivnija pojavljuje *Adam Qadmon*, odnosno Iskonski Čovek. Potom nastupa druga, odlučujuća etapa – *Shevirath ha-kelim* – u kojoj sveukupno božje i stvoreno biće doživljava krizu. Naime, iz očiju *Adama Qadmona* izbijaju mlazevi svetlosti *sefirot* (božanskih stvaralačkih moći), pa se u sudaru sa tom svetlošću oni sudovi (i sami sačinjeni od svetlosti nižeg oblika), koji je trebalo da je prime i tako postanu instrument stvaranja – razbijaju u tom svojevrsnom svetlosnom sudaru. Ovakvo, kako ga Scholem naziva, *razbijanje u Bogu* veoma je teško tumačiti. Vremenom su se ipak iskristalisala dva moguća objašnjenja, od kojih bi se jedno moglo nazvati strukturalnim (iliti organskim: zrno umire da bi postalo žito), a drugo – koje je, očekivano, interesantnije – katarzičkim.<sup>52</sup> Prema potonjem, ezoterijskom shvatanju, u pitanju je čišćenje samog Boga, koje takođe omogućava početak egzistencije sveta koji ostavlja mesta slobodi. No, posle druge, svakako nastupa i treća faza teogonije – *Tiqqun*, faza obnove, isceljenja, smirivanja i meditacije.

268

Kako, onda, Bloom razume, tj. “čita” ovaj mit? I šta nam se u tom “tekstualističkom” čitanju čini bitnim za naše razumevanje središnje Ćosićeve čitalačke alegorije iz *Povesti o Miškinu*? Nije li odveć smelo na našeg esejistu (koji sebe smatra u isti mah srpskim i hrvatskim piscem) primenjivati “psihokabalistički” ili (još gore!) “pneumagnostički” pristup? Je li to čak smelije od načina na koji je, na osnovu istovetne “dokazne” građe, Bloom (doduše, iz perspektive jevrejskog gnostika) govorio o “američkom orfizmu”? I nije li otuda bolje povesti se za strahom od iskrenosti, a

---

<sup>52</sup> Nijednog trenutka ne treba gubiti iz vida da je Bloomovo (katartičko) tumačenje lurijanske Kabale samo jedno od mogućih. Ono je, ipak, “jako”, nedvosmisleno i za posledicu ima čitav jedan pogled na svet: Bloom smatra da po lurijanskoj Kabali čitav proces Stvaranja predstavlja katarzu za Boga, te da – onako kako se po Freudu zaljubljujemo da se ne bismo razboleli – po Kabali Bog stvara zarad sopstvenog “zdravlja”! Vidi Bloom 1975: 41.



vlastitu čitalačku sklonost prema ionako “iregularnoj” *Povesti o Miškinu* lišiti bilo kakve strategije?

Stvar je, međutim, u sledećem: pre lurijanske Kabale, po kabalističkim (i ne samo kabalističkim) nazorima, stvaranje je uvek bilo viđeno kao progresivni proces, koji se odvija postepeno i jednosmerno – od Boga, preko *sefirot*,<sup>53</sup> ka čoveku. Luria, koji je i inače neko ko ignoriše principe uobičajenog, kauzalnog mišljenja – pa, mnogo pre Nietzschea, “uzrok” i “posledicu” na izvestan način tretira kao puke jezičke fikcije – stvaranju počinje da pristupa kao jednom u suštini regresivnom mehanizmu, u kome čitav ambis može razdvajati jedan stadijum od drugog, i u kome je uvek *katastrofa* središnji događaj. Savremenijom terminologijom kazano, *Shevirath-ha-Kelim* predstavlja svojevrsni momenat samo-negacije uključen u svaku (pa i umetničku) tvorevinu; na planu umetnosti, u pitanju je “zahtev za poreklom” koji se suprotstavlja intencijama samog dela; a kada govorimo o književnosti, ova dimenzija se po Bloomu odnosi na retoričnost poetskih tekstova, na svest o rečima koja narasta s proticanjem vremena (Bloom 1975: 82).

269 I bez detaljnijeg upuštanja u Bloomovu argumentaciju i kabalistički predtekst, sada već postaje jasnije zašto ovo viđenje smatramo okvirom za Ćosićevu reinterpetaciju-estetizaciju mita o Miškinu. Ako Bloom čvrsto veruje u upotrebljivost lurijanske dijalektike (kontraktacija – katastrofa – restitucija) u književnim interpretacijama, Ćosić nam, posežući – naravno, sasvim nezavisno – za praktično istovetnom središnjom slikom (simbolikom razbijenih posuda, odnosno alegorijom Miškinovog i miškinskog razbijanja vaze) priča jednu, na osnovnom planu, istovetnu priču, koja u izvesnom smislu zaista postaje blumovsko “karikiranje” tradicije, odnosno njena “miškinizacija”.

Svi junaci Ćosićevi, onako kako su prikazani, potvrđuju da se stvarati može isključivo posredstvom krize i katastrofe, da je duh koji stvara (piše) obeležen opisanom vrstom Miškinovog kompleksa, predodređenošću za ličnu kataklizmu, suštinski neodvojivu od samog stvaralačkog procesa. Istorijski, niz miškinskih simptoma u *Povesti o Miškinu* započinje Rousseauovom bolesnom (ne)iskrenošću, da bi, preko Kierkegaardovog vereništva, Proustovog invertitstva i drugih “miškinizama”, vrhunio u apatridstvu Crnjanskog, komunističkoj prošlosti Nikole Miloševića

---

53 Za razliku od većine zainteresovanih književnika – u širokom rasponu od Malcolma Lowryja do Thomasa Pinchona – Scholem (kao i Bloom, koji se i u tom pogledu pokazuje kao njegov sledbenik) ne gaji veće interesovanje za deskripciju i analitiku samih *sefirot* (u pitanju je množina od *s'firot*, budući da je reč o *deset* božanskih sila emanacije posredstvom kojih je strukturisana sva stvarnost).

i porodičnom “idiotluku” Konstantinovićevo. Dinamika onoga što je Bloom ne jednom imenovao kao “mračni psihološki zakon kompenzacije”<sup>54</sup> pretače, po Čosiću, neopozivu (intimnu) katastrofu u uslovni (stvaralački) trijumf. Taj umnogome psihoanalitički mehanizam najpreciznije se, zaista, može opisati miškinko-kabalističkom simbolikom – slikom razbijanja posuda – koja nam se u ovom slučaju čini korisnijom od klasičnog frojdističkog pristupa utoliko što lurijanski mit za razliku od psihoanalitičkog (takođe) mita – vratimo se za trenutak Morsonu – nudi “događajnost” umesto strukture. Kabala je dakle ovde nadmoćna nad psihoanalizom onako kao što nam se i interpretacija *Idiota* iz perspektive onoga što Morson naziva tempikom čini nadmoćnom nad ogromnom većinom tradicionalnih čitanja ruskog romana.

Psihoanaliza se, s druge strane, odista nadovezuje na lurijanski mit. Tako u *One strane principa zadovoljstva*, Freud za poreklom svih ljudskih nagona traga polazeći od katastrofičke teorije Stvaranja, usled čega taj spis po Bloomu zauvek ostaje jedan od najšokantnijih. Ovakvo shvatanje kod Freuda nije bilo kabalističkog, nego šopenhauerovskog porekla, i pokazalo se kao primenljivo i na stvaralaštvo, na ono što se obično naziva čovekovom kreativnošću. Samu pak ideju o stvaranju-kao-katastrofi, što ujedno znači i shvatanje o *stvaranju katastrofom*, na višem, kosmološkom planu, najizričitije je zastupao Freudov učenik Sándor Ferenczi (taj, po Bloomu, “veliki mučenik” *Imitatio Freudi*), u knjizi *Thalassa*, kojom su se – što već prestaje da nas čudi – svaki na svoj način, bavili i Bloom i Čosić. Upravo Čosićevo čitanje Ferenczija, u jednom eseju iz *Dobre vladavine* (gde se ideje mađarskog naučnika stavljaju u kontekst priče o Jovanki Budisavljević Broz i Esther Williams), predstavlja za nas ono posredno, ali ne manje upečatljivo svedočanstvo o tome da je on kao pisac duhovno blizak idejama blumovske, “antitetičke” kritike.<sup>55</sup>

270

---

54 Usled svog univerzalnog važenja, taj se zakon po Bloomu najsažetije može izraziti emersonovskom krilaticom “Nothing is got for nothing”. Bloom inače Emersona naziva “our central man” i smatra ga pronalazačem “američke religije”, koju pak vidi kao osobeni vid orfizma, čiji moto glasi *Sve što može da bude slomljeno i treba da bude slomljeno* (Bloom 1982a: 161). Možda Miškina treba razmotriti i u kontekstu američke, a ne samo tzv. ruske ideje? Za francuski (politički) pogled na Miškina vidi Gliksman 1986: 181-234.

55 Igrum slučaja (!?), pomenuti esej, nazvan po Ferenczijevoj knjizi, jeste ujedno i mesto na kome i Čosić pominje Kabalu: “Svi smo mi vodozemci ovog panonskog bazena, njegovo školje i pokidane hrptenjače, čija pripovest ugrađuje se sada u budalastu američansku priču o plivačkim akrobacijama, nekom promišlju koja nije samo proizašla iz kabalističkog sastavljanja bioskopskog repertoara.” (Čosić 1995: 15). Pominjanje je uzgredno i

Time se postepeno približavamo i zaključku da je Kabala Bloomu u stvari poslužila za teorijsko i filozofsko utemeljenje onakvog načina čitanja kakvo u *Povesti o Miškinu* Ćosić praktikuje. Sudeći po njegovom vlastitom priznanju, Bloom se za “kabalistički model” književne kritike zalaže kao neko ko je u književnosti zaokupljen pre svega revizionističkim načelima, a onda i tropima i psihičkim mehanizmima odbrane (Bloom 1975: 87). Kao nediskurzivna forma interpretacije, koja značenje ne pronalazi analizirajući strukture, Kabala se usredsređuje na figure i simbole univerzuma imaginacije, dok je prema Bloomovom i Ćosićevom “čitanju” taj svet nadmoćan nad (“smrtnim”) svetom doslovnog značenja. Otuda se suština Bloomove teorije i onoga što Ćosićeva čitalačko-spisateljska praksa implicira tiče upravo igre doslovnog i figurativnog značenja – pri čemu je kod Blooma reč o široko shvaćenju, “postmiltonovskoj” poeziji, a kod Ćosića o vlastitoj viziji tradicije, vlastitom *visionary company*. Ideja je da se značenje ne proizvodi u ili *posredstvom*, nego *između* pesama (tekstova), kao i da se skriveni (i u tom smislu zbilja, u najuopštenijem značenju te reči, “kabalistički”!) putevi koji vode od pesme do pesme (od dela do dela, od stvaralačke psihe do stvaralačke psihe) tiču ograničenja, zamene i predstavljanja, odnosno dijalektike revizionizma. Tekst pri ovakvom pristupu predstavlja relacioni događaj, a ne supstancu koju treba analizirati: izuzev kroz svoje odnose sa drugim tekstovima, on nema značenje.

Književna kritika, prema Bloomovom viđenju, predstavlja svojevrsnu epistemologiju tropa. A svi tropi – bilo da su pesnički, bilo da je reč o Ćosićevim čitalačko-esejističkim – predstavljaju svojevrsno bekstvo od doslovnog značenja. Značenje, svejedno da li je reč o Kabali, modernoj poeziji, ili junacima Ćosićevih eseja, luta svuda gde ono što prethodi prethodi da zauzme čitavu “mapu pogrešnog čitanja”, odnosno verbalni univerzum: značenje krivuda, opada, uzdiže se i najzad pokušava da “povrati prošlost” zamenom mentalnog prostora mentalnim vremenom (89), upravo onako kako i Ćosić scenu razbijanja posuda projektuje u različite tek-

---

na popularnim predstavama o Kabali zasnovano, ali zasigurno ne i onako površno i haotično kakvo je npr. Basarino. *Virtualna kabala* Svetislava Basare – budući da je, zbog koketiranja sa stvarnom Kabalom (Basara 1996: 29-42) ne možemo smatrati isključivo alegorijom “rđave vladavine” – odlično ilustruje ne samo brojnost nesporazuma koji Kabalu okružuju, nego i žalosnu i više puta konstatovanu činjenicu da i oni koji to nipošto ne bi smeli činiti Kabalu mešaju sa svim i svačim što je u vezi sa religioznim nadahnućem (u rasponu od sufizma do hinduizma), kao i da, uprkos prestižu same Kabale, neverovatan eklektizam dovodi do njenog kontaminiranja bezmalo svakim poznatim ili polupoznatim okultnim ili teozofskim pravcem.

stove, od *Ispovesti* do *Dekartove smrti*. Po Bloomu se, dakle, velika pouka koju sobom nosi jedna od najkompleksnijih ezoterijskih tradicija (i, reklo bi se, jedna od “najtežih” nauka) sastoji u tome da je značenje takozvanih poznih tekstova uvek lutajuće značenje, baš kao što su i “zakasneli Jevreji bili lutajući narod”: značenje luta, poput ljudske patnje, ili greške, od teksta do teksta, ali i unutar teksta, od figure do figure, a ono što upravlja tim lutanjem jeste odbrana, “predivna neizbežnost odbrane” (82). Jer nije samo interpretacija odbrana, nego je i značenje kao takvo odbrana – ono *luta da bi se zaštitilo*. Etimološki, “odbrana” se odnosi na nešto što je zabranjeno, pa bi se moglo zaključiti da se poetska odbrana tiče prekoračenja, koje je osnovni moment samo-predstavljanja svakoga koga bismo nazvali snažnim pesnikom, ali – čini se – i onoga koga bismo, zajedno s Bloomom, okarakterisali kao “snažnog” čitaoca.

### 5. ANALOGIJA, ANOMALIJA, HOMOLOGIJA

Ne težeći onome što Rorty naziva “utehom konsenzusa”, Bloom pledira za autonomnost i novinu “snažnog” čitanja. Pa ipak, upravo onako kako on tvrdi da pesme nisu tek lingvistički entiteti, već i (pre svega) iskazi unutar određene tradicije iskazivanja, tako i njegov svojevrsni “psihodrom” književne kritike – na kome je, pojednostavljeno govoreći, problem jezika postao pitanje istorije, a problem značenja 272 pitanje psihologije – treba locirati i na mapi savremenih teorijskih izučavanja transtekstualnosti, a naročito fenomena hipertekstualnosti. Međutim: na jedan način su to do sada činili svi ostali, a na sasvim drugi Bloom sâm.

Autor za sada poslednje (od svega tri napisane) knjige o ovom američkom teoretičaru, Graham Allen, u svom nedavnom *readeru* iz oblasti teorije intertekstualnosti Bloomu posvećuje značajan deo jednog od završnih poglavlja (Allen 2000: 133-173). Allenov niz izučavanih autora – kontekst unutar kog, po njegovom mišljenju, treba sagledavati Blooma i njegove teorijske poglede – započinje sa Saussureom i Bahtinom, nastavlja se Kristevom, kulminira s Barthesom, nova osvetljenja zadobija sa Genetteom i Riffaterreom, da bi danas obuhvatao pojedine ogranke feminističke i postkolonijalne kritike, izvesne tipove proučavanja ostalih umetnosti, kao i kompjuterske hipertekstualnosti. Bloomove ideje svrstane su tako – uprkos, prema opštem mišljenju, ekscentričnom načinu njihove prezentacije – u širu, za drugu polovinu dvadesetog veka čak možda glavnu književnoteorijsku struju.

Bloom se, po svoj prilici, sa ovakvim prikazom vlastite pozicije nipošto ne bi složio. Premda (nevoljno) svestan da njegovi radovi definitivno dotiču fenomen koji se već više od trideset godina u proučavanju književnosti opisuje kao intertekstualnost (taj pojam čak ni on povremeno nije u stanju da izbegne), Bloom vlasti-

te korene ipak vidi negde drugde, i to ne samo *sonu stranu* bilo kakvog poznatog i (danas već “školski”) priznatog sinhronijskog ili dijahronijskog poretka, nego i kao znatno dublje. Svoj način ponekad svesno neopreznog lutanja po tekstovima on i izrikom ne smatra za jedinstven, niti pak za revolucionaran. Štaviše, celokupna istorija kritike, po njegovom mišljenju, može biti posmatrana kao povest sukoba između onih koji, nastavljajući aristotelovsku tradiciju, praktikuju postupak *analogije*, i onih koji, takođe već dve hiljade godina unazad, naslanjajući se na jedno sasvim drugačije teorijsko nasleđe, pribegavaju postupcima *anomalije*. I dok *analogisti* tekst još uvek tretiraju kao jedinstvo, insistirajući na odnosima srazmere (oni su, a da to često i ne znaju, duhovni potomci Aristarhovi i aleksandrijske škole), *anomalisti* (među koje je Bloom u početku svrstavao i američke dekonstrukcionista, da bi postepeno, čini se, postajao sve skloniji da sebe doživljava kao usamljenog jahača) preferiraju da književni tekst osećaju i tumače kao “međuigru razlika sa značenjima koje proističu iz tih razlika”.<sup>56</sup> Temelji potonjem (manjinskom) načinu čitanja uspostavljeni su još u pergamskoj biblioteci, a njegov je “otac” Krates sa Molosa. Potencijalni današnji “anomalistički” čitalac – koga Bloom, aludirajući na De Mana, naziva i “alegorijskim”, i suprotstavlja ga “analoškom” – tekst ne vidi kao jedinstvo, i ne zadovoljava se pukim uspostavljanjem analogija, odnosno istraživanjem književnog uticaja kao isključivo pozitivne i neproblematične transmisije od ranijeg ka kasnijem tekstu.

Povodom Ćosića u tom smislu možemo govoriti o osobenoj vrsti čitalačke dijalektike: mada polazi od poetičkog modela teksta i analogije kao temeljnog esejističkog postupka koji iz takvog shvatanja prirodno proishodi, ni on se, čitajući tekstualne i netekstualne fenomene, ne zaustavlja tek na tom, oduvek dominantnom mehanizmu uspostavljanja značenjske mreže. Jedna od karakteristika standardno shvaćenog analoškog pristupa jeste i njegova upotrebljivost u didaktičke svrhe: teško je, međutim, proceniti šta bi se dogodilo kada bismo – makar eksperimenta radi – kao sekundarnu literaturu iz oblasti “ruski realistički roman” studentima (ili čak srednjoškolcima) preporučili i *Povest o Miškinu*. S obzirom na to da je “povest o idiotluku” esejistički tekst koji brojne čitalačke mehanizme (analogije, ali

---

<sup>56</sup> *Deconstruction and Criticism*, 13–14. Čini se da je Bloom relativno brzo odustao od dalje artikulacije pojma anomalije, budući da – samo tri godine posle teksta “Lomljenje forme” (objavljenog u zborniku u kome je ovaj autor nastupio zajedno sa Derridom, a u pratnji preostale trojice iz negdašnje dekonstrukcionističke *gang of four*) – više ne pominje opoziciju analoško/anomalijisko, nego analoško/antitetičko (Bloom 1982a: 63). U pitanju je, verovatno, nešto što bi on sam, da je u pitanju neko drugi, prepoznao kao “čišćenje imaginativnog prostora” za – samog sebe.

i anomalije, pa i alegorije) čini transparentnim, malobrojni ovdašnji poslenici teorije mogli bi, opet, kada bi to samo hteli, prepoznati u Ćosićevoj knjizi i te kako zahvalnu građu. Smeliji potezi u novije vreme, međutim, ako ikakvu, imaju prohodnost jedino u domenu svesno izolovanog i nekomunikativnog (meta?)teorijskog diskursa, a ne i na pozornici praktičnije kritike (interpretacije, esejistike), te otuda, usled izostanka ozbiljnijih odziva na “miškinski” projekat, preostaje jedino da, parafrazirajući Blooma, bez žaljenja konstatujemo kako se odista čini da svako uistinu “jako” (ili makar na bilo koji način sugestivno) čitanje, pa i Ćosićevo, počiva na književnoj kulturi *izolovanog* pojedinca. Kao izolovani – i, kako bi verovatno i za sebe-kao-Crnjanskog, rekao: “barokno usamljeni” – pojedinac, Ćosić je pokazao spremnost da preuzme na sebe rizik i, iz sfere *analogija*, učini iskorak u sferu različitih vrsta čitalačkih *anomalija*. Otuda će se on, u *Povesti o Miškinu*, tamo gde su sličnosti (svakome) vidljive, usredsređivati na to da ukaže na razlike, dok će, tamo gde analogije naizgled ne postoje, on njih ipak pronalaziti, ili čak izmišljati. I potom osmišljavati!

Prvi čitalac ove vrste – za koju bi Barthes, bez sumnje, rezervisao vlastitu kategoriju “paranoičkog” zadovoljstva u tekstu – ipak se pojavio mnogo pre Borgesovog Menara. Bio je to, svakako, jedan književni lik: sâm Don Quixote. I veleumni plemić je, naime, nastojao da liči na junake iz tekstova koje čita, težeći pri tom pre svega da pokaže kako tekstovi koji ga oduševljavaju predstavljaju istinski jezik sveta:

274

Njegova avantura je dešifrovanje svijeta: savjesno putešestvuje s ciljem da na čitavoj Zemlji ožive figure koje pokazuju da knjige kažu istinu. Taj podvig treba da bude dokaz: on se ne sastoji u stvarnom trijumfu – zbog toga pobjeda u stvari nije ni velika – nego u transformisanju stvarnosti u znak. U znak po kome se utvrđuje da znaci jezika odgovaraju samim stvarima. Don Kihot čita svijet da bi dokazao knjige. I jedini dokaz koji on daje o sebi to je svjetlucaje sličnosti. (Fuko 1971: 112)

Ta “svetlucava” sličnost između “stvarnog” sveta i viteških romana nije međutim nikakva nedvosmislena sličnost (kao što to nije ni, kod Ćosića, sličnost između sveta i jednog romana Dostojevskog):

*Don Kihot* je prvo moderno djelo jer u njemu susrećemo beskrajnu igru okrutnog razuma identičnosti i razlika u znacima i sličnostima; jer u njemu jezik raskida svoju staru vezu sa stvarima da bi ušao u onu suverenu usamljenost, iz

koje se više neće vratiti, u svoje strmo biće, koje je postalo literatura; jer nje-gova sličnost ulazi u tu fazu koja za nju znači bezumlje i imaginaciju. [podvukao P. B.] (113)

Analogija *stricto sensu* na taj način, postajući “bezumlje i imaginacija”, prerasta u anomaliju; ona je vid para-logike čitanja, koja stoga poprima formu alegorije u demanovskom (i Bloomu bliskom) značenju te reči.

Kao klasična metoda književnokritičke analize, analogija je, doduše – da se još jednom pozovemo na Foucaulta – samo jedan od četiri osnovna oblika sličnosti.<sup>57</sup> Ukazati na paralelizam koji postoji između dva odvojena “transumptivna” lanca – prvog, koji počinje kabalističkim mitom o razbijenim posudama, nastavlja se Freudovom katastrofičkom teorijom stvaranja, a završava (?) Bloomovim shvatanjem književnosti, i drugog, manje diskurzivnog, koji započinje Miškinovim razbijanjem vaze a nastavak stiće u različitim vidovima ponavljanja te slike u životima “junaka” *Povesti o Miškinu* i, na kraju, u Ćosićevom samotumačenju – takođe znači poslužiti se analogijom kao prokušanim oruđem književne (i ne samo književne) analize.

275 Pa ipak, izgleda da se u slučaju iole pažljivog razmatranja evidentnih sličnosti koje postoje između Bloomovog teorijskog i Ćosićevog praktičnog (čitalačko-spisateljskog) modela – koji međusobno ni na koji način nisu faktički, izvan čitalačke svesti koja konstatuje izvestan tekstualni odnos između njih, povezani – mora pokazati da je reč o nečemu mnogo dubljem od puke analogije. Slika razbijanja posuda, koja je – i kod Blooma i kod Ćosića – nedvosmisleno povezana sa “tekstualističkim” osećanjem sveta i anomalističkim tipom interpretacije, predstavlja nešto više; ona je element jednog dubljeg tipa *konvergenције*, odnosno nečega što Gilbert Durand naziva “izomorfizmom konvergentnih simbola” (Durand 1991: 40). U pitanju je svakako obuhvatnija i dalekosežnija povezanost, jer dok je za analogiju karakterističan odnos “A je za B ono što je C za D”, za konvergenciju bi zapravo važi-lo: *A je za B ono što je A' za B'*. Da je u ovom slučaju zbilja opravdano govoriti o konvergenaciji, potvrđuje činjenica da postoje čitave konstelacije slika i ideja koje su praktično istovetne. Usled te izrazite podudarnosti, Bloomovo i Ćosićevo transumptivno ulančavanje tropa razbijenih posuda ne stoji u pukoj analoškoj vezi, nego – pre bi se reklo – u odnosu *homologije*.

O geteovskom pojmu homologije prvi je, najverovatnije, u humanistici pisao Oswald Spengler, nastojeći da ukaže na “homologne” odnose između izve-

---

57 Prema sistematizaciji koju donose *Reči i stvari*, u pitanju je “treći oblik sličnosti”: “*Convenientia, aemulatio, analogija* i *simpatija* kazuju nam kako svijet treba da se povuče u sebe, da se podvostruči, da se u sebi odražava ili da se poveže kako bi stvari mogle da liče jedna na drugu.” (93)

snih istorijskih pojava. Homologija, u stvari, podrazumeva *morfološki* podjednaku vrednost, za razliku od analogije koja se odnosi na jednaku vrednost *funkcije*.<sup>58</sup> Otuda je u antropologiji moguće konstatovati da izvesni mitovi i simboli stoje u odnosu homologije samo onda kada predstavljaju varijacije na isti arhetip. Sâma arhetipska dimenzija “figurativne strukture” razbijenih posuda – koja je kod Blooma i Ćosića preuzeta iz Kabale, odnosno od Dostojevskog – otvara nam se, međutim, na više ravni, pri čemu svaka ravan za sebe potvrđuje homološku relaciju.

a) *Prva ravan* postojanja homologije između Bloomove teorije i Ćosićeve *Povesti o Miškinu* arhetipska je u jungovskom – odnosno, strogo psihološkom – smislu reči. Kao da je kod dvojice autora na delu isti “hormon imaginacije”, usled čega posežu za istom slikom razbijanja posuda. Upravo se Jung detaljno bavio izučavanjem simbolelike posuda; on je, uz ostalo, analizirao i

... etimološki put koji u indoevropskim jezicima ide od šupljine do kupe. *Kysthos* znači *šupljina, utroba*, dok *keythos* znači *utroba zemlje*, a armenski *kust* i vedski *kostha* prevode se s *donji trbuh*. Tom se korjenu pridružuje *hytos, svod, luk, kytis, škrinja* i, napokon, *hyathos, čaša, kalež*. Jung napokon smjelo interpretira *kyrios gospodin*, što bi trebalo razumjeti kao blago *izvađeno iz spilje*. Psihoanaliza sigurno prihvaća da je šupljina, u prvom redu, ženski organ. Svaka šupljina je seksualno određena, pa čak ni ušna šupljina ne izmiče tom pravilu predočavanja.

276

---

<sup>58</sup> Spengler, na primer, tvrdi da su homologni indijski budizam i rimski stolicizam (dok budizam i hrišćanstvo, uprkos čestim i površnim poređenjima između Bude i Hrista, nisu čak ni analogni), te da je Nietzsche bio u pravu kada je tvrdio da Wagner predstavlja svojevrсни *résumé* (tadašnje) savremenosti. Treba usput konstatovati da savremene studije kulture nisu nesklone špenglerovskom proširenju domena ovog izvorno biološkog pojma.

Osim homologije, Spengler u istom poglavlju *Propasti Zapada* (“Problem istorije sveta”) obrazlaže još jedan, vlastiti pojam – *istovremenost*: “Ja nazivam ‘istovremenim’ dve istorijske činjenice koje, svaka u svojoj kulturi, nastupaju u tačno istom – relativnom – položaju, pa i imaju odgovarajuće značenje.” (Špengler 1989 I: 165-166). “Istovremeni” su, u tom smislu, Pitagora i Descartes, Aleksandar i Napoleon ... Bagdad i Washington. Zanimljivo je da, sudeći po autoportretima koje obojica nude, Bloom i Ćosić žive u različitim vremenskim ravnama (ukoliko kategoriju “istovremenosti” ne shvatamo kao Spengler), s obzirom na to da prvi sebe vidi u antici (kao “anomalistu”), a potonji u dobu reformacije (kao Erazma).



Dakle, psihoanalitičar ima pravo kad tvrdi da postoji neprekinut put od utro-  
be do čaše. (Durand 1991: 212-213)

Posuda-prototip po Durandu jeste dakle digestivna utroba, dok je simbolika posu-  
da bazično po njemu vezana za “noćni sustav slike”, u kome dominiraju “digestiv-  
ne i alimentarne naddeterminacije”, i u okviru kog je moguće, pored ostalog, uo-  
čiti i “psihovektor” *hram-posuda-grobnica-lađa*. Ali ono što je univerzalno u Imaginar-  
nom, kaže otprilike Durand, nije oblik bez namene, nego temelj sam. Oslonivši se  
na obiman etnološki materijal, francuski simbolog veli da brojni mitovi – recimo  
na Jamajci, ili na Bahamima – često sadrže motiv kažnjavanja mladog junaka zbog  
toga što je razbio neku posudu, pri čemu to razbijanje za samog mladića označava i  
početak mističke pustolovine (308). Razbijanje i u mitologiji takozvanih primitiv-  
nih naroda definitivno ima inicijacijsko značenje, pa nam se Bloomov i Ćosićev  
mit u ovoj ravni na trenutak zbilja ukazuju kao dve partikularne verzije jednog te  
istog mita poteklog iz zajedničke (sveukupne, ekumenske) mitske svesti.

U uvodnom ogledu *Privatne prakse*, pod ilustrativnim nazivom “Ključ i  
vaza”, i sam Ćosić osvrnuo se na simboliku vaze kao takvu, i to prizivajući na trenut-  
ke upravo etnološku građu (Ćosić 1998: 8-18). Baveći se iznova, po ko zna koji put,  
277 “idiotizmom čovekove ruke, koji je stalan”, on tu analizira jednu noviju zgodu iz  
vlastitog života pri kojoj je (ovaj put zaista, doslovno) stradala jedna vaza, i to švaj-  
carska (dakle, iz zemlje Miškinovog lečenja). Čin razbijanja u ovom (kon)tekstu bi-  
va tumačen kao jedan tip žrtvene omaške, budući da je, prema Freudovom zakonu  
psihopatologije svakodnevnog življenja, čovek uvek sklon da “razbije” nešto vredno  
onda kada se podsvesno brani od nekog drugog, po intimnom osećanju većeg gubit-  
ka. Usvajajući ovakav Freudov pristup, Ćosić ovde – budući da u *Privatnoj prak-  
si* uistinu više nastupa kao analitičar-laik, a manje kao hermeneutičar – omaške (za-  
boravljanje ključa, razbijanje vaze) tretira kao simbolični prikaz misli, a ključ i vazu  
kao “dva velika polna simbola iz ornamentike psihoanalize”.<sup>59</sup>

---

59 Laički Ćosićev pristup ipak koincidira sa podelom iz *Antropoloških struktura  
imaginarnog* na dnevni i noćni “sustav” slike (u okviru prvog Durand govori o  
*žezlu i maču*, a u okviru drugog o *silasku i čaši*). Zanimljivo je da u predgovoru  
za deseto izdanje te svoje knjige Durand govori o tome kako se mnogo po-  
godnija od njegovog termina “figurativna struktura” pokazuje zapravo sin-  
tagma – “semantička posuda”. (Durand 1991: 16) A šta tek reći na činjeni-  
cu da je Foucault, po vlastitom priznanju, *Reči i stvari* napisao inspirisan baš  
onom Borgesovom podelom životinja u kojoj se kao jedna vrsta (u kategori-  
ji pod “m”) pojavljuju i “životinje koje su slomile krčag” (Fuko 1971: 59)?!

b) *Druga ravan* u kojoj je moguće pratiti konvergenciju između Bloomovih i Ćosićevih transumptivnih nizova *arhetipska* je u značenju koje toj reči pridaje Northrop Frye. Ta se ravan, najuopštenije govoreći, dotiče shvatanja književnosti, pa je njoj u ovom tekstu do sada već bilo posvećeno najviše pažnje i prostora: Bloom polazi od sakralnog (kabalističkog) tekstualnog predloška, a Ćosić od kanonskog književnog teksta (Dostojevskog), da bi obojica razvili – Ćosić, naravno, više u nagoveštaju – slično shvatanje stvaralaštva (a Bloom i celovitu, gnostičku teoriju Stvaranja).

Na ovoj, za nas najvažnijoj ravni, postojanje homologije ishodi činjenicom da Bloom eksplicitno tvrdi, a Ćosić svojom “privatnom” esejističkom praksom implicira, kako proces čitanja, kao i proces pisanja, treba *demistifikovati*. Jer, da ponovimo: nijedno čitanje (a mnogi, pre svega oni koje nazivamo tekstualistima, ne čitaju samo književna dela, pa čak ni samo tekstove), uključujući *Povest o Miškinu* kao jedno osob(e)no pisanje-čitanje, nije nevino. Kao što to ilustruju i ranije citirani odeljci inspirisani Crnjanskim, nije samo Bloom, nego je i Ćosić sklon da govori o osuđenosti svakog pisanja na falsifikovanje, ali i o neminovnoj (po)grešnosti naših čitalačkih poduhvata.

Zaključni segment Bloomove studije *Kabala i kritika* nosi upravo naslov “Neophodnost pogrešnog čitanja” (Bloom 1975: 95-126). Uzaludno je, kaže tu Bloom, svako naše čitalačko nastojanje da se pokorimo tekstu i da ga “razumemo”. Krajnji domet može biti samo “snažno pogrešno čitanje”, neka vrsta uticajnog stvaranja tropa nad tekstem. A tropi, u stvari, otelovljuju psihološke mehanizme odbrane, koji su – protivno u novije vreme raširenom verovanju u manjkavosti jezika – pravi uzročnici “pogrešnosti” naših čitanja.

Većina nas svoje živote živi upravljajući se prema jednom od dva međusobno suprotstavljena načela: ili je sve što nam se događa arbitrarno, ili je predeterminisano različitim faktorima. Život, epštejnovski kazano, čine događaji i postupci. Bloom međutim misli da mi takođe, kada ozbiljno i “interesantno” čitamo, čitamo na način na koji i živimo, te da otuda pretpostavljamo da su i tekstovi koje čitamo, ili arbitrarni, ili predestinirani. Otuda svi oscilujemo između dve moguće formule: *jesi i postaješ ono što čitaš*, ili pak *samo ono što jesi možeš čitati*. Prva formula, kaže Bloom, preimućstvo daje svakom tekstu u odnosu na bilo kog čitaoca; druga pak od svakog čitaoca koji se pokorava zahtevima (pa i hirovima) sopstvene imaginacije stvara vlastiti tekst. Svaki čin čitanja po Bloomu pri tom predstavlja vežbu iz zakašnelosti, i svaki je takav čin *defanzivan* (upravo onako kako je i stvaranje, protivno tradicionalno-poetičkim, a saglasno kabalističkim predstavama, regresivan čin). Čitalac je za tekst ono što je pisac za svog prethodnika – svaki je čitalac efeb, a svaki tekst prethodnik, i svako čitanje predstavlja primer “uticaja”, u smislu *trpljenja*. Čitanje je

otuda uvek pogrešno čitanje, baš kao što i pisanje uvek predstavlja neku vrstu “utaje” (*misprison*) i laži, u onom smislu u kome je o “laganju” pisao (lagao?) Oscar Wilde.<sup>60</sup>

Bloomova teorija svoju krajnju tačku dostiže u raskrinkavanju “četiri iluzije” (religijske, organičke, retoričke, metafizičke) i tvrdnji kako je “tužna” istina da pesme (tj. književna dela) zapravo nemaju ni prisustvo, ni jedinstvo, ni oblik, niti pak značenje. Prisustvo je, po Bloomu, zapravo vera; jedinstvo je greška ili čak laž; oblik je metafora; dok je značenje, napokon, arbitrarno i predstavlja ponavljanje metafizike (122). U jednoj kasnijoj prilici – u knjizi pod naslovom *Razbijene posude!* – Bloom će još reći:

Ne postoje tekstovi, pa nema nikakvog razloga za tvrdnju da nema ničeg izvan teksta. Umesto toga, postoje konfiguracije, raskošno perverzne uzajamne uklopljenosti množine jakih tekstova i raštrkanih šačica jakih čitalaca. Poezija se događa između tih konfiguracija, unutar samih revizionih načela kojima je regulisana komplikovana ravnoteža psihičkog rata između i unutar tekstova i čitalaca. (Bloom 1982b: 34)

- 279 Snažno čitanje je jedini mogući tekst: o tome čovek razmišlja i dok čita *Povest o Miškinu* i biva svedokom “miškinizacije” bezmalo čitave devetnaestovekovne i dvadesetovekovne evropske tekstualnosti. Ali ukoliko preuzmemo Bloomovo shvatanje “snage”, prinuđeni smo da kažemo kako snaga (ili, manje dvosmisleno:  *vrednost*) Čosićevih čitanja paradoksalno počiva na njihovoj  *slabosti*, budući da nam ovaj pisac umesto “veličanstvene elipse” tradicije nudi njenu haotičnu hiperbolu, i to ne u vidu nekakvog eliotovskog, impersonalnog simultanog poretka, nego u obliku “povesti” koja može biti analizirana jedino, možda, frejdovskim jezikom porodične romanse. Psihoanaliza se, uostalom, pojavljuje kao osnovno heurističko sredstvo, kako antitetičke kritike, tako i čosićeveske esejistike. Ako su koreni dva transumptivna niza koja započinju figurativnom strukturom razbijenih posuda različiti, nastavak im je identičan – frejdovski. Budući da Bloom zastupa uverenje da je književnoj kritici kao disciplini – i uopšte, čitanju kao aktivnosti – neophodna podrška

---

<sup>60</sup> Prisetimo se, na trenutak, triju osnovnih načela estetike koju Wilde izlaže i brani u dijalogu “Propast laganja” (1889): prema prvom, umetnost ne izražava ništa drugo do sebe samu; prema drugom, iz povratka životu i prirodi može prosteći samo loša umetnost; napokon, prema trećem (unekoliko “tekstualističkom”) načelu, život mnogo više oponaša umetnost, nego obrnuto (Vajld 2000: 27–58).

nekakvih kunovski shvaćenih paradigmi, on će se u potragu za njima upustiti kroz analizu radova samog Freuda i nekolicine njegovih ranih sledbenika:

Značenje po njemu [Freudu – P. B.] započinje katastrofama vezanim za naše poreklo; porodičnom strašću i razdorom u toku sazrevanja; prenosom potisnutih ranijih ambivalencija na figure autoriteta pri kasnijim učenjima, ljubavima i terapijama. (Bloom 1982a: 44)

*Catastrophe creation* je dakle samo jedna od triju Bloomovih, Freudom inspirisanih paradigmi, koja se u našem slučaju pokazuje kao prikladna za interpretaciju *Povesti o Miškinu* i, šire gledano, piščevog esejističkog ciklusa: jednako je moguće (i korisno) podvrgnuti Ćosićev opus paradigmi *agonistic strife* (u analizi njegovog odnosa prema Ristiću i Krleži), ili paradigmi *transference of ambivalence* (pri opisu autorove pozicioniranosti na granici srpskog i hrvatskog kulturnog konteksta). Naravno, svako sagledavanje bilo kog opusa iz perspektive bilo koje poetike (naročito ako je ta poetika na nekakav neosvešćeno-prednaučan, a možda i osvešćeno-naučan način aristotelovska, što na sreću sa Bloomovom nije slučaj) nosi sobom nemali rizik, ali to još uvek ne znači i da taj rizik ne smemo i svesno na sebe preuzeti. “Nothing is got for nothing”, ponovio bi Bloom Emersonove reči.

280

c) Homologija Bloom-Ćosić nadilazi dakle simboliku razbijenih posuda i iz nje proistekle transumptivne “lance”, da bi se proširila i na još opštiju, *treću ravan*. Fascinirajuća poklapanja su u ovoj, najopštijoj sferi, moguća samo zato što se homologni odnos između dvojice autora tiče i jednog ukupnog osećanja književnosti i života. Svaki tekst je, kao da nam posredno ta dva autora tvrde, uvek relacioni događaj: on nipošto nije skup znakova na stranici knjige, nego je psihološko bojno polje, na kome se vodi iscrpljujuća bitka u kojoj svaki pisac (stav je Bloomov) teži trijumfu nad zaboravom. Otuda zapravo – jezikom terminologije koji Bloom odbija da usvoji kazano – ne postoji tekst, nego samo *hiper-tekst*, i to upravo onakav kako ga je u *Palimpsestima*, razmišljajući o Borgesu, definisao Genette.

Ovakva ideja o tekstu posledica je (ili možda uzrok, ali to nas u ovom trenutku ne mora zanimati) određenog životnog stava, jednog doživljaja sveta koji je možda najpregnantnije iskazan u jednoj rečenici iz najnovije filmske verzije *Hamleta*. Naime, dok se Kraljević (Ethan Hawke), neposredno uoči *trt-mrt-život-ili-smrt* monologa, smuca po poslovnim neboderima “Danmark-korporacije” (WTC?), sa jednog od ekrana nama se (a ne njemu, jer on za to vreme gleda Ophelijine video-

snimke) obraća jedan pripadnik žute rase, koji tom prilikom izgovara rečenicu koja kod Shakespearea ne postoji, a glasi: TO BE MEANS TO INTER-BE.

*Sve je u vezi na svetu* (govorio je Crnjanski), pa ni književno delo nije, kako su mislili Bloomovi prethodnici, “verbalna ikona” koja nas poziva na nekakvo nepristrasno (nemoguće) rasvetljavanje vlastitog “smisla”, već posledica (možda okrutne) činjenice da, kako kaže Bloom, postoje samo *inter-poets*. Istorija književnosti biva usmeravana odbrambenom prirodom tropa, dok je Ćosićeva pozicija u njoj hamletovska, pozicija nekoga ko odbija da se brani (na uobičajen način). Ćosićeva je poetika u isti mah *tekstualistička* i *revizionistička*, te se otuda, povodom “razbijenih posuda” iz *Povesti o Miškinu* možemo pozvati ne samo na Bloomovu “tekstualističku” imaginaciju, nego i na Ann Wordsworth i njen opis revizionističkog “rvanja” sa prethodnicima kao svojevrsnog “genijalnog zapetljavanja” i procesa “koji je možda onoliko određen koliko je to rad snova”, a koji počiva na

... sposobnosti stvaralačkog uma da zna kroz prethodnika, da se obnavlja kroz prekršaj i da se proširi do punog raspona ljudskog iskustva” (*Deconstruction and Criticism*, 21).

281 Reći da je u takvom procesu saznavanja-obnavljanja-proširivanja nastalo Ćosićevo esejističko pismo znači, pored ostalog, založiti se i za jedan način njegovog čitanja, za čitanje kroz odnose. Nije u pitanju nikakav “paranoidni kod”, niti vid “književnog isledništva” kojim bi u procesu razotkrivanja sitnih (slatkih ili ne) tajni žrtvovane bile najdragocenije tekstualne supstance, nego jedno moguće čitanje – preciznije, *moje* čitanje.

Možda i ne moramo odbaciti ideju da čitav svet postoji samo zato da bi dospao u Knjigu<sup>61</sup> kako bismo stav da nema ničeg izvan teksta zamenili stavom da je jako čitanje jedini mogući tekst. Dovoljno je da se malo pažljivije posvetimo delima koja nam nešto govore i da oslušnemo glas svoje čitalačke intuicije, koja će nam onda doista možda došapnuti da smo svi mi u stvari likovi iz jednog romana Dostojevskog. Svako, uostalom, po vlastitoj volji mora odabrati sopstveni stil istine.

---

61 Niti zamisao da se, recimo, taj isti svet završava u – fusnoti.

## BIBLIOGRAFIJA

ALLEN, Graham (2000) *Intertextuality: The New Critical Idiom*, London and New York: Routledge.

BASARA, Svetislav (1996) *Virtualna kabala*, Beograd: Dereta.

BLOOM, Harold (1975) *Kabbalah and Criticism*, New York: Seabury Press.

– (1982a) *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York and Oxford: Oxford University Press.

– (1982b) *The Breaking of the Vessels*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

BORGES, Jorge Luis (1985) *Izmišljaji*, u: *Sabrana djela* (knj. 2), preveo sa španskog Milivoj Telečan, Zagreb: GzH. Orig. izd. 1944.

BREBANOVIĆ, Predrag (1998) “Ali ima nečega i posle mene, dakle pre mene, davno”, *Reč* 5, 47-48, 36-50.

BRUKS, Piter (2000) “Frojdov ‘masterplot’: jedan model pripovedanja”, preveo s engleskog Predrag Brebanović, *Reč* 57/3, 229-244. Orig. izd. 1977.

ĆOSIĆ, Bora (1991a) *Povest o Miškinu*, Beograd: Prosveta.

– (1991b) “Karol Grossmann, Fritz Lang: senex i puer, ljutomerski, *Republika* XLVII, 1-2, 85-103.

– (1995) *Dobra vladavina*, Zagreb: Antibarbarus.

– (1997) “Epilog za *Povest o Miškinu*: razbijena šolja, Descartesova”, *Reč* IV, 39, 57-67.

– (1998) *Privatna praksa*, u: *Nova dela Bore Ćosića* (knj. 3), Beograd: Radio B92.

– (2000) *Carinska deklaracija*, Split: Feral Tribune.

– (2001) “Ulica Montalbano popločana Beketovim pismima”, *Danas* V, 1216-1217 (27-28 januar), xiv.

*Deconstruction and Criticism* (1979) London and Henley: Routledge & Keagan Paul.

DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihailovič (1994) *Idiot I-III*, u: *Izabrana dela F. M. Dostojevskog* (knj. 10-12), preveo s ruskog Jovan Maksimović, Valjevo: Glas crkve. Fototipsko izdanje (orig. izd. 1933).

DURAND, Gilbert (1991) *Antropološke strukture imaginarnog: Uvod u opću arhetipologiju*, prevele s francuskog Jagoda Milinković i Mirna Cvitan, Zagreb: Biblioteka August Cesarec.

*Encyclopedia of Literature and Criticism* (1991) ed. By Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall, John Peck, London: Routledge.

EPSTEIN, Mikhail (1995) "Culture – Culturology – Transculture", internet. Poglavlje iz knjige: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst: The University Massachusetts Press, 280-286.

EPŠTEJN, Mihail (2001) *Blud rada: Eseji, katalogi i mali traktati*, prevela s ruskog Radmila Mečanin, Beograd: Stylos.

FUKO, Mišel (1971) *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka*, preveo s francuskog Nikola Kovač, Beograd: Nolit. Orig. izd. 1966.

GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.

GLIKSMAN, Andre (1986) *Glupost*, prevela s francuskog Svetlana Stojanović, Beograd: Rad. Orig. izd. 1985.

HADDAD, Gérard (2000) *Biblioklasti: Mesija i autodafe*, prevela s francuskog Vladimira Mirković Blažević, Zagreb: Antibarbarus. Orig. izd. 1990.

HOCKE, Gustav René (1984) *Manirizam u književnosti: Alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja*, preveo s nemačkog Ante Stamač, Zagreb: Cerkade. Orig. izd. 1959.

KONSTANTINOVIĆ, Radomir (1996) *Dekartova smrt*, Novi Sad: Agencija "Mir".

– (2000) *Beket prijatelj*, Beograd: Otkrovenje.

KRIGER, Mari (1982) *Teorija kritike*, preveo s engleskog Svetozar M. Ignjačević, Beograd: Nolit. Orig. izd. 1976.

KRIEGER, Murray (1966) *The Tragic Vision: Variations on a Theme in a Literary Interpretation*, Chicago and London: The University of Chicago Press. Orig. izd. 1960.

KRLEŽA, Miroslav (1932) *Moj obračun s njima*, Zagreb: Naklada piščeva.

KURCIJUS, Ernst Robert (1996) *Evropska književnost i latinski srednji vek*, preveo s nemačkog Josip Babić, Beograd: Srpska književna zadruga. Orig. izd. 1948.

LORD, Robert (1970) *Dostoevsky: Essays and Perspectives*, London: Chatto & Windus.

MAKLUAN, Maršal (1973) *Gutenbergova galaksija: Nastajanje tipografskog čoveka*, preveo s engleskog Branko Vučićević, Beograd: Nolit. Orig. izd. 1962.

- MALLARMÉ, Stephen (1945) *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- MANOVIĆ, Lev (2001) *Metamediji*, priredio Dejan Sretenović, preveo s engleskog Đorđe Tomić i dr., Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- MORSON, Gary Saul (1996) "Misantropology: Symposium on 'Living Alone Together' Replies", *New Literary History* 27, 1, 57-72.
- (1998) "Sideshow and Tempics", *New Literary History* 29, 4, 599-624.
- NIČE, Fridrih (1984) *Osvit: Misli o moralnim predrasudama*, preveo s nemačkog Božidar Zec, Beograd: Rad.
- PAVLOVIĆ, Živojin (1998) *Otkucaji*, Beograd: Stubovi kulture.
- POPOVIĆ, Justin (1981) *Dostojevski o Evropi i slovenstvu*, Beograd. Fototipsko izdanje (orig. izd. Manastira Čelije 1940).
- RORTI, Ričard (1992) *Konsekvence pragmatizma*, preveo s engleskog Dušan Kuzmanović, Beograd: Nolit. Orig. izd. 1982.
- ROTHENBERG, Jerome (1996) "Preface" to *The Book, Spiritual Instrument*, internet.
- SLOTERDAJK, Peter (1991) *Tetovirani život*, preveo s nemačkog Milan Soklić, Gornji Milanovac: Dečje novine. Orig. izd. 1988.
- ŠOLEM, Geršom (2001) *Kabala i njena simbolika*, preveo s nemačkog Eugen Verber, Novi Beograd: Plavi krug.
- ŠPENGLER, Oswald (1989) *Propast Zapada I-IV*, preveo s nemačkog Vladimir Vujić, Beograd: Književne novine.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2000) "Veličanstveni Buli", *ProFemina* 21/22, 13-16.
- VAJLD, Oskar (2000) *Propast laganja*, prevela s engleskog Gordana Ćirjanić, Beograd: Paideia.
- ŽENET, Žerar (1996) *Umetničko delo: Imanentnost i transcendentnost*, preveo s francuskog Miodrag Radović, Novi Sad: Svetovi. Orig. izd. 1994.