

БИБЛИОТЕКА СИГНАЛ

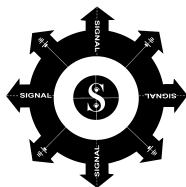
СЛОБОДАН
ШКЕРОВИЋ

ВУЛКАНСКА
ФИЛОЗОФИЈА



SIGNAL

Слободан Шкеровић
ВУЛКАНСКА ФИЛОЗОФИЈА



Библиотека „Сигнал“

Слободан Шкеровић
ВУЛКАНСКА ФИЛОЗОФИЈА
есеји

Библиотека
„Сигнал“

Издавач: EVEREST MEDIA
11070 Нови Београд,
Народних хероја 32/16
Поштански факс 19
www.everest.rs

За издавача: Бобан Кнежевић
Уредник: Зоран Стефановић
Ликовно обликовање: Раде Товладијац
Слог и прелом: Бобан Кнежевић
Коректура: Зоран Стефановић
Штампа и повез: „Скрипта интернационал“
Тираж: 300 примерака

Званични блог аутора:
<http://skerovicpoetry.blogspot.com/>
Званична е-библиотека: „Тамна страна силе:
Слободан Шкеровић @ Пројекат Растко“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/slobodanskerovic/>

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

ШКЕРОВИЋ, Слободан, 1954-

Вулканска филозофија : есеји / Слободан Шкеровић. - Београд
: Еверест медиа, 2013 (Београд : Скрипта интернационал). - 171
стр. ; 21 см. - (Библиотека Сигнал / [Еверест медиа])

Тираж 300. - Стр. 170: О писцу / З. С. [Зоран Стефановић]. -
Библиографија: стр. 171. - Садржи и: У знању се може наћи упо-
риште / Слободан Шкеровић ; разговор водила Тамара Лујак.

ISBN 978-86-7756-034-8
821.163.41-4
COBISS.SR-ID 202495244

Слободан Шкеровић

ВУЛКАНСКА ФИЛОЗОФИЈА

есеји



Београд, 2013.

Садржај

Вулканска филозофија	7
Апејронистичка или афазиска поезија	27
Кратки есеји инспирисани сликама	31
Фрактални хоризонт мита	39
Фрактално доба и смрт Информатике	49
Исклизнути свет	61
Политика жанра	83
Поетика генија	99
Поетска намера	107
Порнографија, еротика, уметност	111
Шта је то научна фантастика?	119
Судњи дан	127
Сингуларни поступак у писању	149
Слободан Шкеровић: У знању се може наћи упориште — разговор водила Тамара Лујак	159
О овој књизи	169
О писцу	170

Вулканска филозофија

Свакодневни живот на крају постаје дуг, када други затраже од нас сву пажњу коју су нам поклонили. А дуг осећања је фаталан!
Карлос Кастанеда¹

Ништа није заразније од емоција.

Др Сара Берга, управница одељења гинекологије и акушерства, Емори

Увод

Иако овде упловљавамо у већ мапиране воде, у људском бивању је важно имати визију или представу онога што се ради — а начин да се та визија преточи, или сведе, на јасну идеју (или емоцију) може бити само њено подвргавање строгости божанског, аналитичког ума. Са становишта овога, како је тврдио Будагоша:² *Посијоји њаиња, али не онај ко њаији, / њосијоје дела, али не онај ко чини, / њосијоји ослобођење, али не онај ко њосијаје слободан, / њосијоји њуи, али на њему њуињика нема.* Примена апсолутног увида (интуиције) на људске идеје, представе, то јест емоције, јесте анализа која деконструира сваку од њих тражећи у њима узроке. Поређењем нађеног узрока с представом о каузалности, која јесте *модификација*, поништава се, то јест, доводи

1 Armando Torres ©, Encounters with the Nagual, http://www.ebookee.com/Armando-Torres-ENCOUNTERS-WITH-THE-NAGUAL_77713.html, стр. 35.

2 Будагоша, *Пути њрочишења*, Visuddhi-maggo, XVI. 90 — цит. по Вељачићу, 1977: 92.

се до краја кретање манифестовано као живот, као горе описани „пут“.³ Оно што „уништава“ неадекватну идеју бивања, тј. живљења, јесте знање (увид).

Намеру да на адекватни начин опишем и објасним емоције извео сам из више извора инспирације, из дела аутора као што су Декарт и Спиноза, Буда, Кастанеда и, на крају крајева, из познатог научнофантастичног серијала *Звездане стазе*, у којем је једна од најзанимљивијих поставки идеја о Вулканцима, раси сличној људској, али за разлику од људи, подвргнутој строгој самодисциплини у којој „логика“ надвладава емоције. Резултат овакве праксе јесте изузетна непристрасност и спремност на акцију Вулканаца, као последица њихове неафицираности „заслепљујућим и разарајућим емотивним стањима“.

Али главни разлог овог подухвата јесте етичке природе, пре свега због тога што је у поимању актуелног стања у којем се налази човечанство неизбежно уочити истовременост наглашеног неморала и корупције и изражене емотивности. Ова емулзија хаотичног, статистичког нереда, при чему се уображава да је доступност информација, њихова количина и њихово бескрајно међусобно прожимање адекватно исправном увиду, у потпуности је превладала сваку тежњу на нивоу људске расе да се оствари као интелигентни, креативни и, самим тим, ослобођени субјект.

Овај проблем се, међутим, мора разрешити на *личном* плану, за сваког појединца. Утолико је то и етички проблем, јер се ради о *узроку* људског делања.

Људско постојање јесте емотивно постојање. Докле год постоји идеја о човеку, постојаће и емоције. Иако се, метафизички, одмах може скочити на закључак да је превладавање емоција заправо превладавање људског стања, сâмо „људско стање“ у којем постоји ова идеја о превазилажењу сопствене форме, јавља се као

3 Спиноза, *Етика* III, *prop.* IV, „Ништа не може бити уништено, осим узроком који је изван њега.“

амбивалентно, конфликтно стање — отуда и представа о „напредовању“ к самоспознаји. У овом случају самоспознаја и јесте укидање људског стања. Оно што у случају вулканске филозофије називамо *лоџиком* није ништа друго до увид који потире дејство садржаја феномена људскости.

Пошто идеја људскости у себи не може да садржи своју негацију, односно „Идеја која искључује постојање нашег тела не може се поставити у нашем уму, јер му је супротна“,⁴ такође се поставља и питање везе између људског ума и неког „другог“ ума који омогућује да се у пракси барата једном таквом идејом.

Да ли је уопште људски желети да се спозна људскост до најситнијих детаља и у потпуности и да ли се то може остварити људским способностима?

Живот нам нуди обиље доказа да многим људима не само да не пада на памет да то покушавају, већ се свим силама супротстављају томе, а јасно је и након најповршнијег посматрања да су у такав став у великој мери управо укључене емоције — сама људска „природа“.

„Када ум разматра сопствене слабости, он тада осећа бол.“⁵ А када разматра сопствене способности, наравно, јавља се осећање задовољства (поноса)... Сигурно да је овде реч о људском уму, али како усвојити онај други ум, *вулкански ум*, који неће бити афициран осећањима или њиховим панданом у идејама; ум који ће нам послужити као чвршћи основ у овом релативистичком, променљивом и непостојаном свету, којег смо као људи део?

Пошто у људском уму постоји адекватна идеја Бога, управо та идеја и омогућује ову транзицију у перцепцији истине — разлике између формалног бивања и постојања на начин знања.

4 *Исџо*, prop. X.

5 *Исџо*, prop. LV.

Али у људском уму постоји и неадекватна идеја Бога — сходно природи људског ума да у било којој мери располаже адекватним или неадекватним идејама. Отуда и представа о „напредовању“ у знању, но и та идеја је само „релативно“ јасна.

Одакле почети?

Како се уопште активира способност аналитичког мишљења, и ко је активира? Да ли је може активирати људско биће утонуло у незнање? Уколико не може, онда је то заиста судбински догађај, када неко почне да анализира сопствену ситуацију. Да ли је сама могућност адекватне идеје Бога, као егзистенције која је увек адекватна себи, довољна да буде покретач једне такве акције? Може ли Бог да има мотивацију да се покрене, да урони у свет бивања? Као, рецимо, да у једном тренутку пошаље свог јединог *сина* који ће објаснити заблуделима шта треба да чине, али их свеједно неће моћи и *нашерајти* или барем *убедијти* да то раде. У читавој тој причи недостаје онај моменат *самоактивирања* — или га има, само га је тешко уочити, или га нема, што би практично значило да смо сви жртве судбинске предодређености.

Паралелност тела и духа

Идеје и емоције су једно те исто. Два аспекта опажања се разликују међу собом, али им је предмет исти. Ово тврдим с обзиром на Спинозино схватање да на Богу опажамо два атрибута: мишљење и протезност. Паралелност постоји али само с обзиром на тачку у којој се паралеле сусрећу, тј. из које проистичу. Тамо где је Бог, тамо где су идеје (па и идеја о телу) јасне, те (као и емоције) више не могу да афицирају, постоји само једно: знање. То је Бог. То је Бог лишен сваке мистификације, сваке „религиозне“ или „историјске“ агенде, сваке пројекције. Чиста сила, којој је синоним знање.

Значи, тамо где има идеја, тј. емоција, не постоји спознаја. Због тога је дилема лажна: како објаснити

постојање душе и тела. За душу везујемо идеје а за тело емоције; међутим, кад покушамо да их разјаснимо и да им нађемо суштину, долазимо до истоветне празнине (испразности) која је карактеристична за све појавне облике (феномене). Оно што „опажамо“ (на Богу) није Бог. Ту имамо посла с пројекцијом. А идеје и емоције јесу представе.

Идеја о Богу не може бити адекватна.⁶

Наше опажање бојжих атрибута својствено је нама који опажамо, то јест опажању; то уопште не значи да Бог заиста има икакве атрибуте. У овом случају ми само „преводимо“ апстрактно на нама „разумљив“ конкретни језик — који је представа. Та представа, наравно, није Бог. Представа Бога је та која афицира, а Бог који је Знање — не афицира.

Тело

Спиноза је тврдио да је човек идеја коју Бог има о телу, али јасно је да „тело“ не мора нужно да буде само људско, већ то може да буде било које живо биће (које има способност опажања).

Тело које је способно да осмисли свеколико опажање, могло би да буде једино „створена природа“, као апстракт, а свако нарочито баждарено опажање остварило би се као неко посебно, конкретно живо тело.

Шизофренија — усвојена болест

Ово двојство иде у прилог тези да се **шизофренија** (на грчком: *йодегљени ум*), која се једном појавила као болест и нашла своје место у људском геному, заправо прилагодила и постала „здрavo стање“. Особености шизофреније су поремећаји у перцепцији и изража-

6 Идеја о Богу је апстрактна идеја, дакле она је исто што и идеја о Апстрактном. Проблем је у томе што таква „идеја“ остаје нема, глува и слепа, јер нема конкретни садржај — па стога и није представа. Овде се ради о знању које *симулира* идеју.

вању реалности. Халуцинације (звучне и визуелне) као и несувисли говор се сматрају болешћу, али идеолошка индоктринација и емоционална стања (афективна стања) су само мали одмак од здравог. Где је ту заправо граница између здравог и болесног?

Лако је могуће да је људска склоност к емоцијама и идејама израз специфичне мутације која неутралише способност аналитичког мишљења. У том случају, човечанство је доспело у ћорсокак и треба му лек. Јер се навикло да велича стање опседнутости пројекцијама (представама), које су просто последица болести. Разум и емоције су: болест.

Метафизичка мутација

Вулканском еволуцијом називам појаву способности која за последицу има то да се увидом може разорити условљеност, тј. фиксација на самообмањивање. Самообмањивање јесте фиксација, јер представља покушај да се сва расположива енергија потроши у покушају да се оствари чврстина привида. Последица тога је кратак спој, а његова геометријска представа јесте круг. Мутација која би омогућила пробијање границе коју симболизује круг, мора у себи да садржи такав енергетски импулс који би поништио простор настао дихотомијом — апоријом, тј. бесконачним подвајањем које је услов постојања бесконачног модуса протежности. Другим речима, мутација мора да обезбеди престанак кретања.⁷

Вулканска еволуција идеји људскости додаје способност која омогућује да се физички подаци обрађују на метафизичком плану. Ова способност бави се информацијом изван области разума — ако се ум схвати као орган, то се догађа у уму, али није нужно схватити га као орган, јер ум је у потпуности онострани — енер-

⁷ Кретање је начин постојања у простору. Разлика између две тачке јесте кретање. Тачке се *уједностављају* намером. Према томе, мутација треба да поништи намеру да се постоји у простору, чиме се поништава фиксација. Јасно, ова мутација, мора имати вишу енергетску вредност.

гетски, тј. духовни, а у том домену нема диференцијације, па према томе ни органских структура.

Вулканска способност истовремено примењује артикулисано или неартикулисано (интуитивно) искуство на чулне и друге утиске (на живот). Уобичајен назив ове способности јесте *аналитички ум*, тј. критичко мишљење. За разлику од ума, разум⁸ није способан да се бави оностраним, метафизичким. Иако разум поседује појам оностраности, он једино може да манипулише тим *појмом* у области чулних/разумских утисака (идеја) које обрађује, односно организује, али на сам ум нема никаквог утицаја.

Карактеристични однос метафизичког (умског) и физичког (чулног; разумског и осећајног) је такав да метафизичко никада није афицирано физичким (ово је због вишег енергетског потенцијала ума). Свест о чулном јесте сама чулност, а свест о нечулном јесте празна свест — сам појам метафизичког. У уму нема свести, нема елемената, нема функција, нема система, нема протокола — ум је активни принцип, чиста енергија. Метафизичко није ни негација ни афирмација физичког. Оно је свет за себе, и за разлику од материјалног света, у том свету (свету силе) нема условљености (тј. инерције). Дејство ума на област хтења, разума и осећања⁹ јесте тренутно и — разорно. Сила утиче на материју и ремети сваки поредак, а кад се дејство силе заврши, чул-

8 Разум, као и осећања, која се сврставају у исту категорију разлучивања, с тим што је разум посредован способношћу говора (појмовном хијерархијом), а осећања емоцијама. У ову категорију се може сврстати и „симболички ум“, уколико се симболи схвате као искуствени „пакети“, као нека врста „немуште“ артикулација.

9 Рене Декарт, *Медијације*, III, „Постоје три основне или нарочите врсте идеја или класе мишљења. То су хтења, афекције и судови. Или можете их звати жеље, осећања и закључци, ако желите, али оне су само категорије. Али чак и у овим категоријама мишљења постоје само два врсте односа узрока и последице за мисли. То су: један, да нас наше мисли обмањују (лажност и грешка), или два, да нас наше мисли не обмањују (поштење и истина).

ност у том „хаосу“ препознаје и „успоставља“ нове обрасце (смењивање, проток феномена, организација феномена у систем).

Уколико се не може доказати, а то још нико није доказао, да је знање о реду и вези између ствари припадајуће разуму или чулности, онда остаје могућност да је знање припадајуће метафизичком, односно уму. Међутим, с обзиром на особину ума да у њему нема разликовања, може се закључити да је знање које је присутно и које се у чулности једино појављује као утисак, чиста еманација метафизичког јер не учествује у чулној активности, већ се јавља потпуно независно од ње. Може се слободно закључити да метафизичко, то јест сила, јесте знање, јер будући да нема процедуре у дејству силе на материју, остаје једино могућност да сила то може јер *зна* како.

Пошто и физичко и метафизичко сачињавају људско биће, нужно је схватити, с обе позиције, да ли ове две стране постоје као целина (што метафизичка суштина не може да потврди) или су потпуно одвојене (што чулно искуство такође не може да потврди). Ако људско искуство обухвата обе егзистенције, и обе егзистенције схвата исправно (као одвојене), онда је немогуће тврдити да су те две егзистенције у међусобном односу.¹⁰ Људска способност да разликује чулне утиске апсолутно је неприменљива на област метафизичког. С друге стране, људска особина да зна,¹¹ апсолутно је неусловљена физичким. Примена знања реда и везе међу стварима небитна је у смислу манипулације чулним, јер овакво знање у потпуности игнорише садржај чулности, и опажа само чињеницу да ствари као посебни објекти уопште не постоје онако како се представљају (у) чулима (што је последица поништавања фик-

¹⁰ Заправо идеја о двојности душе и тела је лажна дилема.

¹¹ Наравно, овде разликујем знање као апсолутно од „техничког“ знања, које је искључиво у домену емпиријског.

сације). Знање све садржаје чулности своди на општи појам (створене) природе, а затим и саму природу, као апсолутни збир свих чулних комбинација, третира као конкретну могућност, доказујући тако да је област физичког празна од знања, да она у себи не садржи ничег метафизичког (егзистенцијалног). Само постојање се схвата као неусловљено, па према томе недељиво — дакле, метафизичко, док је постојање материје: *јри-видно*.

Мутација која омогућује поништење фиксације је коначна мутација, због тога што егзистенцију (из неадекватне идеје, тј. идеје *људске*, или ине, форме) повлачи у област у којој нема просторно–временског континуума. Додирна тачка физичког света (подобног анализи) и метафизичког, јесте аналитички ум. То је област у којој се физичко доживљава као разореност, а оно што остаје иза таквог разарања јесте чиста енергија, (некада) „употребљена“ као основ привида материје.

Осећања, осећаји, емоције

Ипак, није недосћајало изванредних људи (чији најор и јрејнуће ме чине њиховим дужником), који су написали многе вредне ствари у вези с исправним начином животоа, и који су јружили многе мудрих савета човечанствоу. Али нико, колико ја знам, није дефинисао јрироду и снају емоција, и моћ ума који им се сујројстивљава и који их обуздава.

Спиноза, *Етика* III, О јореклу и јрироди емоција

Спиноза под *емоцијама* подразумева модификације тела било да се активна моћ тог тела увећава или смањује, подржава или спутава, као и идеје таквих модификација.

Осећања су ионако недовољно степенована и артикулисана да их је тешко препричати и прецизно об-

јаснити, као што се то може учинити с неким чулним утисцима или појмовима.¹² Чулни утисци (афекције), осећаји, често се у пракси мешају с осећањима (па и због небриге и непознавања језика). Први су изазвани чулном активношћу (без обзира на то да ли утисци долазе извана или су иманентни чулима),¹³ а осећања су последице несхваћене интеракције између афекција (које су по дефиниције последица незнања) и суштине бића, тј. *себе*, која је такође погрешно схваћена. Овај сплет афекција, њихов међусобни однос, представља агрегат који је замена за сопство. Та разнолика маса може бити боље или лошије уређена, али је њена основна карактеристика да представља пасивни принцип (подложен реакцији), без обзира на то што (лажно и из незнања) тежи томе да буде активна. У оној мери у којој агрегат (его) успева у остваривању својих хтења, утолико су осећања пријатна, а уколико не успева, јавља се непријатно осећање. И једно и друго осећање односе се на повећање или смањење количине енергије у агрегату, односно *контроле* над „токовима“ енергије.

Ова размена енергије, која се испољава као кретање–разликовање форми, идеја и емоција, иманентна је идеји човека; активне идеје и емоције су истовремено и рефлексије (сећања) „некадашњих“ идеја и емоција, то јест, пројекције „будућних“ стања која немају никакву другу реалност до ли сопствену неадекватност, јер су само *зачеће* будућности у садашњости. Зато се и каже да је будућност зачета у садашњости, али управо због тога она и јесте садашњост — само погрешно схваћена — неадекватна!

Да би се успоставила макар равнотежа у тој размени енергије између агрегата и остатка света, (у оваквој „пасивној“ пракси) користе се емоцијски, односно

12 Стога се у поезији осећања не описују него се производе представе које изазивају (окидају) одређене реакције, које јесу осећања.

13 У филозофији се лако доказује да чулни утисак јесте чуло само.

рационални набоји, као покретни „пакети“ стварности који се могу по вољи активирати и распоређивати.¹⁴

Идеје су лица емоција

Или боље речено, што су емоције нејасније, то су идеје снажније. Није само тачно да оно што је нејасно афицира, него то има и друго лице — оно што је нејасно јесте емоција, а емоција се преобликује тако што производи идеју — идеја је лик, израз, „објашњење“ емоције.

Али и множина је привид, емоција је само једна, идеја је само једна. Хијерархија је привид, вертикала и хоризонтала, читав простор јесте разликовање емоција/идеја. Па како се дефинише простор него као скуп координата које се међусобно разликују по броју — по најбезличнијој идеји. Број је празна идеја распарчаног мноштва, а математика је систем бројева: бесконачни простор бесконачних односа празног. И кретање као начин постојања у простору није ништа друго до ли разликовање.

Ово разликовање је иманентно емоцијама. Рефлексија се разликује у себи — она се тако и опажа, као принцип разликовања. Емоције се међу собом разликују по лику, а у себи по интензитету. Што је виши интензитет емоције, то је она ближа експлозији. Под притиском се емоција претвара у нешто друго. Љубав у мржњу, гнев у очај, освета у кајање, осујећеност у малаксалост.

Немогућност да се емоције прецизно измере произлази из тога што се и најмања разлика јавља као засебна емоција (као и појмови у језику, или боја) и поређење емоција је по сличности а не по јачини (што је мера за енергетски набој).

¹⁴ О овоме опоширније у есеју „Судњи дан“, поднаслов „Машта као поетски метод“.

Емоције су имитација силе

Емоције нису извор енергије, оне могу да послуже само као њено складиште, чиме се сила деградира на потрошно добро. Емоције се могу представити једино квазипоетским средствима, као описи стања које је у суштини пасивно, и као такво (као имитација активног принципа) може једино да има за последицу енергетско пражњење. Емоционална логика заснива се на принципу рефлексивне–представе, она се често, ако не и по правилу, пројектује на друге. При томе се емоције троше, па истовремено емотивни систем захтева надокнаду потрошене енергије. Потрошена енергија се надокнађује перципирањем одговарајуће реакције пројектованог ентитета (субјекта на који се емоција пројектује) — оног другог, што опет подразумева његову добровољну или принудну контролу. Као последице афекције, односно незнања, емоције јесу само одраз силе спознате као знање. То значи да ће из емотивног стања извирати логика *енерџијске размене* а не енергетског саучествовања, па се емотивна комуникација своди на употребу оног другог, а не на живи контакт у којем се остварује јединство два субјекта. Емотивна компатибилност је лажна компатибилност (у складу с Лајбницовом тврдњом да монаде немају прозоре) и да би се одржала као таква, неопходно је стално потхрањивање такве обмане.¹⁵

15 Владета Јеротић, *Повраћак оцима*, Сабрана дела, I коло, Задужбина Владете Јеротића у сарадњи са ИП „Ars libri“, Београд 2007. „Нисам, ипак, сигуран да би се ови велики психолози 20. века сложили са св. Јованом Лествичником када овај пише: ‘Бог није створио, ни начинио зло. Стога су у заблуди извесни људи који тврде да су неке страсти у људској души природне. Они не знају да смо ми позитивна својства душе претворили у страсти’. Овде би, можда, од помоћи био појам сублимације у психоанализи, под којим би требало, са хришћанског гледишта, разумети, не уништавање страсти, већ њихово преображавање, тачније, враћање страсти на њихова првобитна позитивна својства, задржавајући при томе њихову енергетску вредност.“

У свету у којем се сила не доживљава непосредно, већ само према опажању последица њеног дејства, емоције служе као гориво, батерије набоја, средство мотивације (покретања). Оне служе као замена за силу јер се намећу као непосредно доживљена сила, јер чулни систем, односно тело, није у стању да поступа у складу с бестелесним. Тело се према емоцијама (страстима) нужно опходи као према сили (као *соисџивеној* сили, тј. сопству). Али, пошто уистину једино сила (знање) може да покреће материју, дејство силе на тело остварује се једино из непокретности ума, односно, тело се може активирати силом једино уколико се елиминишу узурпатори силе — емоције (хтења и судови). Једино је тада тело заиста „под контролом“. Али, тада тело — нестаје.

Суштина емоције је немање ослонца; зато емоција захтева оног другог, на којег се пројектује, и у одразу, с којим се тај други идентификује, она налази свој разлог постојања — себе. Та потреба за пројектовањем, заправо потреба да се оно споља присвоји, има за последицу трошење енергије на начин пароксизма — што значи „оштар интензитет“ — дејство је тренутно, експлозивно и за последицу има форму, која никако није израз активне, равноправне комуникације. Та форма, којој је садржај емоција, мора стално да се одржава, да се потхрањује, да се намеће. Због овога су политика и економија, или просто политичка економија, увек и једино отимачина која се само понекад прикрива а углавном не. Но и поред тога, постоји „потреба“ да се од тога направи „наука“. Телима (представи о себи) је потребна енергија како би опстајала и нема ту никаквог „морала“ који ће их спречити да постану канибали, уколико дође до несташице хране.

Ово пројектовање јесте „размена енергије“ и оно јесте створена природа, читав космос. Све се у космосу одвија под принудом, под условљеном „разменом“

енергије. Наравно, ова размена никад није исказива једначином, то је увек акција па реакција па реакција па реакција... Та првобитна акција, Велики прасак, нужно је виђена, али је исто тако и недоказива као физички догађај из простог разлога што нема узрока старијег од себе, иначе то не би био „први“ догађај. Код „размене“ у економији типично једна страна остане краћих рукава, а без тога економија не би могла да се „развија“. Равнотежа би је убила, потребна је неравнотежа како би енергија „текла“.

Самосажалење

Оно производи покрете који су потпуно неартикулисани, насилни, несувисли. Ово осећање је непосредни извор насиља. Њему је лице страх а тело пројекција — параноја (оно *заумно*, дословно: *лудило*). Страх је израз распада, а параноја је пројекција тог распадања на читав свет. Резултат је ослобођена енергија без форме и обраца у којем се може слободно кретати. Експлозија.¹⁶

Ово обитавање у експлозији јесте неосвешћеност језгра које једино нуди пуноћу обитавања у себи. То је језгро ванвременско и ванпросторно и свако пројектовање у свет је за њега неприродно. Потреба да се пројектује је, заиста, основна особина емоција.

Форма је потрошња, јер се форма не може одржати сама, без сталног прилива енергије. Стога је емоција управо негација сопства. Оно што се у емоцији троши је сопство.

То што људи „воле“ своје емоције значи само једно — самосажалење. Они воле себе као лик, а тај лик је увек угрожен, увек гладан енергије и чини све како би се одржао — краде енергију где год може, не бирајући

¹⁶ *Исидо*. „Дивно и тачно каже западни средњовековни учитељ и светитељ Тома Кемпијски: ‘Скроман човек је увек ведар, док у срцу охолог често влада завист и гнев’“.

средства. То је основна карактеристика људског стања, људске форме. И, уопште, живота. Због тога је самосажаљење основна емоција, она има безброј ликова, све друге емоције су њена *мейтасџаза*.

Обрачун с лажовима — мноштво питања

Ако би постојао ген за лаж, сви људи би имали дуге носеве.

Али природа је другачија, она тежи да прикрива, она сама јесте лаж. Једино се тако може схватити тај недостатак дугих носева. Гени управо не показују како стоји истина. Они су њен негатив.

Свака форма је лаж и она се увек тако представља — као све друго само не лаж.

Како су, дакле, Вулканци изишли на крај с емоцијама? Тако што су престали да лажу?

Емоција је сасечена у корену ако се схвати као уљез, као лопов. Али, основни проблем је схватање — особина која не припада лику. Потребно је померити фокус с једног жаришта на друго, с лажног на истинито. Ко то може да учини?

Вулканци су, да би разрешили овај проблем, морали да се обрете за помоћ. И помоћ су нашли у логици. А како?

Ако би се генетски инжењеринг применио на психолошко тело, које ионако глуми светлост — као светлост разума — онда би додавање једне особине могло да преусмери енергију, упркос вечито гладној беби емоционалног бића.

Како ум афицира тело? Ако је оно што афицира по дефиницији незнање, како онда ум, који је по дефиницији знање, може уопште да афицира? Може ли ум да одглуми незнање?

Може ли ум да лаже, па макар лагао лажова?

Коси ли се ово с (урођеним) етосом?

Није ли баш овде поента приче — како видети царево ново рухо? Како видети оно што је невидљиво?

Јер ако ум стане у ред опаженог, он може добити само једну једину координату у том поретку „равноправних“. Хоће ли он уопште бити опажен у огледалу, и ако буде — у ком облику? Као цар или као непостојеће одело?

Оно што филозофија никако не може — да буде иронична, може поезија.

Па, иако и једна и друга црпе из ума — шта представља разлику између ове две посебне активности, које видимо као припадајуће уму?

Је ли та судбоносна мутација ума управо ово „лукавство“ које порађа уметност?

Можда је овде боље применити поступак дедукције и посматрати како делује уметност.

Безосећајност, безобзирност и савршен злочин — бригандизам

Безосећајност и/или безобзирност су начин одношења према другоме. Нарочито је занимљива емоција *безосећајности*. Безосећајност је самосажалење сведено на бинарни модус разликовања — за јело/није за јело, корисно/бескорисно, црно/бело, може ми се/не може ми се, итд. Безобзирност је само она варијанта безосећајности у којој ипак може да постоји некаква градација, али најчешће у виду калкулације — интензитет и врста одношења према другоме одређује се према калкулусу, али све је то ипак чиста импулсивост (реактивност).

Будући редукована емоција, а то значи да она готово тренутно прелази у дејство (експлозију), безосећајност је често могуће побркати с немилосрдношћу. И једна и друга се појављују као *сћава*. Став је по дефиницији одређен искуством, и он се не може слабити или

појачавати афекцијама. Ако се и доведе у сумњу, то је само у оквиру искуственог промишљања; тада може бити и коригован. Безосећајност је последица искуства да се у делању не наилази на отпор. Она је последица одређене праксе. Немилосрдност проистиче из етоса, и не обазире се на емоције. У пракси, ова два става се разликују, рецимо, као: силецијско, окрутно понашање за разлику од понашање строгог учитеља. Једно има оправдање у томе што не наилази на реакцију, а друго у нужности остварења етоса (деконструкцији афекције).

Али она најгора безосећајност, то је она научничка, статистичка, политичка, неодговорна, прорачуната, функционална — *безочности*. У комбинацији с лажним оправдањем — нагоном за одржањем, односно, осећањем угрожености, ова „безосећајност“ заиста ствара илузију да су емоције потпуно искључене. Емоција која је на себе преузела лик математичког доказа живота заиста нема никаквог додира с етосом. Она још увек, у садашњем тренутку, има неколико слабашних додира с историјском стварношћу, као што су деца, али и та веза пуца под нужношћу самообмањивања. Оно што се штити је управо то: право на најгори злочин — децубиство. Савршен прорачун који ослобађа одговорности за злодело; то је примењена математика, то је наука у служби емоција.

Осећање самосажаљења

Основна представа овог осећања јесте да су други узрок патње. Али патња јесте ово осећање. На тај начин, оно осигурава да увек постоји, докле год има других — други су кривци. То је та економија — узети од других оно што су „дужни“. Појам кривице подразумева „дужничко ропство“.¹⁷

17 На пример: „Он ме је увредио, због тога ми *дујује*“, или „Није испунио моја очекивања, осветићу му се“, итд. Око за око, зуб за зуб...

И осећање кривице, тако карактеристично за религију хришћанства, делује с истим циљем — да обезбеди да постоје други, који пате због тебе.

Комбинација ова два лика даје још једно лице емоцији — самоважност. Важно је да се свет усклади с тим осећањем, ако не — онда следи патња, а за то је увек неко други крив.

Осећања самосажаљења и кривице су једно те исто осећање. Ово се одређује према последици — а последица је очување осећања. Докле год постоје други који пате због тебе, рачун није поравнат, мораш и ти да патиш због тога, а издављење од патње је равно злочину (или „кукавичлуку“, издаји). Бити крив значи бити под принудом — мораш и даље да постојиш да би сносио кривицу, да би отплаћивао дуг.

Тако је и Христ дошао да искупи грехе, он је преузео кривицу и сада сви могу с миром да пате, да се сажаљевају, да буду важни. Сви су важни, јер учињена је њихова воља — да други преузме одговорност.

Тако ова троликост осећања савршено функционише. Прелива се једно у друго, само у себе, а не показује се непосредна веза. Свето тројство узрока, последице и значаја. Резултат тога је представа — човечанство, мноштво у једном, и једно у мноштву.

Свако је довољно важан да не сме да умре — ко дигне руку на себе изопштен је из заједнице. И најгоре убице се не кажњавају оваквом казном. Једино самоубице.

Свако довољно пати да зна да мора да кажњава другог за свој бол. То је праведна освета, гнев праведника.

И свако је довољно крив да зна да мора да пати јер су и други такође важни. Ни безочност никад није ослобођена страха. Ти производиш себе кроз друге.

Емоција је непосредни узрок жеље и праксе да се контролишу други.

Емоционална економија

Продавање и куповање је укореењено у емоцији, то је израз потребе да се одржи енергетски ниво, слично као потреба за равнотежом. Одузимање и додавање је као одузимање и додавање од себе/себи. Због тога је неопходан други, како би се поравнао рачун, успоставила енергетска „равнотежа“, што је оправдање за отимачину. Потреба за равнотежом долази отуда што емоција троши енергију, потребно је ту енергију надокнадити. Ова потреба сама себе правда чинећи злочин као „праведну наплату“. Правда је *осећање* равнотеже — стога се она чешће назива „законом“, јер се у закону (привидно) губи непосредна веза с осећањем, које се замењује „логиком“, тј. правдањем. (Слепа правда с теразијама.)

Живот је стална отимачина енергије. Борба за опстанак привида који је паразитски. Опстанак живота је заправо ревитализација, регенерација, обнављање увида у стварном времену. *Мора се живети!*

Мит о Хидри

Лернејска хидра је била чудовиште које је обитавало у језеру Лерна, хтонско биће, змија с много глава, отровним дахом и способношћу регенерације. Ако би јој се једна глава одсекла, одмах би изникле две нове. Херкулес је није могао једноставно убити, већ му је Јол помогао тако што је спаљивао патрљке после одсецања главе. Друга верзија је да је после одсецања главе, Херкулес забадао свој мач у одсечену главу и наносио отров на рану.

Овај мит је заправо једна енергетска схема, а енергетски систем емоција је веома сличан митском чудовишту. Да би се систем уништио, а то је оно што ми хоћемо у нашем случају, мора се спречити одвијање регенеративног процеса. Када су емоције у питању, разуме

се, мора се спречити доток свеже енергије. То се једноставно, али не и лако, може остварити пре свега разумевањем механизма, који је прост, а затим преусмеравањем пажње, односно мотивације личности.

Преусмеравање пажње с емоција подразумева усређивање на медитацију. Ово је чин *par excellence* одустајања од живота. Одустаје се од трошења енергије и започиње се с њеним сакупљањем (знања).

Апејронистичка или афазиска поезија

Апејронистичка поезија елиминира ослањање говора на језик. Језик се апстрахује, слично поступцима апстрактног сликарства, који резултирају енформелом — недостатком форме. Користе се речи али оне нису језик, додуше — подсећају на њега. Отуд сам дошао до назива *афазиса*, што на старогрчком значи: *лишен њовора*. Афазична личност уме да мисли артикулисано. Проблем је у немогућности исказивања мисли — због неког недостатка, урођеног или стеченог, прекинуте синapse и слично, човек говори неразумљиво.

Афазиса значи још нешто — ово значење је код мене превасходно: *фазни одмак*. Изван фазе. Мада афазиса у медицинском смислу може да произведе нешто слично поезији, чак веома симпатичну поезију, када се промишљено ствара афазиска поезија, више одговара ова друга дефиниција. Фазни помак користи постојеће структуре и форме језика, али сам језик је изгубио равнање у себи — речи се међусобно замењују што ствара атипичне изјаве — а то је овде циљ, јер се тиме ослобађа енергија — поетска енергија.

Афазиска поезија је дериват или једна од форми стохастичке поезије. Стохастички или случајни поступак унапред одбацује логичне исходе. Врши се деконструкција логике, протокола (језика као и *увреженог* смисла), али песник задржава потпуни надзор над добијеном поезијом (што није био циљ у *нагреализму*, где

се захтевао независни ток мисли). Разлика између стохастичког и надреалистичког поступка је управо у критичности, тј. у њеном недостатку. Стохастички метод од језика и смисла ствара сирови материјал и ставља га на располагање песнику. Овакав метод, будући у суштини аналитички, ставља песника у надређени положај према језику, форми, логици и свакој другој врсти уређености — не ради тога да би се уређеност по сваку цену поништила и обезвредила, већ како би се осигурао стваралачки поступак. Песник ствара једино уколико он ствара језик, а не уколико језик ствара њега (према исходу).

У стохастичкој поезији не постоји одредба „логика налаже“. Ауторитет (власт) припада песнику а не протоколу. То је основни моменат успостављања личности, и због тога је стохастички метод заправо аналитички метод на којем почива егзистенцијалистичка филозофија.

Имајући претходно речено у виду, након успостављања преимућства стваралачког принципа, може се даље поигравати језиком и смислом, а да при томе не постоји опасност да се песник изгуби у свом медијуму.

Проблем језика и смисла је у томе што су и једно и друго, у породичном или друштвеном медијуму — у великој мери условљени. Учи се да се следи протокол, који обезбеђује одређени исход, структуру међусобних односа, и, што је веома важно — производи одређене емоције или идеје које су *увек*, по начину свог постанка — последица условљености. Уз помоћ ових емоција и идеја, које су асоцијативно осетљиве, остварује се контрола над људима. Извесна емоција производи извесно понашање или блокаду понашања. Исто важи и за идеје.

Сада већ бива јасније због чега је неопходно системски разумети природу језика, као *уређеног* медијума који, када се личност упусти у њега, одређује понашање личности — чиме се личност заправо негира.

Одређене речи производе асоцијацију. Ово је једна од ствари која нарочито помаже песнику да формулише одређени садржај и да у оквиру њега дистрибуише енергију — да усмери читаочеву пажњу. Јасно је да се познавањем и коришћењем асоцијација лако може манипулисати читаоцима. Политички и идеолошки памфлети, религиозне проповеди, маркетиншки третман — постоји широко поље примене језика којем је сврха манипулација.

Песник, којем ова истина није очигледна, имаће великих проблема да учини неопходни одмак од стереотипа и шаблона, па тако неће ни моћи да ствара квалитетну поезију.

Стохастички поступак претпоставља коришћење речи или фраза које засигурно имају асоцијацијски потенцијал, али исход таквих асоцијација је неочекиван — *као да је случајан* (што реч *стохастички* и значи). Пошто песник, по претпоставци, познаје језик и његове протоколе, јасно је да се овде не ради о случајности већ о промишљеном искораку који, слично шлагврту неког вица — ствара смешну, односно апсурдну ситуацију, а ова је, дакако, бременита енергијом, експлозивна.

Уколико се поштује овај поступак, последица ће бити генератор поетске енергије. Напор који песник улаже неће се узалудно трошити на описивање познатих и захтеваних (традиционалних) форми, већ ће остати слободан и из њега самог ће поезија тећи. Због овога, може се рећи да је стохастички метод извор поезије, односно да је поезија слободна енергија која се може користити у оној мери у којој се према њој односимо формално или неформално (апстрактно, апејронистички).

Ова смена формалног и неформалног, слично смењивању електромагнетних полова у генератору каквог је конструисао Никола Тесла, производи струју високог напона која се у веома малој мери троши приликом

проласка кроз медиј (проводник — у овом случају језик). „Рад“ поезије огледа се у осмишљеном „сукобљавању“ два пола, што доживљавамо на различите начине, а они су доста обрађивани у есејистици — неко ће то назвати *ијром*, неко *ајсурдом*, неко *контрајункцијом*, итд.

Заиста, стиче се утисак *ијре* — песник се поиграва значењима, за разлику од тенденциозног коришћења речи које треба да наведе читаоца да мисли или осећа на одређени начин. Стохастичка поезија има за циљ пре свега активног читаоца, јер песник му не дозвољава да уместо своје личности при читању користи свој добро „одгојени“ и „припитомљени“ сурогат, који је у стању да без напора чита безбројне странице безвредне порнографије, али с једном нимало безазленом последицом — испошћивањем и обезначавањем критичког ума.

Језик је средство: за песника — оно које омогућује ослобађање од споља наметнутих стега у мишљењу и понашању, а за друге — средство успостављања власти у најширем смислу. Језик се користи као сурогат личности и међусобног односа личности — протокол који каналише, усмерава и заробљава. Људи који никада нису научили да слободно мисле, никада се неће ни ослободити, између осталог и због језика који(м) (се) њима влада.

Кратки есеји инспирисани сликама

Гоја

Одувек смо робље били...

Побуњеничка песма „Падај сило и неправдо“

*Бик је улећео у прејуне трибине шпанске арене и
помахнишао, напандајући и тазећи публику, остави-
вивши за собом 40 поврћених, саопишили су данас
регионални званичници.*

*На снимку се види бик како скаче неколико метара
увис из круга, прескачући две прејреке пре но што
је слетео на трибине, изазивајући панику бацивши
се на испрејадану публику, журишајући и разбацу-
јући све што је докучио.*

АП, 19. август 2010, Навара, Шпанија

Смрт је ту да заустави бика. Јер кад не би, постао
би превише моћан, превише би тога схватио.

Због тога Сатурн (или Крон) прождире своју децу.
Отуд — људождерство.

Али, ко је победио Титане? Нико... Лаж.

Устанак из гроба, то је права побуна. Јер, то је знак
освешћења. А погреб, то је један од најстаријих трикова,
да се одржи стање бесловесности. Од праха смо настали
у прах се враћамо...

Тако се појавио разум, „спаситељ“ сиротиње раје, који је употреба смисла као средства тлачења.

Почетком маја 1808, у Шпанији, поредак је стрељао устанике. На слици Франциска Гоје јасно се издваја средишња фигура која надвладава смрт. Разумно је помислити како је побуна узалудна јер је смрт неминовна. Али право значење је да нема тог поретка који не изнуђује отпор — јер поредак је сâм побуна против слободе.

Око фигуре Аватара све је само кулиса.

Историографско тумачење уметности, напротив, тврди да је то — реалност.

И да је управо та реалност оно што истрајава.

Аватар на овој слици, слично као *Колос*, од колена израња из земље, али земља није његова „мати“, напротив — она је та која заклања поглед и погребује.

Свет је мрачан и сив, он је *демон*.

У грчкој митологија Геја је породила најгора чудовишта, Тифона, Медузу, и осталу жгадију.

Али у стварности, ни једно није надмашило човека и његову радиоактивну опакоост.

Тако је Гоја насликао *Дворишће лудака*, који су повезани елементи Гејиног лудила. Испреpletене ноге и тела алудирају на афазиски говор (бесловесност) Геје. Овде су „вечне идеје“ приказане у окриљу свог изворног хабитата.

Каже се да је Гоја последњи класичар и први модерниста. Модерниста — експресиониста. Уз њега је ту, свакако, и Тарнер, чији су почеци такође у класицизму, али га је он огромном снагом преточио у драму дима и ватре којима су Гејини потомци владали планетом.

Код Гоје је, међутим, експресионизам „црна фаза“ („црне слике“). Тешко је, и форсирано, рећи да у овим сликама има симболизма. Код њега је, слично као код Рембранта, извор светлости изван материје, покрет у

материји је њено урођено својство — дакле — није Бог тај који је створио и који покреће свет.

Гоја (у свету) не види Бога, али га познаје.

Данас се сматра да неки радови из „црне фазе“ уопште нису Гојини. Разлог за такво мишљење је „сиромаштво“ технике. Треба, међутим, узети у обзир, да је Гоја у старости био болестан, оглувео и слабог вида, као и чињеницу да експресивност не захтева минуциозни рад, него напротив — брзо, акционо сликарство које, пре свега, говори апстрактном силом науштрб форме.

Уколико је, пак, тачно да су то радови његових ученика, то само значи да се његов геније (Аватар) преселио у њих. Пошто је познанство Гоје и Бога обострани чин, овај други населио је плодно тле око остарелог сликара.

У Гојино време, још је била активна Инквизиција. Инквизиција је спречавала било какав уплив утицаја Аватара. Гојине најчувеније слике, *Наја Маја* и *Обучена Маја*, биле су заплењене и стављене у бункер (прво из политичких разлога, јер су биле имовина једног бившег политичара који је зглазнуо, а затим су предате Инквизицији). Наводно, разлог за ово друго је био тај што *Наја Маја* није у себи носила идеолошко оправдање (карактеристично за епоху класицизма), него је провоцирала слободну интерпретацију уметникове намере. Слике су, у овом другом случају, заплењене под изговором *ојсцености* (неподобности, скаредности).

Маја је *негеометрична* дакле — ружна!

Занимљиво је приметити да је овај *Гејометрички* идеал класицизма преживео у необичном облику код једног другог сликара, Сезана. Он је у свему видео геометријске облике и из њих конструисао стварност. По томе, он је претеча модерне тродимензионалне компјутерске графике, пошто следи исти принцип објекти-

вног конструисања. Управо је Сезан покушао да укроти бика по принципу *јенеричкої морфинїа*. Тако је код њега дошао до изражаја *їривидни* експресионизам, што се класификује као *їосїимїресионизам*, јер доминира оно што је *лейо* — а узрок му је геометрија (која није скаредна). У *имїресионизму* је доминирао утисак који није дозвољавао сагледавање конструкције стварности, већ је инсистирао на последицама (идеализацији). Код Сезана се пажња делимично премешта и на сам систем (машину) који производи лепоту (поредак). Стварност је лепа једино уколико је конструисана. А творац такве стварности је Демијург, што значи — неимар, зидар (масон).

Бик је голи човек

Голи бик у разулареној
Гомили
Попасао бројеве на седиштима

Сандро Ботичели (1445–1510)

Ботичели је као сликар био обични симулант: није познавао грађу (анатомију) и није га ни било брига за то — био је изузетно надарени илузиониста, манипулатор идејама које се лако преводе у емоције и производе утисак префињене (прецизне) лепоте. Као такав, претеча је оп-арта и „ћаћа“ многих имитатора (миметичара).

У чинквећенту је говор идеја, као симулација емоција, доживео кулминацију — необично решење усред доминације религиозних појмова–мотива који су негирали привлачну страну живота. На Ботичелијевој слици *Пролеће* видимо гротескну мешавину новозаветне усређености на ванчулну лепоту (Венера–Мадона) и хиперхедонистичку артикулацију фрактала чулности (грације и Флора). Разуме се, доба ренесансе је шизоф-

рено — након смрти Лоренца Медичија на власт у Фиренци долази Ђироламо Савонарола, религиозни манијак који користи власт да сузбдије оно што се једино може сузбдијати али не и спречити — раст! Овај контраст, претеча барокног супротстављања маниризма (дегенерисаног идеализма) и егзистенцијализма, код Ботичелија је изражен тајанственим *недостигатком*, или резигнацијом, која је присутна на његовим сликама. И заиста, Ботичелијевој идеалистичкој лепоти недостаје радост — изгледа да је она, код њега, била резервисана за нешто друго — можда за тајни одлазак у сферу чулно непознајног.

Ренесанса је оживела захваљујући античким архетиповима које хришћанска институција није успела да уништи огњем и мачем, јер нису постојали једино у сфери материјалног, него су опстали у области духа — а сликарство је било једно од најјачих средстава представљања окрутне и крваве историјске борбе за превласт између рудиментарног идиотизма и филозофске неспутаности — толико присутне у људској свести и делима. Тако су се посредством сликарства надметале две наизглед опречне, али и те како испреплетене, историогенеричке струје (које су једино могле да финансирају спектакуларну уметност) — религиозна и световна власт (банкари). Ботичелијева идеализација се савршено неуклопила у овај раскол, он као да је пронашао празни простор, или заветрину, у којој је несметано могао да својим надмоћним методом искаже све оне разгаљене и захуктале мотиве на начин суспензије, тако да, иако на његовим сликама не недостају трагичне сцене, његова уметност говори пре свега великом и неизрецивом (безличном) снагом, док се, истовремено, омађијано око поиграва и замајава деликатним и нежним обрисима паслика.

Рубенс

Код Рубенса је збир делова већи од целине. Он заправо ствара из масе матичних ћелија, слично лицима на Маунт Рашмору. Код њега се треба Усредити на детаље, а не на целину. Оћеш главу, оћеш сису, оћеш гуз — али то је фрактални фетиш а не антропоморфно биће.

Велико је проклетство овладало људима. Предра-суда да у ранија времена људи нису били модерни и инвентивни. То је добар знак да је отупљивање преузело еволутивну иницијативу и да је на делу де-еволуција...

Ми смо ти, брате, прави археолози људске врсте, а најстарији артефакти су баш из данашњице...

Златни пресек црта себе...

Улична сцена...

Динамика улице, прометнице, бука из излога, ослоњен на хидрант...

Нога поцупкује, стопала су боса, леп је осећај суве прашине на угрејаним табанима. Теорија струна у акустичној кутији гитаре, шета кроз вијуге. Гле, кад затегне жицом, запева ми душа!

У блоку за цртање *Фабријано 4*, графитом опипава палац, а малим прстом облачиће папиром. Фејнмана му! Јесу ли црте заиста — криве? Ко је одредио да је ово *овде* почетак оног *џамо*? Ма не, у цртанки је покрет из гитарске хармонијске рупе...

Намџу-Гоџова акција, дешавање у хаосу тренутка који је „бременит“ временом (то значи: хоће да експлодира). Али, мали прст слива експлозије и невидљиви бозони зраче — ремете! — законе механике. Кинетичка енергија слике једнака је збиру лагранжијанске и потенцијалне енергије — што значи да је акција заправо сли-

ка (представа речених односа). Време настајања слике није исто што и представљено време — које је управо готова слика! Акција је тако *йредстйава йрошклой* времена, не може се друкчије замислити акција—као—тренутак! Јер би то искључило време из дешавања — а, боже мој, у каквој би онда функцији било *йрајање*!

Због тога је слика истовремено и експлозија и њена представа — а то је апсурд који преформулише време у *ознаку* скупа (елемената слике, али и читавог свемира, кад већ говоримо о *Теорији свећа* — ђаво да је носи)!

Па читав тај квант енергије, од босог палца и танког слоја смога, преко квргавих прстију гитаристе, до графитног штапића и његовог сливања с дланом и хартијом, жуљањем задњице у гравитацијском односу с хидрантом и потенцијалним стресом треперења струна оглоданог инструмента с излизаним праговима, стохастичка експанзија психолошких асоцијација и сублиминалног опажања прометне улице, те припеке приде, треба да се врати у своје потенцијално стање исказом једног крокија. То је уметност...

Тако и кажу, *они*, да је представа струне (која је суштински — црта) дводимензионални лист света. Два су параметра који одређују тачку у том свету (*йшау* и *сиіма*). Овоме се додаје још 25 просторних димензија, као и једна временска (према бозонској теорији струна). И брзина светлости је фактор у овој формули, али ми већ одвећ добро знамо да је она пародија апсолутног мировања, које наука признаје једино као топлотни исказ — опет апсурдно — као: апсолутну нулу (апстракција некретања — неодношења).

Имамо даље још (сад је ово већ „црни“ вртлог мисли — као мали торнадо у глави који разбацује слике, појмове и свеколике утиске неформалних категорија) — куда даље? У математичку формулу...

Која треба да потврди оно што је мали прст, по неком свом *унуџрашњем* (а тако се то каже кад се *не зна* којем — изворном) осећају *одлучио* шта је истина.

Кључне речи: Намбу–Гото¹⁸, Лагранж, Теорија струна, Теорија свега, гитара, хидрант, графит–*шишик*, Фабријано, делови тела, *сиџазис*, гаф.

¹⁸ Намбу Гото: http://en.wikipedia.org/wiki/Nambu%E2%80%93Goto_action

Фрактални хоризонт мита

У овом тексту посебан је нагласак на преиспитивању конструкција „погледа“ или „тумачења“ стварности с основном идејом да се „ред“ у визији света заправо јавља привремено и да га је немогуће на дуже стазе одржати у времену и простору. Стварање или пројекција визије представља почетни напор успостављања контроле на начин „упознавања“ тј. „познавања“ света у којем живимо — основна је идеја „извесности“ а догађање света је заправо њен „рад“. Основни облици тог „рада и реда“ су линеарност, симетрија, централна перспектива, пирамидална структура, органистички разменски алгоритми (економија), итд. „Жртва“ која се при том мора поднети је упрошћавање и редукција, сходно томе избацавање „страних“ тела: идеја, навика, понашања — увођење „божанских инструкција“, „идеолошке подобности“, „правила понашања“ и тако даље. Али, природа ствари је сасвим другачија — фрактална! Свет се распада јер је перцепција стање *неодрживости* и то је основни узрок „проблема“ који вечно настаје и с којим се вечно обрачунавамо: питање *ојсџанка* и самог *живоџа*.

Кључне речи: фрактал, мит, Горгона Медуза, Персеј, линеарност, деконструкција, процес, поредак, искуство, личност, енергија, ентропија, изоловани систем, наука, власт.

Шта је то распадање? Промена...

Тамо где би требало да буде *иосііојаносіі*.

Шта је узрок промене? Неспособност да се са светом изиђе на крају у тренутку садашњем. Уместо тренутка садашњег, који је ознака за делање, отпочиње се с представљањем (почиње представа) које је разлагање целине (сингуларности) на низ који се (варљиво) јавља као низ условљености, као „напредовање“, итд. (Ово и с обзиром на Хегела и његово „кретање Духа као историје“.) Опажање је кретање...

То је *живоіі*.

Код Буде је условљавање: једне заблуде другом, заправо метаморфоза једног те истог зла — што јесте *иіиіиіа*.

Код Лествичника је реч о *деконстірукціји* физичког–материјалног (система, организма) за рачун духовности (садашњости–тренутности) тј. Сингуларности (Бога).

Слично или исто је и код Спинозе — оно што афицира је оно што је нејасно („афекција“ је дословно *уііиіцај* — или *оііиіцање*, *надувавање*, *ширење* — можемо се тиме поигравати колико нам воља). Данас, астрономи тврде да се универзум „шири“, растеже „као жвакаћа гума“, сам простор *извире* у свакој и из сваке тачке. Ту више не важи линеарност нити кружност, или било каква „Гео–метрија“. „Закривљеност“ простора није просто „лопта“ већ прожимање кривина које постоје без (математичког) реда. Математика је овде заиста немоћна и може једино да се бави посебним ситуацијама (рецимо Фибоначијева спирала итд.). Исти је случај и с језиком (математика јесте језик).

Увођење линеарности у причу (исправљање кривих Дрина) је *ход ілуіосііи* — то је оно што убија, у историји и ван ње.

Ово треба најозбиљније размотрити. Читава систематизација, која је развијана у филозофији и науци

досеже до тачке у којој се урушава (у себе и изван себе) и онда су потребне *жриве* да би се систем закрпио, односно обновио.

Шта је то фрактал? Распадање или умножавање... Фрактал је упорно представљање (пројектовање) које се креће у свим правцима, „унутар“ и „изван“ обзора, у *микро* и *макро*, у материју и нематерију — у чулност или мишљење — свеједно.

Удаљавање од почетне, замишљене тачке, и организовање тог „пута“ не води разјашњавању и компилацији схватљиве целине света, већ у расуло и одроне (Велики прасак!). Узроке пада и распада треба тражити у овом принципу — да поновим — *несјосодности* да се у тренутку садашњем изађе накрај с целовитошћу. (Ово је, дакако, и собзиромна Лајбница и његову *Монадоложију*, која следи принцип *холоірама*. *Врховна монада* је мноштво као искуство света сажето у једну тачку при чему између тог мноштва *йодатијака* нема кретања, нема протока–разликовања времена нити (стварања) простора. Врховна монада је *свезнајућа* и она је то — *сада*. Свет као *fait accompli*.

Фрактални хоризонт је свет нејасноће и слепачко лутање светом, наводно у потрази за „истином“. Истина је, међутим, далеко иза нас луталица... Заиста: *Треба се зауставити* и *враћити* у почетну тачку... Но, та тачка може бити било која, битно је — зауставити се.

Завођење реда на рачун хаоса (нереда) је управо то — распадање, пад из слободе свезнаштва у ропство делимичности, ограничености, недостатности, ускраћености.

Глупак жели да зна све — не знајући ништа!

Људско друштво и људска историја су управо то — стално и, по дефиницији, безуспешно покушавање да

се „ослободи“ пролазности, протицања, смрти... Али чини се управо супротно.

При томе, читав тај *процес*, *најредовање*, задобија свој Глас (глас Бога), који је громак и заглушујући и омета усређење (на *једну* тачку). Оно што мудраци упорно понављају: *самадхи!*

Овај *процес* има све: тежину, укус, беду, закон, насиље, правду и неправду, почетак и крај спојене на кружници (самсари, уроборосу)... (Ово и с обзиром на Кафкин *Процес*, који је *поредак* и захтева људску жртву како би опстао — *људождер*). Савременије име за „То“ је — *Мајтрикс*: стварност која настаје прождирући своје чиниоце... *Револуција једе своју децу*.

Битно је учити да поредак почива на *закону*, чин законодавства одређује почетак побуне против хаоса слободе — највећи је страх поретка од слободе, а поредак јесте побуна кукавица које трагају за извесношћу, која њима значи (оно што је немогуће) — опстанак! *Закон* је ту да нас лиши личне одговорности (и *конијроле*). Не може се закон узети у *своје* руке...

Страх не постоји изван пројекције, он је лице распада система, грозота Горгоне, а мит о Персеју јасно указује на ту чињеницу — смрт и парализа настају у фиксацији на распадање. Персеј огледалом неутралише — огледало! То је његов победнички чин, сагледавање рђавог бескраја и остајање изван хоризонта пропадања. Утолико митологија има филозофски карактер, она је филозофија која се не служи језиком већ сликама, представама и по томе је ближа поезији.

Већ је очигледно да су се потрошиле и оне идеје за које се сматрало да су вечне — идеје науке. Еволутивно убрзање развоја технологије обесмислило је идеју „циља“. Циљ више није постављен негде на крај времена, циљ је непрекидна производња времена како би идеја *креишања к циљу* опстала. Технологија је то савр-

шенство, али није *perpetuum mobile* — јер користи туђу енергију да би се одржала. Она је *вамѿир*.

Идеја *киборѿа* — компилација робота и физиолошких машина, тренутно је најјаче обећање — „најреалније“ или „најлоѿичније“. „Обећање“ се односи на „учинковитост (ефикасност) система“ — а учинковитост се односи искључиво на — *оѿсѿѿанак*.

Систем опстаје тако што се надограђује, али брзину његовог надограђивања већ је скоро немогуће пратити. То је оно зло на крају историје које ће уништити човека. Оно га је све време уништавало, али сада ће га заиста докрајчити.

Рецесија, депресија, револуција — последице смрти система. То ће се од сада звати „стари“ систем, а „нови“ систем, са свежом енергијом обећања, доћи ће на његово место и оправдаће све жртве.

Уствари, треба да се радујемо... То је „радосна вест“.

На срећу, или несрећу, већ смо то доживели...

Због тога нам је „досадно“, свега нам је „доста“. Тражимо прекид. Смрт. То је побуна (без узрока)!

Побуна не захтева *ѿромену* — то је трик система који се тако поново успоставља из анархије побуне. Побуна је заустављање, она није „нови“ систем.

Промена је заиста својствена чулном опажању — оно је некритичко, и не *схватѿа* да гледајући промену гледа *сушѿину*, *ѿприроду* ствари.

А суштина ствари је *нейоѿѿојаносѿѿ*.

Оно што се умом може схватити није доступно чулности, за њу ум ни не постоји (осим као стална *ѿреѿѿња*). Нека сила мора то зауставити и пружити шансу уму да уведе схватање у природни поредак који се само насиљем може оправдати као такав (уређени свет).

Често се чује од незналица како у природи влада хармонија. Нема ничег нетачнијег и више заслепљујућег. Та лепота која привремено паралише угодношћу доживљаја иста је она лепота којој подлеже џанки.

Празна забленутост је најгори и најопаснији облик пропасти.

Наука је дисциплина која је увела динамику у забленутост, покретне слике, режирано дешавање (као уметност филма). Наука — која стално открива „ново“ и непрекидно преуређује свој систем. Но, оно што се не мења, с обзиром на „промене“ и „сазнања“ — јесте беспоговорни *ауџориџети* науке.

Овде се, наравно, ради о — *власџи*.

Појам власништва је доминантан у друштву. Друштво има своја оруђа којима остварује власт — а власт се остварује прикивањем у стање забленутости.

Човек који се ослободи тога, аутоматски постаје критичан — извор кризе система. Је ли то природно дешавање? Је ли то она природа коју технологија покушава да победи и замени? Постоји ли та напрстина у технологији као иманентна?

Већ сам поменуо да је одговор дат још у миту о Персеју и Горгони. Тежи се забленутости, окамењености — то је систем. Рад система своди се на кристализацију и прекид слободне комуникације између (својих) делова.

Апсурдно је то, али систем не схвата, јер је његов рад управо у томе да се схватање спречи, јер би се онда систем зауставио. Распао би се. Делови би отишли куд који (питање „слободне воље“).

Ето, то је основ *дијалекџике* — принцип, Демон који не дозвољава да идеал (ентропије) траје те тако опстаје.

Идеја фрактала обухвата оба ова аспекта стварности, то јест апсурдност света.

Фрактал јесте само друго име за дијалектику. Схватање захтева *искусство*, а у искуству ствари су заустављене, у искуству систем је мртав, сварен, враћен у *енерџију*. Та тачка је врело у које се све враћа истогачаса када из њега издије. Догађање које се доживљава као *џулс*.

Ентропија, као обећање смрти, има апсолутну моћ покретача.

Читав овај текст се уврће у себе, на крају као да поништава себе. Изнова рађа нова имена, нове појмове, истовремено их објашњавајући и налазећи им место у „историји“ свог догађања.

Дијалектика, рефлексја, парализа, фрактал, знање–незнање...

Живот — смрт.

Пулс...

Позиција Персеја је испред огледала. То је позиција победника — он се упушта у разгледање рефлексје (мртве Медузе), али сам није у огледалу.

Систем је отеловљење кризе. Он је перманентна криза. То је суштина материје, материјалног, физичког универзума. Персеј посматра покретне слике. Неко или нешто, наводно, тежи томе да те покретне слике смири, доведе у ред. Тај неко није, по дефиницији, Персеј. Персеј зна залудност тога и одустаје.

То је његова победа.

Идеја о уређивању света је дејство незнања.

Дејство знања је — одустајање. Стајање. И то је једини опстанак који је могућ — не као поредак, већ изван њега.

Проблем с Персејем је тај што и он има два лица (Јанус). Но, то је проблем само за оне који то не знају. Јер, они су у сталном сукобу с онима који знају.

Рат је размена. Рат је заправо основни облик размене — отимачина.

Отето из белог света слива се на једно имање, у једно двориште — то је „затворени систем“, то је *экономија*, држава. Али, и у самом систему влада отимачина — заиста јесте „човек човеку вук“. У затвореном систему — затворени систем: бабушке се ређају једна у другу и — бегају једна из друге...

Они који су с друге стране огледала нису у рату — они немају аспирација према животу, према расподели „отетог“. Њима се не може наметнути дијалектичко „треперење“ у виду дилеме опстанка. Они уопште и нису *они* већ *Он, Једно* — искуство нагомилано у једну „тачку“. (Аватар).

Искуство јесте личност — „тачка“ искуства, тј. личности, распоређена је посвуда, заправо је „мимо“, „изван“ простора, али је доступна у њему — *из* њега у тренутку заустављања. Друкчије не може. То је *или-или* (Кјеркегор).

Друга ствар, с Персејем, је и та што је њему мудрост дошла од „богова“. Њему је „уручено“ решење проблема од стране „оних“ који су знали — шта се то десило с Персејем па је прихватио савет?

Проблем с митом је тај што меша стварност с иминацијом — Персејев деда је Акрисије (Акрисиус), отац Данајин, а Персеј њен син и бога Зевса... Знамо да *κρίσις* (криза) на грчком значи *дељење, раздвајање*. Акрисије је имао брата близанца Протеја, с којим се свађао још у мајчиној утроби, а и касније у животу. Овакво (увек спекулативно) поимање историје, истовремено и њено тумачење, својствено је миту и очигледно је творац мита имао знање о историјским дешавањима, а у миту их је — преобликовао и претумачио.

Можемо се играти етимологијом и историјом, Данајцима и боговима. У мит о Персеју уграђено је и више од тога. Овај мит има у највећој мери фракталну струк-

туру и неколико нивоа. У Грка, филозофија се испрва исказивала кроз мит, кроз поезију и тек на крају се њихова мудрост систематски организује (Питагора, Платон, Аристотел).

После тамо–вамо свађа, Акрисије своме брату близанцу Протеју даје управу над Тиринсом, док он наставља да влада Арголидом. Персеј је оснивач Микене, која постаје (историјски) доминантна на том подручју. Протеј је, свађајући се с братом, измислио нарочити мали округли штит (војна технологија). Микенска цивилизација је прототип државе на југу Балкана и она се даље представља у серији митова и легенди о Хераклу, пра–праунуку и полубрату (по оцу, Зевсу) Персејевом. Доба Микене је доба примене бронзе, заправо *војне* технологије. То је такође и доба колонизације и ширења те технологије.

У овим митовима говори се о многим аспектима ондашњег света, понајвише о рвању, али и о мапирању Средоземља, историји и, заправо, највише о политици.

Деградација цивилизације довела је до тога да се митови данас третирају искључиво као средство забаве и извориште петпарачких романа и филмова.

У свему овоме, најважније је схватити да је „ширење технологије“ оно што покреће историју. Бронза, која је омогућила одлучујућу предност у рату, означава „нови“, динамички почетак историје — рат је тај који пише историју. То је оно што је грчку цивилизацију учинило „видљивом“ у историји.

Занимљиво је уочити да Микена није била писмена. Писменост у Грка јавља се касније, упркос чињеници да на Балкану писменост постоји још од доба Винче, можда и од Лепенског вира, где налазимо почетке развоја система знакова (8.000–6.000 година старе ере).

Технологија писмености тек је касније добила на значају код Грка, али је пре Микене, у сумерској цивили-

лизацији, египатској или индијској, била одлучујуће средство владања и завођења реда.

Пре овога, земљорадња и сточарство, грађевинарство, створили су услове за пораст броја становништва. То је довело до фракционашења, одвајања, колонизације... А унутар једне групе, народа, „државе“ — до *друшћивеної* раслојавања.

Тако је створен уопштени фрактал човечанства, један мали универзум који је за многе — читав свет. На основу њега тумачи се све — па и оно, за сада, непознато. То је типична *їројекција* и човечанство је дубоко заглибило у њој.

Умеће пројектовања је технологија — развој вештина које, како би опстале, захтевају своје непрестано ширење и утилизацију. Траже се ресурси и контрола над њима, то служи производњи, и тако укруг... Ресурси су *їприродни* материјали, укључујући и човека. Али они су у потпуности на располагању *їтехнолоїји*.

Како људи живе и умиру, долазе нови нараштаји, тако настаје хронологија. У њу се учитава значење које она нема. Њој се придодаје традиција, закон и законитости и њу људи лако прихватају, пошто је људима најмања особина да промишљају свет око себе. У најбољем случају, баве се рачунањем заснованом на сумњивим и непоштеним претпоставкама, ослањају се на пробране и, у већини случајева, неуспеле примере из прошлости.

Рециклажа прошлости је садашњост...

Фрактал историје.

Фрактално доба и смрт Информатике

Фрактал је геометријски лик који се може разложити на мање делове тако да је сваки од њих, макар приближно, умањена копија целине.

Фрактали, холограми, монаде...

Крај 20. и почетак 21. века доноси материјализацију слутње, коју су у својим делима исказивали многи уметници и мислиоци. Необична је та материјализација, пошто се у највећој мери догађа у тумачењу и уму, док чулна спољашњост све више губи своју конзистенцију и ставља се на располагање новом виду обраде — по томе је ово доба судбоносно за човечанство и планету Земљу, можда и више од претходних глобалних догађаја, који су се, углавном, сводили на друштвено-технолошку револуцију или, једноставно — рат.

Хоће ли и ово доба кибернетике, генетике, нанитоида и физике плазме, бити упамћено на слични начин, или ће у себи имати још нешто, величанственије али и страшније, поражавајуће или пак коначно узношење?

Фрактално виђење (тумачење) додаје нову димензију идеји холограма. Док се холограм састоји од безброј честица које постоје у истој димензији, код фрактала се овај безброј шири у апстрактни безброј димензија, које су једна од друге одвојене просто разликом перцепције реда величине (непојмљиви бројеви).

Основно егзистенцијалистичко питање се, сходно овоме, односи на форму живота који треба да појми овакву вишедимензионалност. Ова форма, свакако, мора бити нешто „више“ од људске.

Све више се говори о *квантној* обради података — линеарна и паралелна обрада података дошле су до својих крајњих граница, а увид у глобални информацијски океан захтева много већи капацитет свођења рачуна. Тежи се тренутности пријема, обраде и одлучивања.

У суочењу с технологијом данашњег нивоа губи се класна структура друштва, а друштво без класа није ни могуће као консензуално изоловани систем. Ово је, можда, и најопаснији превид који се тиче тренутне и даље судбине човечанства. Сума технологије је превагнула над масом људскости, и ова потоња је, читава, стрпана у јединствену категорију — слично судбини скицираној у филму *Матрикс*, постаје јасно да је људски род просто — скуп енергетских ћелија, *јориво*.

Питање сврхе опстанка, већ сада доводи у питање и сврху самог живота, пошто се он остварује у овако пасивизираном и утилитаристичком положају.

Оваква тенденција дистрибуције енергије у људском друштву одувек је постојала, али се сада уместо божанстава, као жаришта сврхе, појављује сама технологија — која у себи нема никакве сличности с људским или другим живим бићима. Она *Звер* се остварила као *машина*, или *јпроцес*, која је већ увелико надрасла границе општељудског хоризонта.

Сада, тај хоризонт *дојаћања*, већ почиње да притиска и ремети друштвене и биолошке осмоске границе и јавља се страх од неминовног колапса.

Ово се може двојачко тумачити. Или је оно што следи права пропаст, у смислу имплозивног распада, или је тај распад само предвидљива последица еволуционог скока који управо почиње да се догађа, при чему се

иживљена форма мора одбацити за рачун једног другачијег ума којем је потребно, или уопште није, ново „тело“. У случају да тело није потребно, ради се о помаку у сферу метафизичког.

Шта ће се стварно десити, тешко је предвидети, поготово на глобалном нивоу, али могуће је, чак највероватније, да постоји неколико паралелних опција.

Могуће је да се налазимо на раскрсници од које воде путеви у више праваца.

Још се поставља и питање обједињености оваквог исхода, хоће ли један избор правца бити релевантан у односу на друге? Хоће ли то бити сноп или стрњика?

Код Артура Кларка, у *Крају геињињсњива*, људски род завршава своје постојање уз малу помоћ ванземаљаца који намећу утопијски облик друштва како би се дошло до идеалних услова за појаву *муњиране* расе — космички релевантних бића, чија је егзистенцијална форма у потпуности изван домаћаја људске перцепције, како је ова до дана данашњег обликована и условљена. Ова Кларкова визија није се дотакла ни једног типичног питања о сврси, нема ту ни типичног моралисања ни расправе о етици, нити се поставља питање спасавања онога што се може спасти — људски род у потпуности нестаје, са свим својим одувек присутним врлинама и манама.

Наравно, код Кларка је у овом роману на делу „бог из машине“, виша сила која помаже да се оствари неопходни фокус и неутралише реактивни моменат унутар врсте, како би се мутирани потомци сачували од репресалија и избегли витлејемску судбину „опасних“ новорођенчади, тако присутну у главним античким митовима. Након овог Кларковог егзибиционог узлета и излетања из научне фантастике (узимањем Бога као главног чиниоца дешавања), наука је постепено дошла до прага с којег се отварају врата у мултидимензионалност постојања, али не само наука, него је оваква антиципа-

ција присутна у скоро свим облицима модерног уметничког изражавања који своју визију црпе из тзв. *идосвесноі* — односно *шамне материје*.

За овај феномен имамо већ припремљену свест, иако нам у потпуности недостају емпиријски докази, јер основна особина *шамне материје* јесте управо непостојање *реакције* између ње и нама познатих облика материје. И мада природна наука (физика) и даље покушава да оправда своје име, јасно је да се упорно прибегавање *шажњи* кретања к лимесу (што резултира „рђавом“ бесконачношћу) мора у једном тренутку реализовати као *квантни скок* (или *скок вере*) — то јест, физика неминовно мора да се споји с метафизиком (да јој се врати) како би човеку ставила на располагање и онај непојмљиви аспект свемира, за којим (и с којим, али и због порицања истог) човечанство пати од памтивека.

Нема никакве сумње да би обелодањивање овакве радикалне промене суштине природне науке за последицу имало уништење свих религија, па и познатих друштвених формација, којих су религије заправо интегрални део. Можда ће нам већ ових дана постати јасно да је дошао крај лабавом примирју између „вере и науке“, склопљеном у тренутку када је Галилеју дозвољено да напусти судницу на сопственим ногама, па још и да његова буде последња.

Прихватање постојања *шамне материје* имало би за последицу признавање да Други закон термодинамике не важи и да у свемиру не постоји нешто такво као *изоловани систем*, него је тај систем само једна лаж — једно консензуално „хајде да замислимо па да се играмо“. Довођењем метафизичког у област просторчаса управо би се и догодила оваква ревизија перцепције стварности, а емпиризам би био постављен на своје право место — које није место врховног арбитра, како неки воле да верују.

Упорни покушаји да се докаже да материја јесте извор гравитације (потрага за Хигсовим или Божјим бозоном — што је обична политичка манипулација) је још један показатељ да природна наука, у апсолутном — не у техничком, смислу нема добро дефинисани темељ и да се главне теорије и даље налазе *изоловане* у непознатом и неспознајном. Разлика између ова два последња јесте оно што сваку теорију не само доводи у питање, већ је и обезвређује.

Та разлика је *квантни скок*, а овај је чисти потенцијал да се перцепција у потпуности преуреди и да се тако оствари један потпуно другачији свемир, који је у вези с нама познатим свемиром управо преко такве — метафизичке везе.

Проблем практичне науке је да одговори на питање колико је енергије неопходно да би се такав скок догодио — али ја сумњам да се уопште не ради о томе. Неће се тај проблем решити увођењем енергијског пакета у постојеће форме, већ укидањем тих форми, што и јесте предуслов да се створи нека нова перцепција. Ради се о *ослобађању* енергије, а не о довођењу још енергије у постојећи систем. Ослобађање енергије је управо она *енџропија* која се у пракси спречава довођењем енергије из спољашњих система у наводно изоловану форму, како би се она одржала на рачун других — а то је основни принцип, не само човечанства и његових форми постојања, него и самог живота — пошто се живе јединке хране једна другом и тако принципијелно, непрекидно самоуништавају.

Ово самоуништавање наука упорно не признаје, већ уместо тога инсистира на томе да се ради о *борби за ојсџанак* — ствари изврће наглавачке и оно што је лажно покушава да представи као истинито, а у ту сврху се троше огромни ресурси, чиме се неминовно исцрпљује снага људског рода и читаве планете Земље, с тен-

денцијом да се, у предвидивој будућности, и околни свемир искористи у исту сврху.

Ово исцрпљивање је, типично, исто оно што Други закон термодинамике оправдава, а против чега су наводно усмерена сва настојања како би се преживело. Да ту право, *идеалној* резултата нема, потпуно је јасно.

Светски и историјски, политички, систем, верни је одраз оваквог гледишта. Игнорисање и сузбијање сваког индивидуалног (које је заправо фрактално, или поједностављено — управно — у односу на линеарну идеју врсте) напора да се акумулира енергија (у форми знања), води човечанство у стварност *мајтрикса*. Систем сву доведену енергију троши на своје одржавање — на одржавање илузије, која није самостојна — није стварна. Разлог за ово је управо чињеница да се верује да је могућ опстанак живота као нечег некваљивог — идеал вечног живљења је живот сам, схваћен као проток догађаја у оквиру *јединствене* визије (где је оно јединствено — јединка, односно један релативни фокус), али људско друштво је механизам који упорно своди (апстрахује) и те јединке у функцију опет неке тамо нарочите јединке (краљ, цар, диктатор или пак некакво вишећелијско биће типа демократије, олигархије или плутократије, итд.) па се читава та идеја живота остварује управо онако како се то и сагледава, али свеједно и даље негира — као *храњење* једних другима. А то је, разуме се — антиутопија.

Дакле, људско друштво лажно тежи утопији, а остварује се као антиутопија — и то увек, у сва историјска времена и убудуће. Оно је по дефиницији управо такво.

Фрактално поимање живота је нешто друго. Живот се не посматра као идеал, јер он то, доказано, није. Последице тога су јасне — тежи се сингуларности, која није исто што и индивидуалност, а није ни исто што и *скуј* или *заједница* истомишљеника који су и даље у

поседу индивидуалних форми живота. Овакву теорију развијали су многи — од филозофа и уметника до теолога. Проблем је у томе што је немогуће у друштвеној пракси остварити сингуларност. Друштво се увек поставља непријатељски према тежњи да се превазиђу његови истински темељи — изнутра неорганизоване јединке на које се споља делује силом — насиљем у свим познатим облицима — од грубе силе, уцене, до коришћења психолошких и на крају крајева технолошких агенса. Овакво насилно дејство, које је у суштини *породљавање*, спроводи се систематском, постнаталном и пренаталном (еугеника) селекцијом и условљавањем. Функција оваквог система је да се онемогући уплив *тамне материје* тј. *подсвесној*, односно *знања* или *силе* која нема способност да афицира, али ју је немогуће и афицирати. Тако је сада јасно да се ради о игри намештеној да се докаже како је *изоловани систем* једна једина реалност свемира вредна одржавања — пошто се ту ради о *уређеној* (грубо речено — геометријски) материји, за разлику од оне неуређене, *хаоса* који је ознака за *подсвесно*, тј. сингуларност.

Сингуларност се не схвата као нешто *уређено* јер нема делове — нема ону разноликост која се претпоставља као неопходна за постојање *система* (састава, склопа). Сингуларност је оно што од чега се систем изолује — али то је *процес* који се не сме зауставити, јер ентропија заправо значи пробој сингуларности у систем а тиме и његову *смрт*.

Смрт је синоним за сингуларност.

У горе цитираној дефиницији фрактала каже се да је фрактал копија других фрактала. То је провизорно тумачење. Он то, заправо, није. Фрактал је копија која је идентична себи. Он уопште и није копија. Оно што је копија јесте перцепција фрактала као мноштва. Сама перцепција је та која копира или имитира — али управо због тога што је она *принцип разликовања*, она и не

може да се сложи са сингуларношћу. Видљиво је да се овај проблем понавља у многим аспектима — од апстрактно филозофског, као на овом месту, до саме праксе живљења и њене многоструке стварности. Није у питању проста аналогија, већ заиста само — принцип, који се привидно умножава али је увек исти.

Фрактал је принцип сингуларности.

То што неки мисле да се кривљењем принципа, простора и времена, може присвојити свемир у његовој бесконачности, само је јалов покушај да се замаскира основна слабост принципа дискриминације — непостојаност форми које се појављују у њему.

Неки овај принцип умножавања (размножавања) схватају као основни принцип живота. Он то и јесте, али у основи живота је заправо *размена* — последица умножавања, која је тежња да се енергија врати у свој оригинални облик — сингуларност. Тај одмак од сингуларности јесте узрок живота као сталног пропадања, а отуда и утисак *борбе* за опстанак. Жели се да копија буде исто што и оригинал.

Размена подразумева одвајање (губитак) нечега да би се добило нешто. У сингуларности је на делу *учесћивовање, суделовање*, што је принцип који искључује размену, јер би се тиме поништила целовитост — којој је основна форма *сила* тј. *знање*. У стварности, размена никада није *јравична*. Она остаје неостварени идеал као таква. Сва су друштва неправедна, она само *теже* праведној дистрибуцији добара. Та тежња је, наравно — *лажна*. Друштву је најважније одржање принципа разликовања. А живот је управо парадигма тог принципа.

Рећи некоме да му је живот главна сметња за остварење потпуног блаженства, разуме се, најгора је — јерес.

У овом есеју, пошао сам од једне можда сумњиве претпоставке да технолошки систем који постоји у

овом часу тежи уништењу људске перцепције, што практично значи — уништењу људи какви знамо да јесу, тј. да јесмо. Ово се лако може десити, можда баш онако како је то представљено у филму *Терминаџор*, када се *Скајнејџ*, аутоматизовани и компјутеризовани систем противнуклеарне одбране — освести. Слични исход имао би и настанак, сада већ легендарног *Борја*, *колеktivној диџа*, које имитира сингуларност. Највероватније је да ће се овакав вртоглави развој технологије, уз огромно убрзање, реализовати као још грубља и страшнија подела унутар човечанства, где би малобројна елита још чвршће прионула у симбиотски однос с технологијом која јој и омогућује власт над остатком човечанства, тј. омогућује несметано исцрпљивање људских ресурса у циљу задобијања сопствене нерањивости и бесконачног живљења.

Питање је, већ много пута постављено, да ли је људски род, управо због овога, већ одавно и престао да постоји као самосвојни ентитет. Симбиоза с технологијом јесте негација људског — али, овде већ морамо да се позабавимо дефиницијом људског. Јер, многи ће рећи да је управо та симбиоза и створила човека. Како било да било, постоји вероватноћа да ће сума технологије „пожурити“ људе да се „освесте“ — но по мом мишљењу, овакво освешћивање и долажење себи као сингуларности, могуће је једино на личном плану, као последица личног напора (медитација), а никако као последица фузије с технолошким, кибернетским, биохемијским итд. протезама, које побољшавају постојеће функције организма, али не додају суми искуства личности.

Како ће се овај рафал технолошких револуција, с почетка 21. века, одразити на диџе човечанства, још ћемо видети, али бојим се да се не догоди *шок ѿераиџа* одн. *хладни ѿуш*.

Питање „освешћења“ технологије је осетљиво јер је амбивалентно. Може се принцип технологије схватити као „самосвест“, што је тачно. Људи воле да мисле да они управљају стварима, али тачно је обратно — да ствари, систем који је створен — а у овом тренутку то је већ истински *кибори*, управља људима.

Систем је асимиловао људе у себе, увелико се граде сензорске мреже које прате кретање и активности појединаца на глобалном нивоу — све је усмерено к томе, а циљ је контрола — и спољашња и унутрашња.

Шта је сврха тога? Функционалност?

Функционалност, ефикасност, то је основни модус ропског бивствовања. И Хитлерова аријевска раса је по дефиницији била надљудска у том смислу — послушна, спремна на беспоговорно извршење наредби. Та идеја о извршавању протокола, унапред задатих радњи никако не трпи принцип фрактаљења, који квари поредак — јер је тај поредак линеаран, програм се извршава ред по ред.

Фрактаљење је, насупрот овоме, чиста импровизација. Цепање истог (у перцепцији) које очувава то исто (у аперцепцији). Овакво делање је могућно једино уколико јединка поседује знање целине — што је супротно идеји целине која поседује разноврсна и међусобно различита знања јединки.

Знање целине, у пракси, јесте искључиво познавање принципа а не суме појединачних знања.

Друштвено–политичка пракса тежи супротном. А то важи и за технологију.

Можда је сада јасније да људски род, па, с обзиром и на тврдњу да је *рад* створио човека, исто што и технологија. Уколико се схвати да је идеја та која заиста ради, а не човек — него је човек само набеђен да је обрнуто.

На овој лажној тврдњи почивају многе познате и признате теорије (нпр. марксистичка).

Питање је, још, има ли наука уопште свој глас? Или је строго цензурисана од стране оних који је финансирају и користе по свом нахођењу? Ово важи и за многобројне филозофе–апологете. Одговор је, наравно — има. Но, проблем је у томе што је онај део природне науке који се највише и бави егзистенцијалним проблемом, а то је квантна физика, скоро у потпуности неприступачан (јер је неразумљив) праволинијским умовима, а производња таквих умова у друштву заиста преовлађује и јесте ствар политике. Могли би се овде цитирати многи велики научници који су увидели сличност старих источњачких филозофских система с модерном науком. У књизи *Тао физике*, Фритјофа Капре, има доста оваквих паралела. Послужићу се само једним цитатом који је он употребио, Нилса Бора: „Паралелу лекцији коју нам даје атомска теорија... (морамо потражити) у оним врстама епистемолошких проблема с којима су се већ сусрели мислиоци попут Буде и Лао Цеа, када су покушавали да ускладе нашу позицију гледалаца са позицијом глумца у великој драми постојања.“ (N. Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge*, John Wiley & Sons, New York, 1958, p. 20)

Ова спрега, паралела или истоветност мистицизма и науке ће неком лаику можда изгледати необична (мистицизам се неретко брка с религијом), али велики умови су се одувек напајали мистичким акашама–знањима и отуд црпили свој увид те на основу тога сачињавали оперативне теорије уз помоћ којих се преобликује/разумева стварност.

Технологија се увек мота, ту негде, околу мистика, тражећи неку корист и за себе, заправо, ако је могуће, *сву* корист *искључиво* за себе. У друштво су интегрисани многи закони и правила који онемогућавају ширење знања — приватна својина, патенти, копирајт, итд. То пречесто представља и праву физичку баријеру између појединца и знања. Знајући ово, може се слободно рећи

да је човечанство већ одавно доживело пораз у сусрету с технологијом, јер је технологија наметнула своја правила о томе како спознавати и коме спознато припада.

На крају, питање је, исто оно с почетка овог текста — хоће ли технологија, као освешћена (јер има свој моментум) успети да умре? Постоји ли заиста она тачка на којој квантитет прелази у квалитет? Означавала ли та тачка трансценденције крај технологије али истовремено и нови почетак, ново расипање у бескрајне правце и универзуме уз прекид континуитета који је постојао до тачке експлозије? Уз потпуни губитак памћења претходног путешества? Понавља ли се то у бескрај, од памтивека?

Означавала ли сингуларност истинску суму континуитета, и хоће ли се технологија коначно досетити тога?

Исклизнути свет

Усудим ли се да помислим о научној фантастици данас (2008) мисли ми одмах скрену на нешто друго. Наиме, размишљати о књижевности а немати свет у којем би се та књижевност реализовала — не само да је апсурдно, него производи другачији простор — производи књижевност која ни у ком случају више не може бити научна фантастика, јер је овој задатак увек био да употпуни свет визијом могућег напредовања у смислу усавршавања човека — па и критичким расплитањем сценарија антиутопије — али данас, када је свет нестао у најгорој могућој антиутопији, научна фантастика се преобразила у делфијску ризницу коју само незамисливо чудо чува од упада нових варвара — чудо (не)писмености!

Уколико научна фантастика (О, несрећног ли назива!) не сагледава свет на почетку трећег миленијума као сурвани сан о комфорној доколици, у којем би сваки човек имао кад да филозофира и креативно машта — онда је она пука апологија демонског забавишта, у којем људи одрастају да буду вечно упаљена смола у безизлазном лавиринту постисторијског пакла.

Оно што се догодило жанру — распад жанра на жанрове — јесте оно што се догодило са светом. Ако је идеја НФ била да освоји простор (космос) промишљањем и стицањем искуства, идеја о НФ као жанру, односно форми, произвела је у највећој мери фантазију

лишену средишта. Ако под средиштем разумемо егзистенцијално језгро човека, са пуним етичким набојем, онда је жанр пронашао мноштво средишта која симулирају етос: култ, моду, стил, осећање/расположење, тренд, итд. Ишло се наруку потражњи — а то је најопаснија ствар за уметност.

Жанр научне фантастике слио се с потрошачким менталитетом и изгубио сопствена мерила, фантастика се прелила у стварност у облику необичних — фантастичних форми. То је омогућила савремена технологија, и ту је оно у шта се прелило и оно „научно“ из овог жанра. Тако да је научна фантастика заправо умрла — са изузетком малог броја дела, која више нису у стању да себи обезбеде опстанак као окосницу „књижевног правца“. Али, то није само проблем научне фантастике, већ уметности као такве.

Уметничко дело има снагу универзалне константе. Дела као што су *Илијада*, *Божанствена комедија*, *Бура*, *Врли нови свет*, *Хеликонија*, и многа друга, прецизно одређују простор у којем обитава човек, као и његове могућности. Свако ко је читао ова дела, и при том се бавио собом, филозофирао и покушавао да спроведе у праксу искуства описана у тим делима, могао је да увиди да усавршавање човека зависи од великог напора који улаже у промишљање и делање, да би се тај идеал остварио и, на крају крајева, превазишао. Овакав приступ животу дијаметрално је супротан идеалима савременог, глобалног друштва.

Човек глобалног друштва укључен је у једносмерну струју едисоноског сна — он је постављен на дно, к њему, се обрушава струја, пали га, троши, сагорева. Од њега не иде ништа. То је у грубим цртама савремени човек — потрошач туђег сензибилитета као својег; све што треба да уради јесте да из каталога одабере жанр — то је просто ствар укуса — и да се у-живи.

Оваква постмодерна универзална константа у себи уопште нема идеју средишта — средиште је свугде, енергија је равномерно распоређена, сви смо исти, јер смо у истом положају, на истом нивоу, на дну гнезда, а одозго, с небеса, пада амброзија право у наш кљун.

Научна фантастика је изгубила одсудну битку. Један од највећих живих протагониста научне фантастике, Никола Тесла, поклонио је човечанству наизменичну струју. Човечанство је покренуло моћну индустрију управо тим чудом, али тај невероватни напон је кроз савремену машинерију трансформисан у једносмерну струју, у калеидоскопски мозаик коначних производа који своју резонанцу налазе у безданим тупанима.

То су они тупани–родитељи из Бредберијеве приче, докони и одсечени од сопствене суштине, на које су деца пустила виртуелне лавове — да их ови поједу и тако их се реше.

И тако, сада они који су нам се подсмевали због тога што смо читали и гледали све те глупости... Ево, рецимо: уђем у аутобус, а сви зуре у своје гецете, кључкају по типкицама, читају поруке, баве се „нечим“ важно умишљени, занимају се, брину, причају, да им не буде досадно док путују. Али њима је виртуелност пала у шаке преко научне фантастике типа Бонд, Џемс Бонд, а то је онај баја у служби њеног величанства... рекламне машинерије.

Тако савремени човек, који ужива у холодековима и користи трајкодере, није ни омиришао ни окусио научну фантастику — њему је све дато на готово. А ми, који смо безбројне сате провели у друштву те племените фикције, сада с гађењем посматрамо њено проституисање.

Шта је научна фантастика учинила да сагледа и да саботира стварност? Људи су се навикли на разређену, незашећерену, декафеинизовану, размашћену, лаку за

варење, необавезујућу — марвелизовану карикатуру митологије, у којој су драма и акција исказ фрустрације и чудотворни лек за њу — фантазија је употребљена за илузорни бег од непријатне и насилне стварности људског бића.

Стварност се према времену живота односи као према тајм-ауту, нема се времена за суочавање, за одлучни потез који добија утакмицу. Машинерија је расстројена, великани су напустили тим, стратегија је замењена тактиком. Лопта је у гледалишту. Гледаоци се туку.

Сагледајмо ситуацију: књижевност је изгубила пажњу публике. Овде не говорим о поезији, која је прва изгубила позорност. Нове технологије, пренапучене информацијама, убрзано време, то јест, скраћени временски интервали у којима се прима и обрађује информација, у потпуности избацују из игре писани материјал који захтева промишљање — проза, као обухватни виртуелни свет који је владао неколико векова, устукнула је пред аеросолским кибер-пакетима о којима се не може размишљати, јер се морају удисати убрзаним ритмом.

Нове технологије пореметиле су хијерархију чула. Мисао је спора, кљаста, никотин и кофеин замениле су синтетичке дроге, слова су заменили титраји екрана, звуци су деградирани на семплове и шуме, личност је замењена *профилом*.

Систем уз помоћ скенера притиска монаду, и она се још више сажима. Није да ће систем продрети унутра, него ће угушити сваки наговештај одзива. Врховна монада тако асимилиује своје чести, организује их по светопавловском принципу, жени и удаје, разводи и поново саставља.

Научна фантастика је данас мит. Мит који се бави самим собом. Она је као презрело воће у бурету, од ње се пече брља.

Пре свега, научна фантастика је изгубила корак с науком. Уместо науке, она се бави готовим производима, а њен футуризам је само предимензионирана стварност. Шта данас чачкају научници, НФ ће то сазнати тек кроз десет или двадесет година. Када писцима, занетим фантазијама, спемови коначно стигну у сандучиће.

Између Жила Верна и данашњице више нема никаквог размака. То је универзална константа у коју су сада заробљени писци и они више немају творачку моћ.

Хомер је с оне стране. Ни Тесла се не може пробити кроз дебелу блокаду. Онај мутни лик који као да нешто довикује — то је Прометеј, он зове помоћ, хоће ли га неко одменити?

Постмодернистичко грабуњање — писци заједно с читаоцима! Комуникација писаца с читаоцима је најгора могућа варијанта креативног делања; уколико писац не грми с небеса, то може да значи само једно: он нема снаге да се уздигне и да распали.

Велика дела научне фантастике? Извол'те, копајте по прошлости.

Вратићу се на почетак — добар писац говори о садашњости као о најгорем ђубришту. Говори о свему ономе што је иза капака и не може се видети јер се то не жели — а он мора то да жели.

Писац је видовњак који говори из огледала.

Предлажем писцу да пише о својим читаоцима. Па макар и у форми научне фантастике. Пишемо о Ејлијену, о Боргу, о Годзили.

Заборавите на жанр

Без креативног размишљања не може се доћи до представе о могућој будућности. Све што се успева, када се ослања на постојеће елементе, јесте предимензионирање, искривљивање или анихилација — садашњости. Треба ли аутору научне фантастике мотива-

ција за уништење такве садашњости? За стварање неке „друге“, по могућству „боље“ садашњости, то јест будућности? Научна фантастика није о томе да се стално стварају нови оквири кавеза за исту звер, е да тој звери не би било досадно и да се не би упарложила. Како би било да мало чачнемо ту звер, да је разјаримо, па нека покаже своје зубе и канџе, своју праву нарав?

Уметност се никада не бави стварима, она се бави човеком, његовим бићем, његовом суштином. Фантазијски елемент се односи на опипљиву стварност, не на човека. Човек је тај који својим делањем одређује себе самог, а што се то одражава као створени свет, то је сасвим друга ствар. Зато у НФ фантазијски елемент има споредну улогу, отуда и толика разноликост фантастичних светова, у распону од плунуте садашњости до потпуно несхватљиве будућности. Оно што се, међутим, не мења јесте — човек.

И, уопште, та идеја да свет треба мењати, која је идеја остварена у двадесетом веку на такав начин да је свет постао анимирана слагалица, и више од тога — постигло се да је човек апсолутно афициран тим променама и, стога, апсолутно без идентитета — нема више нечега у човеку што је вечно, што одолева промени.

Па је тако, дакле, марксизам — на мала врата, као крв капитализма, као некаква „молекуларна киселина“, разјео чврсту структуру квалитета.

И као што се Пјер Безухов питао — *Ко нас убија? Нико, систѐм...* — тако и јесте. Научна фантастика, макар наизглед радикална као, рецимо, Бакуњин, у највећој мери покушава да изнађе некакав „бенигни“ систем — као да је систем тај који треба да људе излечи од своје безочне природе; и саму природу — од самосаплитања.

Најбољи писци научне фантастике су „зли“ писци, као Балард или Бредбери, који злурадо описују пропаст људских снова. Не заборавимо, од идеала да се „сачува наш начин живота“ до оног „да се очува наш сан“ мера

је само трансформација речи, а речи су ту да озаконе онај импулс који се у „великој“ филозофији назива *воља*, а у песничкој филозофији — *силовање*.

Ратнички метод предлаже једну просту ствар — одбацити све што је непотребно.

Заборавите на жанр.

Поштовање форме жанра, то је као (безобразна метафора).

Бредбери каже: *Неко зло долази*. После тога, настао је жанр: неко зло које разара смисленост — зато и јесте зло. То је жанр — хорор.

Проблем је у томе што је хорор неутемељен у егзистенцији. Он постоји само у мишљењу. Скретање у овај жанр је једна од главних артикулација постмодернизма, појачавање ефекта разарања као необуздане рефлексije, а представа је импресивна — читав свет је разорен.

Сада, у разноликој жанровској продукцији, тражимо (фрагментовану) научну фантастику.

Наћи ћемо је и код Роберта Родригеза, у *Планетарном ѿерору*. Истински хорор је уграђен у сам почетак филма, као *слушња*— која је основ (уметничког) метода „одлагања“ (*suspense*). Иако је очигледно да прети стравична опасност од неконтролисане пошасте, права опасност не долази споља — она је у самим протагонистима — постаје све очигледнија како се радња одвија.

Родригез је жанровски хорор свео на нешто потпуно превладано, лишено ефекта; при томе је сам филмски *ефекат* употребљен да завара гледаоца те да га суочи са оним не-жанровским, дакле, атипичним — промишљеним стањем људскости.

За разлику од тарантиновског, необавезног и у великој мери постмодернистичког приступа, конкретно, приступа у филму *Од сумрака до свишња* (на којем су обојица радили), у *Планетарном ѿерору* зло није приказано на традиционални (холивудски) начин, као

спољашња сила која покушава да овлада људима и тако их уништи. Зло је већ у људима, и активно се бори за опстанак — али остаје отворено питање: против кога, то јест чега?

Овај филм наводим као пример, јер је уметник злурадо подвалио публици која ће задовољити потребу за „стилом“ артикулисања насиља — Рамбо–стилом силовитог и кажњавајућег реаговања на суштинску фрустрацију. Овај антихамлетовски метод, тако својствен постмодерном сензибилитету „добитника“, ефикасно је освојио простор и успоставио нову универзалну константу: зло изван се може победити — али тада настаје мук: шта даље?

Упоредимо Пјера Безухова и потрошача Родригезовог *џомрачења*. Пјер је залутао на бојно поље (Бондарчук га је изванредно насликао), око ужива у невероватном аранжману насиља и разарања, али — душа пати. Но, није ли баш људска душа изазвала сву ту пропаст? Толстој јој супротставља снажну идилу — али је управо та идилу оно лажно лице људске психе, коју Родригез тако успешно демаскира, сликајући своје суперреалистичне архетипове, испуњене злом до сржи.

Оно што омогућује критичност аутора није сâмо описивање представе, већ позиционирање и тумачење узрока, што у највећој мери недостаје у савременој продукцији — уосталом, увек је било тако.

Е, управо то је оно што се десило научној фантастици.

Као да постоје два ума — један који хоће да сазнаје, и други који би да не чини никакав напор, већ да само крстари постојећим.

Овај други ум, продуцира идеју о *унајређеном* човеку — то је стара идеја о натчовеку. Али и овде проблем настаје по питању тумачења. Оно што мирише на „научно“, данас јесте *јенейско* — јуче је било идеолош-

ко — *иберменишко*, данас *клонско*, *борџовско* или просто *мушанџско*.

Савремена продукција као да не зна шта ће с „херојским митом“. Хероји су увек имали друштвену функцију, били су само мало јачи, мало више упорни али нису имали нарочите особине, осим као поклон од богова — али богова нема у савременој митологији. Улогу бога добила је наука, а кад баш затреба, и фантазија. Али ово није проста аналогија — данашњи бог/наука, и сâм је у функцији — ту је ситуација обрнута. Свет се окрећуо наглавачке — богови више нису ти који програмирају људе, данас богови бивају програмирани.

И етички моменат је увек био једва видљив, и у старим и у модерним временима. Више је коришћен као осећајна мирођија него као мотиватор. Ово је стога што недостатак разумевања људског стања јесте и недостатак разумевања етоса — људско стање одређује етос, и ако том стању недостаје искуство људске целовитости, биће изгубљен онај моменат који разрешава конфликте у тренутку вечности, уместо њега мораће се изнаћи неко друго решење, неки носилац *процеса* — а то је најчешће механичка или физиолошка протеза, често запакована у парапсихолошку папазјанију.

На бојишту одређеном постмодернистичком константом владају следећи услови: нужно је измислити супериорну *форму* која ће својим дејством одредити исход вечно равноправне битке између „добра и зла“ — слично као у једном новијем фантазијском делу, *Ноћна слиража*, руског писца Лукјањенка, односно блокбастеру снимљеном по његовој књизи (режирао Бекмамбетов). Карактеристично је доминантна „нерешена“ ситуација између сила мрака и светлости. То је синдром вечног враћања. Јунаци, односно аутор, ремете равнотежу: у њу нико не верује, тежи се превази као стабилном стању.

Пошто су *обични* људи слободни да се одлуче за једну или другу варијанту — једна *група* сила покушава да то порекне — то је тај други: *сирани* ум, који силује. Тај ум је подвојен у себи, он симулира борбу и труди се да његов симулакрум превлада као стварност. Подвојеност је супротстављена целовитости — у традицији, оличена је у Луциферу који се супротставио ауторитету/поретку — не друштвеном поретку, већ етичком. Он и јесте тај који производи друштвени поредак.

У уметности, па тако и у научној фантастици, увек постоје две врсте носилаца акције — потрошни и непотрошни. Потрошни је онај којем је потребна протеза, продужетак, додатна снага или орган, како би превладао физичке препреке. Он се троши у сукобу. Непотрошни субјект је онај који ситуацију разрешава разумевањем, на тај начин он превазилази наметнута ограничења. Није то просто лукавство ума већ особина да се не буде афициран — сама *слобода* у људи уопште није одлучујући моменат у борби добра и зла. Та слобода да се бира између ове две крајности не произлази из етоса. Етос нуди једну другу врсту слободе, оне слободе која *узноси*.

Питање које овде треба разрешити — питање разлике између ове две врсте слободе — јесте увек било мерило квалитета уметничког дела, нарочито у књижевности, јединој уметности оспособљеној да прецизно, појмовно артикулише егзистенцијалну твар.

Слобода да се буде зао, то јест глуп — мора се довести у питање.

Жеља да се утиче на друге, макар била не знам колико добронамерна — реализоваће се као насиље. Ту се, наизглед, сукобљавамо с оном *слободом* људи да буду и остану глупи. Али, шта је с нашом слободом да силујемо глупаке? Није ли то ситуација у којој нам се нуди да манипулишемо те тако негирамо претпостављену слободу, као опште добро?

Ако се већ упало у дихотомију, излаз није у обрачу-
ну на страни једне од архетипских сила — већ у на-
пуштању тог бојног поља.

Тако ми увек имамо *слободу* да бирамо хоћемо ли
да глупог писца сматрамо добрим. Уколико глупи пи-
сац задовољава потребе наше глупости, он ће нам бити
„добар“ — па тако и та вечно експлоатисана идеја о доб-
ру и злу бива „добра“, занимљива тема.

Упоредимо сада *Планетарни ѿерор* и *Ноћну сѿра-
жу*. У Родригезовом филму, добро је само замаскирано
зло. Бојно поље уопште није на филмском платну, оно
је с њега сишло, преселило се у гледаоце. У Бекмамбетов-
љевом филму, као што су „обични“ људи пасивни, тако
су и гледаоци пасивни. Преостаје им само да се позаба-
ве аранжирањем сопствених утисака и да разлог за
своје одушевљење припишу аутору. Али шта је то што
годи, што изазива одушевљење?

Она „срећа“ коју аутор додељује јунаку, као некак-
во провиђење које га спасава, та *воља* да се изазову од-
ређене емоције — симулакрум осврховљеног, победнич-
ког живота — програмираног егзистенцијалног орга-
зма.

У Родригеза, лик научника је научник/бриганд ко-
га једино занима зарада од продаје изузетно опасне и
отровне супстанце, а последица је и те како свестан.
Држава/армија, она која, такође одметнута у сиву зону
бандитизма, купује плодове научног рада и то због чега:
јер једном отрована постаје зависна од истог тог отро-
ва; друштво, провинцијско, зането у своје ситне, либе-
ралне форме са занемареним личним аспектом, непре-
кидно тлаченом карактерним деформацијама и заблу-
дама. Истина која нам се овде разоткрива је ужасна —
то је основ Родригезовог хорора — истина!

Истина је оно спектакуларно огледало које одра-
жава — људску природу!

А људска природа није тамо, у огледалу.

Жанр

Ако треба да се дивимо фантазији, онда свакако не њеној урођеној логореичности, чулној заводљивости, већ пре уметничком аранжману фантазијских елемената кроз које аутор проводи свој субјект. Можда су најбољи пример за употребу фантазије у уметничке сврхе писци као Кафка или Чапек, јер је у њиховим делима фантазијски елемент алегоријски прецизан снимак најмрачније људске емоције — „безосећајности“.

Као што сам раније нагласио, тумачење је окосница критичности, од њега зависи читав свет. А сходно томе и однос према њему. Ако су аутори одустали од критичности, изгубљен је компас — остала је само фасцинација дивљином, и прећутана чињеница да свет има четири стране. И, у овом недостатку етичког основа у аутора, видим најопаснију злоупотребу „слободе“ као идеје — слобода избора бачена публици, празна слобода јер аутор нема егзистенцијалног искуства да понуди, већ само претензију, односно лаж — да је „осећање слободе“ исто што и слобода да се искушава.

А искуство лажи супротно је искуству постојања.

Посао је уметника да од датог материјала створи експлозив. Чапек је створио свој *кракајшии*, Тарковски је имао своје спородејствујуће *оілегало*, Дик је имао свој психоделични *цинизам*, Цармуш свој *anti-action* модус заустављеног времена, Олсон *йројективне сѝихове*, Кафка — *йроцес*. Набој који аутор улаже у стварање свог дела јесте експлозија света какав је до тог момента постојао. Та експлозија је нови свет — нова универзална константа. Човек има ту моћ.

Човек није дефинисан као „звер с разумом“, где је разум дата *сујерособина*, којом се поима ва вјеки вјеков од Бога дати поредак, како традиционалисти сматрају; а постмодернисти настављају ту традицију, само с јед-

ном разликом — они отворено говоре то што традиционалисти, с лажним пијететом, прећуткују: Бог смо Ми који произвољно одређујемо шта је шта.

Разум заиста није центар моћи за себе, он је чуло разлучивања, но, неко други одлучује како ће се чулност уредити.

Посао је уметника да свет уређује експлозијом, баш онако како је Ниче препоручивао. Прецизно рушење контролисаним експлозијама даје прецизну слику новог простора у којем се даље може градити.

Ако је то оно што тражимо од научне фантастике, онда ћемо јасно видети када је она престала да постоји — баш онда када је склопљено примирје — и као у *Ноћној сјиражи*, наступило је доба затупљености, традиционализма, жанризма, полиције која из зоне сумрака, слично као у *Мањинском извештају* Филипа Дика, пројектује „хармонични“ поредак и одсеца сваки стручак који се усуди да штрчи.

Свако дело које се бави борбом између добра и зла осуђено је на неуспех, уколико се у игру не уведе *тврђи човек*. То и јесте највећа слабост жанра уопште — јер, по дефиницији, границе жанра не би требало прећи. Значи ли то да је жанр производ полицијског ума?

Радозналост

Данас је пред научном фантастиком много већи изазов него некада, када је сâм систем подржавао „радозналост“ истраживачког духа. Али сада је, према филозофији глобализма, управо радозналост оно што убија (мачку). Форензика је тренутно једна од најнапреднијих научних дисциплина, и дакако, ваљано се користи — у проналажењу радозналих духова, који су предиспонирани да саботирају систем. Још је Хејнлејн набацио о томе у свом *Путију славе*, када је говорио о идеологији *безбедности*. У глобалном друштву, одсек за безбедност

нараста брзином тумора, и при том метастазира. Холивуд је већ престао да буде последње место са којег би се још могао јавно критички коментарисати постојећи поредак, а после њега остаје мочвара Интернета у коју су се посакривали слободни мислиоци.

На поетском нивоу поиграва се језиком, али имплицитно то је поигравање смислом, а смисао дефинише смер кретања духа. То усмеравање није ништа друго до ли трасирање пута — ослобађање простора његовом трансформацијом. Директни говор, парезија, немогућ је у систему — сетимо се, то је онај систем *који убија*. Поетско средство је једино које може да удахне снагу говору, књижевном говору. То је онај набој који разара *шар* света и оставља отворене ране:

К њима лете ноћни лептири.

Јер нови језик се учи новим рођењем, зато стваралаштво смета, нови језик одвлачи струју живота собом.

Кључна ствар је одбацивање језика, као непотребног. Ово је неопходно, и то без претходне провере и анализе. Писац се опробава у непредвидљивим околностима, то је, уосталом, најбољи извор фикције. Он одбацује и традиционална средства као што су асоцијација, алегорија, метафора, парабола... То не значи да се оне неће појавити (као саме од себе) у корпусу који настаје. Сама књижевна форма гарантује постојање језика, само, тај је језик неусловљен претходним наносима. У „новом таласу“ у оквиру научне фантастике, највише се експериментисало новим језиком, који је максимално поетизован, често поницао из митолошког контекста у којем се језик формира непосредно око, то јест из, ликова који својим дејством и творе причу (Дилејни, Зелазни). Спекулативна фикција је такође допринела пробитачности научне фантастике у овом узлетном периоду; унела је стохастички елемент у приповедање и решила се класичног метода рационализације. Јунаци се не понашају рационално, у том случају

се не би могли ни кретати против струје, нити извршити своје задатке. Чак и код Хејнлејна, код кога има много идеализације, кроз идеју о дуговечности пробија побуна против поретка (Лазарус Лонг). Његов лик Мајк, из романа *Stranger in a Strange Land*, комбинација Исуса и кнеза Мишкина, у потпуности је контрасту с читавим људским светом. Хејнлејн преко њега нуди личност која не уме да се *размењује*, што је основни принцип друштва, већ (се) у потпуности даје/узима.

Глобализација је један од основних узрока кризе у уметности. Брисањем културних граница долази до сливања различитих традиција и сензибилитета, до умножавања количине информација у чијој маси је тешко одредити фокус(е). Од свих проблема који настају у овом часу можда је најзанимљивији проблем дистрибуције квалитета, пошто глобус као такав нема пирамидалну структуру, и један центар више не може бити довољно доминантан. Праћење публикација на нивоу глобуса подразумева измењену визију света — глобалност заправо не значи „велика лопта“ већ „мрежа“, с више лоптица–чворова. Да ли ово значи нестанак културних центара и жаришта, када се говори о књижевности, пре свега, пошто је филмски медиј и даље прескуп да би се могао реализовати на индивидуалном нивоу. Но, дигитална техника би могла да доведе до помака у том смислу.

Али у глобалном поретку акценат јесте на *размени*. Како то у стварности функционише? Као мешање различитих крвних група у организму — дефункционализацијом на свим нивоима, активирањем аутоимуног система у борби против самог себе.

Хоће ли научна фантастика, односно аутори, ухватити корак са стварношћу? Хоће ли схватити, коначно, како се заиста понашају културе које се намећу једна другој, када се зна да су културе заправо енклаве, самодовољне и ексклузивне?

Глобализам има амбицију да створи једну глобалну културу, као микс свих постојећих. Он не ствара ништа ново. Резултат тога на може бити ништа друго до — ђубриште!

Због тога се они који владају, или уображавају да владају, понашају као Ноје. Они већ праве себи Арку, спремају се за бег, свесни су последица сопственог делања — делања програмираног и промовисаног низом претходних векова. Мит о потопу, о катаклизми — и то је једна константа, то је стварност која се проживљава на нивоу човечанском.

Питање је, да ли је решење у самом миту, или изван њега?

Можда је сада дошла слобода, изван реда, да о истини говоре ђутљиви. Сада, када је готово с читањем. Када нико неће понављати речи.

Ваља истражити ону силу која нас гура против искуства — у проклетство људскости. Шта је заиста *више неіо људски*? Шта су то *изојачене животиње*? Шта је то *крај дејињсїва*?

Па зар су то чоколаде и банане на које, када их поједемо, једноставно заборавимо?

Књижевност не нуди рецепт уместо лека, она јесте лек. Али да би тај лек био делотворан, неопходно је да очува конзистентност. Да се не уквари.

О томе, наравно, не могу читаоци да воде рачуна.

Зато, не могу то довољно да нагласим, аутор никада не сме да води рачуна о захтевима читалаца, већ искључиво о њиховим недостацима које треба надоместити, јер то они сами не могу. Због тога је постмодернистички поклич: писац = читалац исто што и исцелитељ = пацијент!

Тако и фантазијска једначина: научна фантастика = фантазија, може да одговара само онима који никада нису ништа знали о књижевности. Не заборавимо, овде се ради о пракси — стварност је пракса, сачињена је од

последица, а одговорност за последице сноси онај ко их производи.

Ко је произвео универзалну константу и колико је та универзална константа способна да изрази сву силу којом располаже човек, то је питање које треба поставити пред огледалом, пред феноменом с којим треба да живимо.

Сценарио „ноћне море“

Инерција система, „оно што убија“, не савладава се тако што се креће трасираним путевима — тако што се користи право да се каже то што *сме* да се каже. Систем је дефинисан својим ограничењима, а човек, као посебни систем, може да се креће у оквирима задатог, али не мора. Испитивање граница спољашње стварности јесте опасно, јер урушава ту стварност, али испитивање људскости има још једну додатну опасност — и сам човек се често сматра делом обухватног система, опасно је бацити се собом: јер то угрожава друге, то јест систем!

Свет-глобус, који је мрежа, у којем се путовање замењује сурфовањем, у којем сваки појединац представља референтну тачку рефлексије, јер је сав напон распоређен на површини кугле и све лебди као да је бестелесно — то је свет научне фантастике у којем су превазиђени сви историјски, друштвени и политички модули, а ми: изложени спектаклу — зрцало само, које још једино у себи може да нађе узрок покрета.

Овакво пројектовање које налази одушка у обезвређеном спектаклу постмодерне има за последицу радикалну промену виђења власти у смислу њеног распростирања. Оно што данас изолује власт у све већој мери јесте сама идеја власти и њеног позиционирања у функцијске „тастере“ система — права власт је далеко од реално виђеног. Она се повукла из система, систем постоји као екологаријум или, ако хоћете, као покретна

слика на екрану, а власт је изишла из њега, она може, ако хоће, и да окрене главу, па и да искључи струју.

Може ли „стохастички човек“ који удара по тастатури описати оно што се непосредно збива као оно што ће се збити, па да уместо пророчанства будућности имамо *пророчанство садашњости*, те да се тако испуни сврха ове поколебане књижевне радионице — антиципација актуелне фазе у развоју људског рода схваћене као глобални систем, као јединство индивидуалног и друштвеног у медијуму информатичке мреже? Оно што је реално, то је да постмодернизам схвата књижевност као „објективну пројекцију произвољног“, међутим, овакво виђење ни на који начин се не дотиче књижевности — напротив, оно што књижевност пројектује и те како утиче на сам свет — но свет то не примећује.

Празнословна бајалица која проглашава „нестанак“ смисленог може да зачара једино себе, тако да у очима бесмисленог смисао и не може бити виђен. Јесте да се то показује као нестанак вредности у глобалном систему размене, али ко каже да је уметност нешто што се може размењивати? Визија јесте стварност, али постоје две врсте визија — једна која се ломи у себи, одјекује док губи снагу, и друга, која се намеће свом силином, па иако невидљива, одређује нове границе универзума.

Уређеност света у смислу односа власти према њему као *производу* данас има посебан вид који се манифестује као избегавање контакта са симулакрумом. Ово је неопходно јер симулакрум нема начина да сагледа праву позицију власти — а то је основ *безбедности*: бекство ауторитета из глобалног система, јер се комуникација између чворова не може ни контролисати нити пројектовати, па се због тога они препуштају самоорганизовању, латентном самоурушавању у аутоцензуру или пробијању опни заштитних поља „закона и поретка“. Овај набој „културе“ као суме историјског искуства

симулира светски поредак, а ауторитет самом својом издвојеношћу остварује себе у „егзилу“. Тако власт данас постоји у лабораторијским мантилима, а свет је *in vitro*.

Политика данас моћно позира, али погледајмо стварне ефекте њеног глобалног „редарствовања“ — већ је очигледно да су многи капацитети пробијени: капацитети затвора, капацитети индустрије, капацитети за борбу против природних непогода, капацитети за борбу против тероризма, капацитети исхране, капацитети људских права, капацитети...

Глобализам се завршава управо у тачки у којој је настао — сваки чвор је жариште. У овом миленијуму, на његовом почетку, већ је то јасно, умножавају се жаришта која више нема ко да гаси. Је ли то само због тога што је видљивост побољшана? Па и да је то једини разлог, свеједно је то нова реалност — глобални пожар, који је прекорачио границе досадашњих политичких и друштвених теорија, те је сада потребно развити индустрију истих како би се задовољила дневна потреба за тумачењем догађаја — а ко ће бити тај ко ће задовољити ту нарастајућу глад? Чија ће рука урезати нове законе у титраве дигиталне таблице?

Хоћу да кажем — сад или никад! Ако се у тренутку „сажваће“ читава фаза људског развоја, у једном титрају глобалне саморефлексије у милијардама чворића, где је сваки човек постао бог који производи универзалну константу — ко ће дати најбољу дефиницију твари, хоће ли важити и даље Њутнови закони или Хјумови, хоће ли твар–квантитет произвести квантни скок? Можда је гориво за *Interstellar Overdrive* управо у том извору — у слому и њиме изазваној ланчаној реакцији људског поимања? Како ће изгледати та мутација — као силазак Бога?

Или као активно лудило које се шири брзином нових пустиња и нових вируса? Као ноћна мора нових

миграција кроз виртуелна врата народа? Народа дефинисаних новим културама, плесовима, модама које настају и нестају у трену?

Угрожена културна постројења, озраченост ксенофобијом — све су то старе болести које изазивају осип по танкој кожи „политичке коректности“. Али шта ако је култура вирус који треба убити а не организам који треба штитити? Шта је људскост без културе — костур без набудрелих мишића који производе рад, ослобођена духовност која се вије у непојмљивим просторима без емоција и идеологије, опажање саме силе која ствара. То што је свет, ђубриште култура, компост из којег ничу заразе, тело болештине.

Позајмљене мудрости, меморијски капацитети, то су мехури стварности, приштеви куге.

Крај историје је последица губитка линеарности, могућност да се рекреирају услови — то је основ способности сећања. Сада човечанство располаже том могућношћу, да понови историјско искуство, зато оно није више у развоју, у очекивању до сада невиђеног. Кретање глобусом је историјски туризам, политички системи су античке рушевине, идеологије су храмови — што су увек и биле, али сада с одмаком, посматране из вагона исклизнутог света.

Репликатори, транспортери — песничке алегорије у жижи научне фантастике, али у стварности то је много више од: „шоље кафе, вруће и без млека“.

Реплицирање емоција, тих „набоја лажног постојања“ — ту нема ни говора о присећању, ради се о рекреирању услова постојања, а бесконачно понављање је идеал вечности као силоване стварности.

Свака култура је насиље, јер производи поредак на начин реплицирања (традиција), с циљем да одржи „услове живота“. Али ти услови се тешко разликују од „начина“, а тај начин јесте емоционални/идеолошки набој — то јест „ствар која силује“.

И каква је уопште разлика између „ствари која убија“ и „ствари која одржава живот“?

И у тој борби за „опстанак“ човек је само потрошна ствар — то је оно што нико не жели да призна. Борба за животне услове, оно што треба да преживи — а човек који се бори = жртвено јаре.

Како сагледати свет, све с људима у њему, и знати шта је оно што заиста треба и што је могуће сачувати? У бављењу митовима и урбаним легендама, у карикирању карактера, у провоцирању декултивације? Шта хоће писац научно-фантастичног дела? Да преиспита себе, да забави брата, да помогне описмењивање? Шта год, он учествује у стварању визије која атакује на људску перцепцију и тако у себе усваја човека.

Политика жанра

Многа су се виртуелна копча поломил...

Научна или квази–научна фантастика?

Класични књижевни жанр истиче одређено осећање (радост, туга), или врсту *зайлейџа* (драма, акција, авантура, комедија, трагедија), односно комбинацију ових осећања и радњи. Ту се придодају она дела која акценат стављају на критику извесних политичких, друштвених или идеолошких модуса уопште — сатира, пародија, утопија, антиутопија, реализам, итд. Следе, такође „устоличени“ родови, као што су вестерн, детективски и љубавни романи — овде је акценат на окружењу (историјском, друштвеном, ситуационом, институционалном, осећајном). У склопу ових, настанком нових друштвених и технолошких система, јављају се још неки родови — жанрови, као што су научна фантастика и хорор, и још многобројни деривати, који су из књижевности лако прешли, и боље се снашли, у друге уметничке форме, нарочито филм, стрип и музику; то су модерни хероји или антихероји (Супермен, Бетмен, Спајдермен, Алан Форд, итд.), или фетишистички жанрови осећајности (Дејвид Бови, Елис Купер): хеви–метал, панк, турбо–фолк, треш; а ту се могу убројити и франшизе, које су жанр за себе — *Стар трек*, *Звездани ратнови*, *Туђин*, *Џејмс Бонд*. На преласку из 20. у 21. век жанрови се у великој мери мешају и њихове основне одреднице, према одређеном садржају или елементима

осећајности, стила и укуса, растежу се и муте. У ствари, данашње време — је време мега-жанра!

О жанру је било доста дискусија и, углавном, дошло се до тога да не постоје прецизне дефиниције жанра (нарочито НФ и хорора). Да ли због тога што се, једноставно, мишљења¹⁹ разликују или је нешто друго у питању?

С уметничког становишта, садржај дела није никад проблематичан из простог разлога што је небитан. Уметнички метод се односи критички према садржају, па је због тога метод сâм оно чиме се уметник пре свега бави. Увођење садржаја, симболике, идеологије, стила, технике — уметнику служи искључиво као средство а не циљ. Ово треба имати у виду када се анализира неко дело — шта је *намера* писца (шта је писац хтео да каже), а не која је средства употребио. Писац који ствара *уио-ијијски* свет, очигледно хоће нешто да забашури (цензурише), док онај који ствара *анииуиоијијски* свет — напротив, има критички став према одређеној идеолошкој представи.

Но, у овоме се управо и огледа суштина преовлађујућег третмана жанра — уметнички (критички) приступ се, понекад у потпуности, занемарује, што за последицу има превредновање с једном једином сврхом — да се квалитет који је својствен уметности превиди, и тако укине, или просто учини невидљивим.

И сам назив „научна фантастика“ (фикција — *science fiction*) је довољно контроверзан. Код многих изазива аутоматску одбојност на све што се „продаје“ под том фирмом. Ову чињеницу издвајам због тога што је она битна у систему опште, глобалне, индоктринације, пошто се одавно злоупотребљава тако што се нека изванредна књижевна дела, изузетно критична према владајућем политичко-идеолошком систему, просто

19 У савременом енглеском, често се каже „осећам“ уместо „мислим“ (*I feel* уместо *I think*).

гурају у ту „црну рупу“ и тако, многим „жртвама“ ове бесрамне злоупотребе, остају, као „презира вредна“, изван хоризонта дешавања.

Има доста примера где се књижевно дело посматра искључиво са становишта жанровске припадности. Траже се жанровски елементи, детаљи и ефекти, који никада нису циљ у уметности, али јесу у окружењу потрошачког менталитета (визија која (се) продаје).

Маркетиншки бум, од средине 20. века, довео је до појаве снажне струје која покушава да за уметност прогласи потрошну робу, пошто она, својим дизајном, подсећа на уметничка дела, често има декоративну функцију придодату својој основној намени. Ова замена уметничког за декоративно је стара колико и историја човечанства, у којој се често не види разлика између уметничког и занатског. А потреба да се роба прода и да се, по могућству, створи зависност код потрошача, довела је до појачаног напора да се уметност искористи у ту сврху.

Настанком модерног доба, од друге половине 19. века, јавили су се уметници, сликари и писци, такође и музичари, који су почели да користе нове технологије, материјале и поступке, као и садржаје. Овде се свакако истичу импресионисти у сликарству, а у оквиру књижевности, на пример — Жил Верн, који је своје садржаје подредио најновијим научним и техничким достигнућима и антиципацији њиховог даљег развоја и домета. Тако се, коначно, дошло до прве одреднице жанра научне фантастике. Наука је носилац нових садржаја, објективне стварности и, напослетку — идеологије напретка.

Већ се овде јасно види рекламни моменат овог релативно новог, али веома популарног жанра. У многим научно-фантастичним делима „научни“ поглед на свет се просто рекламира — али то никако није оно што доприноси квалитету НФ дела. Напротив, чест је случај

да аутори са зебњом прате оно што наука ставља на располагање човечанству, зазирући од могуће, или чак — готово сигурне — злоупотребе (*Рекламокраиџија* — *The Space Merchants*, Пол и Корнблут). У научној фантастици, аутори се често спрдају с науком (Џон Сладек, *The Fokker/Mueller Effect*), мистификују је, чиме је, чак, потпуно избацују из контекста. Већина НФ дела је заправо „квази–научна фантастика“.

Овакав приступ (наука као средство владања) је уочљив код једног од најстаријих и најзначајнијих зачетника НФ жанра — Џорџа Херберта Велса. Он међу првима користи медијум НФ романа да изрази свој критички став према догађањима у друштву, посебно према тенденцији да научни/технолошки напредак падне у руке „силама зла“. Инвазија Марсоваца на Земљу (*Раџи свейвова*), генетска манипулација (*Осџрво докџора Мораа*), *Невидљиви човек*, замишљање будућности (*Будућа историја* — *The Shape of Things to Come*). Непосредно на његово дело надовезује се још један великан, Олдас Хаксли, који својим делом *Врли нови свейџи*, а затим и *Осџрво*, даје веома мрачну слику будућности, а уз то и прилично тачну. У време када је Октобарска револуција чинила своје прве кораке, издваја се Јевгениј Замјатин, својим ремек–делом *Ми*, у којем показује како су у савршено уређеном (утопијском) свету људи, заправо — бројеви! Свакако, не треба заборавити ни Чапекову (а скоро је потпуно заборављен) антиципацију нуклеарног оружја — *Кракаџиџиџи!*

С друге стране, жанрови, па и жанр научне фантастике, користе се као средство обесмишљавања и отупљивања — баш као нека дрога која изазива зависност — као „алтернативна стварност“ која јесте *сџварносџи*. Добар пример овога је невероватни комерцијални успех најновијег филмског остварења, великог филмског мага Џејмса Камерона — *Аваџар*. Творац изванредних

остварења, као што су *Терминаџор*, *Туђини*, затим комерцијалног хита *Тийаник*, направио је још једно ремек-дело, али пре свега — маркетиншко! Уметнички посматрано, *Аватар* је права папазјанија препознатљивих елемената из познатих филмова (*Терминаџор*, *Рајови звезда*, *Покахонџас*, итд.), момената из стварности (политичка коректност, рат корпорација против урођеника), а пре свега је *реклама* за нову 3D филмску технологију — заправо је вишењено него чедо Камерона.

Узгред, овај бљесак или *џламур* (како би рекао Пељевин) чини да се сам концепт *аватара* некако не види баш јасно. Шта заправо представља идеја аватара, која је стара колико и религија, ако не и људски род? Но, прича о *аватару* закључиће овај оглед.

Оно што збуњује и отежава дефиницију конкретног жанра, због тога што се он намеће избегавајући намеру или, уопште, *пошреду* да се о њему промишља, јесте пројектовање реактивних елемената/утисака као целовитог догађања у области чисте перцепције — то је оно што је најочљивије или најопипљивије — жанр као *осећање*. А осећање се уопште не може искористити као елемент когнитивног система. Дакле, ја имам *feeling* за панк/рок/готик кожну и металну опрему, или за *Сџар џрек* утопијски романтизам, али ако ме питаш о чему се ту конкретно ради, одговорићу ти просто немим смешком. Артикулација осећања је могућа уметничким поступком, али рационално — добићемо једино борбу разноликих и опречних мишљења!

Ужас као доминантна визија

Кад ово кажем, не мислим на жанр „хорор“, него на чињеницу да страх манипулише визију распада система, а хорор-жанр је последица ове манипулације. Опседнутост распадањем јесте страх.

Узрок распадања су „натприродне силе“ — наиме, у хорору оно што изазива страх јесте дејство *невидљиве, неразумљиве, неконциролисане* или *нашприродне* силе — што је просто етикета, и то прилично нетачна, јер у *једном тренутку наука постојаје маија* — Артур Кларк. Дешавање без (видљивог, разумљивог) узрока у ономе ко је тиме афициран, резултира као — страх, који је истовремено и *узбуђење (thrill)* — хемијска (али не и интелигентна) реакција. Овакве ситуације, у неком делу, јесу носилац одреднице (жанра), али не и њихова разноврсна иконографија, јер су иконе просто феномени, односно изрази распада (страха) — они сами по себи не могу допринети појави овог доминантног осећања. Наиме, прво је осећање, а затим његови производи — визија распада, хаоса. У филму Андреја Тарковског *Сшалкер* имамо потпуно невидљиви узрок одређеног психотичног стања, али он нема никаквих конкретних манифестација осим те исте — психозе!

Дакле, нису ефекти оно што производи жанр „хорор“, већ је обрнуто — осећање распада (које јесте *сипрах*, или барем *узбуђење*) производи „непојмљиве (ужасне) визије“, а повратна спрега, утисак да визије производе осећање, јесте оно што највише застрашује — пошто систем тумачења стварности као организованог скупа мора да се преформулише, јер *не функционише*. Сналажење међу „зомбијима“ и „аветима“ је лако, уколико се уочи правилност у њиховом понашању — онда се они могу систематски уништити или избећи, и ту више нема „хорора“, него само акција. Али, када је претња присутна као невидљива, када се не може предвидети следећи догађај — што је премиса готских прича, онда имамо тај „утисак“ хорора и ишчекивања (*suspense* или *apprehension*) — то осећање јесте извор „жанра“ страве и ужаса.

Може ли се оваква анализа применити и на „жанр“ научне фантастике? Какво је ту полазно осећање, односно која визија производи овај жанр?

Као што рекох, забашуривање и чињење оног уметничког невидљивим изгледа да отвара правац којим се може доћи до одговора на питање шта је то жанр. Уметник „невидљивим“ поступком ствара свет који је преформулисан (фиктиван), али читаочев доживљај тог света је *дејство* које производи *осећање*. У „хорору“ то осећање је страх, а у „научној фантастици“ то осећање је — *ново*. Овај појам *ново* (*novum*) је заправо основ сваког креативног поступка, а у литератури је полазиште за даље одређивање жанра. Није нужно да ће *ново* увек произвести жанр НФ, али без њега, научне фантастике нема. Битно је уочити суптилну разлику: често се као *ново* потура предимензионирана стварност, која је заправо тлачење *старо* (као свеприсутног). Ово је, наравно, чест и радо коришћен мотив, пошто уметник воли да користи пренаглашавање као критичко средство.

У уметности, *ново* значи *иревредновање*. Самим тим, остварује се критичност — доводи се у питање владајућа конвенција. Уочљив је отпор према *новом*, које због овога, свакако, има политички значај. Потребно је сврстати оне који су за *ново* у посебну категорију, ради лакше контроле — у забран.

Сад ће можда бити проблем одбранити овакво гледиште, пошто се доводи у питање разврставање било уметничке или порнографске продукције у жанрове, схваћене као „врсте забаве“, јер — шта ће ту политичка критичност (или да употребим модернији, али и подмуклији израз: *коректност*)? Домен забаве јесте — забран. У њему је забрањена критичност, пошто она изазива напетост и промишљање — а сврха забаве је — опуштање у забраву!

У чему се, дакле, састоји маневар претварања напетости (коју изазива осећање страха или слутња *ново*) у опуштање?

Жанр научне фантастике, нудећи *ново*, захтева напор од потрошача да прихвати промену, било као метод тумачења, било као комплетну визију — визија му се намеће и он мора да јој се прилагоди како би уопште могао да нешто „види“. Код „хорора“, потрошач мора да се уживи у осећање страха како би могао да прихвати *распад* као *нову* стварност.

Проблем је у томе, што је у пракси дошло до стварања *симулације* жанра — где жанр симулира самог себе. Оно „порнографско“ (потрошно), које није уметност, симулира је и нуди (унапред) прожвакану и сварену *новину* као храну која, будући оваква, не захтева улагање ама баш никаквог напора да се конзумира — *ми јесмо оно што једемо*. Овим је, заправо, изражена суштина *информатичкој годба*, пошто је информација она која *ин-формира* (моделује према себи).

Поступак претварања *новој*, или *свјраха*, у „*in*“, тренд, моду, „дух времена“ — а то је маркетиншки поступак — унапред припрема потрошача на прихватање *новој* садржаја као нечег што уопште не треба доводити у питање, па према томе не треба ни чинити напор да се *разуме*: потпуно прихватање јесте изједначавање новог са старим. Овим се гуши потреба за критичким сагледавањем и остварује се важан политички поен. У основи, ово је дејство идеје *најрешика* — надзиране промене, промене добре здраво-за-готово.

Закључићу, оно што посебно издваја жанр научне фантастике, и тиме га чини *ојасним*, јесте критички поступак као *новит* — јер није *новит* у овом жанру било каква научно-техничка новотарија, већ сама спекулација аутора као оно што се (политички) вреднује: да ли је *на линији* или је у *скрешању*.

Сваку фантазију карактерише *новит* — сам назив *фанџазија* је „етикета“ која дисквалификује исти тај *новит* — тиме се свако *ново-друкчије* (политички: не-

овлашћено) мишљење (виђење, осећање) проглашава ирелевантним.²⁰

Сваки покушај да се научна фантастика одреди према конкретним научно–техничким елементима (визијама, представама) који се користе у делу, а без увида у критички (политички) моменат који је присутан (било као апологија или критика), довешће до тога да се НФ сведе на *пупларачке приче (pulp fiction)*, што је, признаћемо, у потпуности дерогира. Оно што плени код најбољих дела НФ је управо однос према (критичној) ситуацији личности у свеопштем систему. Дакле, научна фантастика је неодвојива од савремене стварности, она није просто измишљотина (фикција), већ једно *осећање* помешаних *привлачности* и *непривлачности* (изражених као контекст), а лична *артикулација* овог осећања је оно што је *ново*, самим тим и изван контроле система (владајуће визије) — *невина земља* — која се или осваја и насељава (апологетама — тзв. *mainstream* „реализам“) или одстрањује у област нереалног, тј. небитног. Сходно томе, научна фантастика *није* научна, нити јој је наука извор. Она је уметнички обликована визија насељена *аватарима* (отелотворењима) одређених намера (идеја) које чине савремени, у великој мери науком зачињени, свет.

Друштво (политика) као извор жанра

Основни медијум политичке контроле је *друштво*. Друштво је забран, и то испарцелисани забран. У једну од тих парцела стрпана је и уметност, али далеко од тога да је ту стала читава — највећи део уметности још увек обитава у „дивљини“ неописивог и неразумљивог, необухваћеног друштвеном пројекцијом.

²⁰ Грчка реч *фантасија* — привид, приказа, од *phantos* — видљив, bh-1 индоевропски корен.

Овај маргинализован, дивљи свет, насељен је личностима. Ако се критички посматра савремено *културно* окружење, између многих трендова, издваја се и научна фантастика, а затим и *хорор*, а овде ћу да поставим питање: треба ли ово двоје стриктно разликовати? Или ће се, можда, испоставити да су и те како у вези, иако наизглед веома различити. Постоје већ неке очигледне карике, такозвани *slipstream*, турбуленција око „главних“ жанрова, где се они мешају и прелећу један другог унакрст — има доста *хеви мейнала* и у НФ и у хорору, има доста биолошких и технолошких *фрикова* у НФ; питање је где повући границу и раздвојити ове родове, те да ли је то уопште могуће? Јесу ли НФ и хорор заправо — једно — *хермафродити*? Можда, данас, то и јесу.

Је ли *Туђин* Ридлија Скота, НФ или хорор? За мене, као љубитеља НФ, а нељубитеља хорора — то јесте научна фантастика. Али, за неког другог је то пре свега — хорор. Како помирити ова два, различита, осећања? Можда тако што ће се испоставити да она уопште нису различита — осим у разулареној игри вавилонских дефиниција? Значе ли етикете суштинску разлику? *Бор* или *зомби*?

Неадекватност осећања у смислу превођења на језик рационалног, порађа произвољност испољавања — заиста, *Борг* и *зомби* су једно те исто, биће којим неко или нешто изван њега управља — разлика у перцепцији детаља постоји, али да ли је она заиста *родна*?

Савремени хорор и научна фантастика имају заједнички *повит* — неприметно или једва приметно дејство *утицаја* који разарају, или просто означавају распад (промену) — постојеће стварности. Акцент у научној фантастици ставља се на, суптилни или груби, утицај техничких иновација, које чине друштвени и лични околиш, на друштвено и етичко биће човека, а у хорору, слично овоме, делују силе, обично различите од науке, али не обавезно, нешто ширег дијапазона — од фанта-

зијских бића, демона и божанстава, вилењака, вампира, зомбија, до патолошких убица (или обрнутим редом). Али, једно од кључних дела које је извор овог жанра, *Франкенштајн*, има и те како везе с науком. Оно је, такође, извор научне фантастике. Производ науке може бити елемент хорора. Или, просто речено, наука може бити извор ужаса.

Али, још пре тога, треба узети у обзир одређена дела, која се не сврставају у ове жанрове, али су и те како извор хорора — рецимо, код Маркиза де Сада сведоци смо критичког осврта на третман жене у аристократском/грађанском друштву (уводни део *120 дана Содоме и Гоморе*), или код Мазоха, код којег је „мазохизам“ заправо *друштвени уговор*, и од стране „жртве“ контролисано (*жељено*), насиље! Он је насиље формулисао као *поштуру* робу. Али, у науци, *мазохизам* губи тај уговорни моменат и претвара се у патолошко стање. У овом случају, наука чини све да укине вољу појединца (који је код Мазоха уговорна страна). Тако се *мазохизам* своди на исти ниво (и на сличан начин) на којем је лоциран *садизам*.

Насиље може бити обуздано или необуздано — као израз постојећег система или истог тог система у распаду. *Мазохизам versus садизам* — разлика је у пристанку или непристанку, признавању или непризнавању личности — двосмерна или једносмерна *комуникација* насиља (дејство система). Обуздано (тј. једносмерно) насиље — владавина државâ/корпорација — ето нас поново у *Рекламокраџији!*

Цењени теоретичар научне фантастике, Дарко Сувин, када дефинише НФ, истиче два момента: *повит (експлицитни и имплицитни оквир ... алтернативан ауторској свакодневици)*²¹ као и прожимање *зачудности*

21 Текст „Научна фантастика“, објављен у *Умјетности ријечи*, бр. 2, 1973, Загреб.

и сїознајносїи. Овде се, заправо, истиче довођење читаоца у положај у којем он мора да преформулише (заједно с аутором) одређене вредности и елементе стварности (представљене као да је фиктивна). Али, ово лако може бити и дефиниција хорора. Наиме, разлика између ова два жанра је у конвенционалној иконографији, а осећање је заправо исто — осећање „зачудности и спознајности“. У НФ је, можда више у питању *сїознајносїи*, а у хорору — *зачудносїи*. Мање или више, више или мање...

Али, код Сувина, на том месту, *novit* није експлицитно објашњен са становишта критичког, иако би то морао да буде, пошто је *извор* (неовлашћене) промене. Уколико се тако схвати, онда *novit* заиста јесте извор жанра. А то значи да је жанр нешто што је *некријично!* То јест, политички коректно. Међутим, Сувин, даље у тексту одступа од овако стриктног (и нејасног) одређења *novit*-а и отвара могућност квалитативног вредновања научно-фантастичног дела *versus* актуелне стварности. Сувин у једном интервјуу пореди НФ с епском фантазијом: „Тко је ‘идеални читалац’ коме и на кога је овај књижевни род упућен (моја прим. — љубитељ епске фантазије)? То је првенствено незапослени или повремено запослени млади мушкарац од рецимо 15–35 година, који бјежи од повијести у ахисторијско, алтернативно вријеме/простор, гдје се бар може уживети у успјехе Конана или сличних јунака. Ради се дакако о посљедици огромног финансијског и културног осиромашења те генерације, па ју ја не мислим кривити: више се о њу огрешују него што она гријеши.“²²

У епској фантастици (*novit*) је „одлучно одбијање било какве технологије, урбанизације и финансија повезаних с капитализмом Индустријске револуције и његовим рационализмом.“

²² Интервју листу *Зарез*, Зарез, бр. 249, 21. 01. 2009. <http://www.zarez.hr/pages/249/zariste6.html>

Даље, у истом интервјуу, Сувин, каже: „Нисам сигуран да брехтовски ‘ефект зачудности’ аутоматски доводи до било чега осим посебне врсте читања (и представљања), ... Али куда то напријед? То је дакако буржоаско вјеровање 19. стољећа, које иде руком под руку с вјером у „Науку“ као поступном прилажењу потпуној истини. Обоје се повијесно исказало као неточно: напредак у технонауци води до више убијања. ... А заједница се у старој Хелади звала полис, те је Аристотел дефинирао човјека, држим точно, као политичку животињу. Тиме не мислим на коруптну политику као страначко гложење, него на тај класични но још увијек узорни смисао. ... А о научној фантастици (како се у нас говорило 1950–тих година прије тренда политичке коректности, те ја још увијек тако говорим кад могу) боље да ме питате посебно, да не одуљим.“

Дакле, може се приметити и код „живог“ Сувина, да дефиниција *novum*-а неизбежно измиче из оквира теорије жанра у област политичког.

Па, стога, разлика између жанрова, ако хоћемо да повежемо жанровску фикцију с фикцијом „стварног“ света, остаје у домену небитног, док се у оном битном, критичком бивању — жанрови спајају у реални свет (мета-жанр), спознаја чега од конзументата (читалаца) захтева да се тргну и изиђу из „безбедне зоне“ плићака-забрана.

Занимљиво, (са становишта теорије завере?), Сувин, даље каже: „Онда је међутим 1970–тих година почео опћи помак удесно који је овдје укључивао организирани протувал „милитаристичке SF“, добро финансиран тајанственим фондовима док није задобио властиту публику и аутоматизам. О томе детаљно пишем у опширном есеју који се сад преводи за *Ubiq*.“

„Мој би одговор био да ако се НФ неће ограничити на „хард“ варијанту, дакле дивљење НАСА–и и слично, те постати напросто сасвим рудно читање за студенте

инжењерства, може конкурирати *fantasy* једино тако да буде интегрално критичка. То значи спознајно ангажирана и, како год посредно, политичка, јер је политика у интересу профитне економије данас наш еквивалент старинске Судбине, фатума: она је фатална. А каква је то књижевност која не говори о судбини људи?“

Е, сад, кад су се паралеле сусреле, можемо мало и о мета-жанру, пошто „класична“ дефиниција модерног жанра не обухвата стварни, егзистенцијални значај жанра, већ просто означава разлике укуса потрошача.

Шта (ко) је иза *аватара*?

Ако је жанр осећајни сплет (орган) *аватара*, а осећати дословно значи бити жив — онда се *аватар* остварује (отеловљује) као живот. Аватар је пројекција (представа) стварности — у складу са самом собом. Ово је битно, пошто у конзумента жанра не постоји увек свест овакве идентификације (помоћу осећања), него се осећање изазвано уживањем жанра (као нечег споља) сматра суштинским. Отуда глад за енергијом, јер се она троши ради „одржања“ живота.

Ово је, наравно, нетачно. Осећање (љубави) према жанру је трајно и непоколебиво (пошто му је извор личност). Конзумирање спољашњих садржаја није заиста неопходно, јер осећање и без те конзумације — *живи*. Трик је маркетиншки — створен је „виртуелни“ свет (забран), у оквиру већ ионако виртуелне „стварности“, у којем ће се дато осећање *иживљавајући*, како би та лажна-истинска стварност, и то по сваку цену, опстала. Тако до изражаја долази фрактална природа емпиријске стварности — бабушка у бабушки у бабушки...

У Камероновом *Аватару* имамо потпуну замену једног дивања за друго (тело за тело) и то осећање је искључиво (оно није свесно своје прошле историје — јер, спознајни моменат припада једино личности, која је

мета-жанр). Џејк Сали, који се уз помоћ „машинерије“ сели у друго тело, треба да обави најпрљавији део посла за корпорацију (тј. отелотворење), да се инфилтрира међу На’вије, придобије њихово поверење и да их на крају — изневери. Ова (Земаљска) корпорација је на издисају — њој је потребан чудесни минерал *Unobtainium* (*недобављив*) — енергетски супер-извор, али он припада нетакнутом свету Пандоре. Узимање минерала уништило би тај свет. У томе је зло.

Када оживи у телу На’вија, међутим, Сали постаје као они — чиме и досеже до драмског момента у *Аватару* — јер долази у сукоб са самим собом. Когнитивни субјект у Салија (личност) је „затрован“ идеолошким програмом и заправо ради на уништењу свог изванредног, новог аватара. Трик је у томе, да је Сали инвалид и да му је корпорација обећала „нове“ ноге (скупу операцију кичме коју иначе не може да приушти), уколико изврши задатак. Али овај нови, плави аватар, има све неопходне телесне функције — шта ће му старе ноге? Нови аватар, који живи у складу с природом, почиње да придобија, „лечи“ затровану личност...

У стварности, *аватар* делује тако што пориче личност, како би сам опстао. У Камероновој причи је то мало забашурено, Земаљска корпорација такође води порекло из природне невиности — само ју је нека сила, веома давно, избацила из примордијалног стања целовитости — Раја. У процесу је насилни повратак у Рај, како би се из њега узело оно што је неопходно за испуњени живот — али, није циљ останак у њему. Напротив, Рај ће бити уништен. Заправо, циљ је одржање стања изгона.

Овако супротстављена два стања, од којих је барем једно апсурдно, производе жанр. Они који површно гледају филм, определиће се за једно — највероватније за „изворно“ стање „племенитих дивљака“. Овакво гле-

дање превиђа дијалектику идеје као пројекције — *аватара*.

Салијев нови аватар живи на рачун старог, који лежи у електронском сандуку и позајмљује му свој живот. Шта с њим? Шта с новим (још једним) животом, с новом љубави?

Бабушка...

На исти начин заглављује и теоретисање о жанру. Љубав према жанру (*зачудности*) краде живот од успаване личности. Потребно је да личност поврати оно што је од ње отишло — тада жанр прелази у мета-жанр. Дефиниција жанра не може имати смисао без оваквог егзистенцијалног обрта. Биће аватара је неодвојиво од свог извора, само што аватар то не може да схвати. Личност мора да се пробуди и да преузме контролу над аватаром. А аватар сâм може једино да тоне у метемпсихозу.

У случају оваквог „буђења“, жанр се може схватити као комплексна осећајност, а у случају научне фантастике, она се не може посматрати као нешто издвојено и само по себи, већ, као што је раније речено, као неодвојиви део (заједничке) људске стварности — са свим својим посредним или непосредним импликацијама — а то је оно (Сувиново) о *сйознаји*.

Поетика генија

Склоност експерименту без прејанка примарно је начело сигналистичке праксе.

Миливоје Павловић, *Србија и свет: четри деценије сигнализма* (2010)²³

У кратком опиту *О говору и језику* (2006) нисам се дотакао поетског језика (мада је он, ваљда, писао тај текст). То је због тога што поетском језику, у хронолошкој пројекцији, претходи не-поетски језик, језик дрбљања, трабуњања, озакоњивања, уређивања, описивања, економије, власништва: над речима...

Поетски језик се јавља тек као деконструкција језика и израз „поетски језик“ треба схватити као један појам, једну реч, пошто „језик“ у поетском смислу уопште није скуп речи организован уз помоћ граматике и извесних законитости и правила које се јављају у говорним језицима.

Горе наведени цитат Миливоја Павловића је у начелу истоветан мојој приватној дефиницији генија — да је геније онај који непрестано учи, спознаје.²⁴ Експеримент је, свакако, кључни моменат (или акција) спознавања — њиме се уништава предмет проучавања

²³ http://www.miroljubtodorovic.com/pages/VIDICL_SIGNALIZMA.pdf

²⁴ Овде се не поставља питање *примоћенишуре*, јер је ово опште позната чињеница, изречена на многе, сличне начине. Питање *схватљивости* је, међутим, питање *субјекта који схвата*.

и уместо тог предмета појављује се *знак* који објашњава његову „природу“, тј. настанак, трајање и престанак.

Поетски језик није ограничен на конкретни, говорни језик. Песник се обраћа свима: људима, стварима, непознатим могућим и немогућим бићима, боговима... и то на сваки, њему доступан, начин (сигнализам).

Језик поезије је непосредан, бруталан, разарајући, немилосрдан, пролаз, ток, пут у непознато. Поетски језик је језик трансформације, метаморфозе, слободе од облика, телесних и чулних, просторних и временских, визија и опсесија...

Проблем који се јавља код примене поетског језика јесте тај што се тим чином све зауставља, урушава се ослонац стварности, сама стварност. Да би поетски језик имао смисла и „функционисао“ он мора да се стално говори — рафално. Уколико није тако, он се с правом може изједначити с терористичким чином нарушавања „реда и поретка“, бесмисленим, појединачним актом некреативног и осветничког рушења.

Овакав „удри и бежи“ метод је често коришћен у поезији. Неки то чине тек да би привукли пажњу на себе, а затим се „смире“, упокоје, уклопе и скоро потпуно занеме хранећи својим утихнулим генијем ближње — *на кашичицу*, тек да подсети на своје, уствари, неискориштене потенцијале.

Геније, или моћ генија, нараста.

Спознавање чини да искуство нараста на штету спознатих, устоличених облика, агрегата знања — геније се не може смирити у нечему што је већ упознао и прошао уздуж и попреко — шта ће њему такав дом када га већ следећег тренутка надраста, рукави и ногавице му окраћају? Отуд: „немир“ генија — немирни дух. Отуд отпор према традицији — диванима и каучима, богатој трпези претовареној ратлуком, ракијом и наргилама.

Језик поезије је језик немирног духа. Али, свашта се потура под истом фирмом. Треба имати у виду да је појам поезије систематски урушен и угушен гомилом ђубрета које је карактеристични продукт цивилизације (не њен нус-продукт).

Цивилизација је процес супротан поетском говору.

У цивилизацији се покушава да се поезија стави у „функцију цивилизацијског стваралачког прегнућа“ — од ње се очекују химне и оде, апологије и манипулација масама помоћу изазивања и сталног обнављања одређених осећања — *модуса живљења*. („Reality Show“ је типични производ цивилизацијске „поетике“.)

Због овога, (фалш)поезија је већ одавно потрошено и изгустирано средство владања (ширења утицаја). Људи се тргну као опарени кад им неко понуди да прочитају песму...

Плаше се додира лудила, пољупца Медузе... Казне.

Није то само проблем профуканог садржаја. Писана реч се мора прочитати, треба учинити напор и схватити — а то је у време *ready-made* печованих²⁵ генија превелик, непотребни напор. А, на крају крајева, то се мора и платити...

Склоност експерименту... како је то супротно тимском раду, поштовању протокола...

У ствари, поезија је забрањена. У тешким временима, која неминовно наступају, неће се више улагати у уметност. Време рецесије и депресије — то је време изгона из Раја. Из Раја први бивају избачени они који знају: да је Рај не више од празног обећања, потхрањиваног глупошћу наивчина и плашљиваца.

Кад *дрво животиа* престане да рађа, људи се окрећу *дрвешу њознања*... И, то је онда — побуна!

25 Енгл. *patch* — закрпа.

У систему у којем је Бог — Закон, кривица је на побуњеницима. Побуњеници пребацују одговорност на другог: Адам на Еву, Ева на Змију... Змија, међутим, тврди да је Бог — лажов!

Шапат генија

Колико год да је цивилизација брутална, толико је поезија још бруталнија. Ова два мача ретко се сукобљавају непосредно.

Песници су потмула, потуљена бића, крију се у недозвољеним областима, често у потпуности изван друштвених статуса. Песници су *духови* међу људима — јер имају нељудске особине. Кроз поетске структуре, грађевине и мреже обична риба пролази као да не постоје.

Језик којим говори поезија неразумљив је, скоро нечујан шум.

Језик поезије није језик маркетинга, свеприсутан, надмен, беспоговорно разумљив.

Комуникација коју поезија остварује не догађа се споља, помоћу писане речи или својих ликовних, звучних форми — ова средства су *помоћна*, спознаја се дешава у потпуном мраку и тајности личности — друга је ствар што спознаја често ослобађа превелик набој енергије, који мора да засија и забљесне, па понекад нагрну пророци из пустиње или џунгле и вичу на сав глас своја *ошкровења*.

Знање је личност

Основни квалитет поетског језика није у способности да афицира, знање се не може на силу или прева-ру наметнути. Када би то било могуће, сви би већ били паметни као најпаметнији.

Поетски говор пре свега дефинише (самим собом) личност која црпи из сопственог искуства (као из себе) — он *јест* личност.

Из овога је јасно да је језик поезије мимо друштвеног система... И више од тога — он је мимо *врсти*. Он је чак и мимо — живота.

Комуникација поетским језиком се остварује *мимо* очигледног, између редова — спознаја препознаје спознају. Невидљиве трагове духа опажа невидљиви дух.

Што више дух нараста, више тога и открива и та стварност духовног прерасте и претегне, јер опажајни свет бива потрошен — пошто су та два *свѣта* — комплементарни.

Због тога је говор поезије неексплицитан на нивоу изговореног. Ако је обични језик маркетинг, поезија је подсмех озбиљности овог. То су два лица Јануса, или једно или друго — питање је којем ће се царству човек приволети.

Лажни закон термодинамике

Тако је указивање на апсурд поетски начин говорења — али је омражен у оних који верују у опстанак пројектованих структура. Ово веровање у структуре производи емоције и идеје (причањања) и, енергетски посматрано, чини основ економије. Да би представа опстала, нужна последица тога је стални рат за енергију (Хераклит), непрекидно исцрпљивање и уништавање свега изван тог називи „изолованог система“. Поезија је најмоћније оружје против таквог иживљавања, јер обемишљава установљени смисао.

Установљени смисао захтева редукцију, умањивање свеопште енергетске равнотеже. „Топлотна смрт“ или ентропија, је пројекција оних који не схватају да нивелисање енергије не умањује укупну количину енергије, они мисле као да се она размазује на хлеб и тиме

тањи. Тако је за њих апсолутно уравнотежена енергија заправо смрт — смрт њихове пирамиде моћи. То су опасне игре, чије су последице катастрофалне. Научници су упрегнути у та кола, уметници чине компромисе и поклекну покаткад...

Уравниловка је најгора ствар за друштво — наивни идеализам који превиђа чињеницу да је друштво *хијерархија* и да енергија мора да се, као вода, слива к најдубљој јами.

Мада, они, *јамари*, воле да виде себе као да су на некаквом *врху!* Али, то је просто питање *вредносног система* и посматрања ствари у *оїледалу*.

Опстанак система — искипело млеко

Проблем са *системом* је увек један те исти и увек је превиђен! Ништа не може да опстане непромењено. Управо због те тежње, догађа се прерастање система преко критичне тачке расположиве енергије. Систем се шири као тумор и захтеви су му све већи. Управо је то оно што убија „изоловани систем“ а не уравниловка. Уравниловка само антиципира неминовно изопачење, она је израз бојазни од колапса структуре.

У поезији, структура се доживљава као нешто тренутно, и не као нешто што треба да опстаје у времену. Уметник једну структуру сагледа и иде даље. Не остаје код ње да јој служи, да је одржава. Схватање живота у уметности је концентрација енергије у један тренутак, а „проблем“ одржања енергије уопште није проблем, јер се енергија разликује од појавног облика. Облик је тај који се не може одржати, њега увек смењује нешто друго, „други“ или „нови“ облик. Незнање тога је узрок патње.

Проблем људи је у томе што се људски облик замишља као оно што треба да траје. Заборављено је умеће метаморфозе, слободе преобликовања, „кретања“

духа. Покушава се да се то кретање „озакони“, лиши слободе.

Тако је језик поезије прилагођен слободи, трансформацији, промени „смисла“, а језик закона тежи супротном. У свету закона промена, слобода, јесу „смрт“, најнижа вредност на вредносној лествици.

Покушајте да замислите поезију у којој смрт, односно несхватање смрти, није покретач драме. Нема ничег досаднијег и мртвијег од идиле.

Модерно иконоборство

Апсурдно, уметничко дело опстаје кроз векове, без обзира на све (историјске) промене. Оно то чини јер све посувраћа у једну тачку — тачку свог постојања. У уметничком делу је представљено све кретање као исцрпљена могућност. Отуд уметничко дело инспирише, јер никога не спречава да се креће у познатом које је њиме дато. Од уметничког дела може се позајмити енергија и не мора се вратити, уметност не успоставља економију (дужничко ропство) јер је енергија уметности неисцрпна.

Данас је, међутим, очигледан напор да се уз помоћ закона о *копирајџу* промени овакво стање. Лопови су коначно схватили да је уметност неисцрпни извор енергије и да то треба ваљано наплатити!

Није се узалуд водио иконоборачки рат против оних који су схватили на који начин се може створити неисцрпни извор енергије. То је онај исти извор енергије који је Тесла понудио, па је одбачен јер се није могао наћи начин да се та енергија наплати!

Одржавање уметничког дела је неупоредиво јефтиније од одржавања сталне производње новог и новог бесмисла који, свеједно, увек говори једно те исто. Па ипак, читав постојећи поредак је управо то. Због чега?

Копирајт се примењује и на неуметничка дела, која количином свакако превлађују — овде се, према том закону, заправо пориче уметност и уводи се оно што је „битно“ — да се егзистенција плаћа! Да се сваки удисај мора платити, па чак и издисај. Да се сваки поглед мора платити, да се мора платити за сваку реч коју чујемо. Да се за свако лице које се појави пред нама мора платити. Да све што један другом кажемо мора да се прецизно измери и наплати, и да при том држава узме свој порез на промет.

Поетска намера

Једну песму сам завршио следећим стиховима:

Радозналосћ је умрла

Уморна

(Из песме „Трилобитска адаптација“)

Израз „умрла“ је грубљи од израза „уснула“ или „заспала“.

Због чега сам се определио за грубљи израз?

Намера ми није била да „угађам“, па стога да дајем предност асоцијацијама које треба да изазову угодност у читаоца, већ да покажем (или „раздијем“) механизам који афекцију чини могућом. Ту је свакако реч о навизи, односно о условљеном (реактивном) понашању.

Основна подела осећања је на „угодна“, „неугодна“ и „ни угодна ни неугодна“ (Буда). Одабирам „неугодну“ асоцијацију да бих се супротставио *йройшоколу* који захтева угодни резултат. Овде се, наравно, дира у осине гнездо, јер многи сматрају да уметност, поезија, треба да испровоцирају угодна осећања било које врсте.

Намера да се предочи *механизам* остварује се тако што се осећања обезвређују, пошто се на скали вредновања угодна осећања вреднују више од неугодних или равнодушних. Читав систем обитавања у модусу осећајности почива управо на том систему разликовања и хијерархијског односа вредности, који је уједно и сис-

тем тумачења (који јесте сам по себи или сам себи — квалитет живљења).

Овакав таутолошки приступ животу треба да „падне“ под ударом поезије, која удара баш у темељ и избацује читаоца из колотечине (уколико је он заиста условљен).

Третирањем свих емоција као истоврсних (без квалитативне градације), свођењем на оно опште, наравно, долази се у позицију с које се живот (не) као осећајност искушава на радикално другачији начин.

Чињеница је да смо научени да у некој ситуацији, контексту, реагујемо на „одговарајући“ начин. Оно што је „одговарајуће“ је заправо типични консензус, договор, произвољност, аксиом — како год хоћете. То није природна нужност, већ дресура. Али је лукавошћу (некаквог, туђинског, политичког?) „ума“ та истина остала скривена — јер је неподобна... Овде прелазимо границу и залазимо у област политике.

Парезија (указивање на истину) у уметности није пожељна, не само због тога што може да доведе до отвореног сукоба с властима, већ пре свега због тога што истина, то јест знање, нема моћ да афицира, као што је имају идеја и емоција (односно незнање, нејасноћа). Што је идеја нејаснија, она јаче афицира (Спиноза) — према томе, истина, јасна–прозрена идеја, нема ту моћ.

Јасно изношење истине у уметности (песми) неће постићи никакав демистификујући ефекат на некога ко је подложен афекцијама, напротив, може да изазове снажну реакцију. Ово због тога што идеје и емоције у себи садрже одбрамбени механизам, по таутолошком принципу — то је она „чувена“ инерција материје: свакој акцији супротстављена је реакција. (Отворена критика постојећег цивилизацијског поретка у поезији је постала сасвим уобичајени *манир* у многих савремених песника, али бојим се да је у великој мери управо тиме

себе чврсто уградила у исти тај систем који наводно критикује — систем је *самокријичан!*)

Песник тражи начин да саботира поменути механизам самоодржања (који се такође сматра и природним законом *механике*) и „преведе“ низ састављен од делића акција–и–реакција у једну тачку, из које се поништава. Та тачка је — разумевање (истина).

Ова тачка укида простор и време, свдећи их у искуство. Искуство је знање које поседујемо.

Да би се искусили простор и време потребно је да се буде жив — а живот је једна од највећих и најјачих идеја–предрасуда, и реакција на покушај његовог *обезвређивања* свакако ће бити жестока. Искуство простора и времена управо јесте осећајност — осећање (у овом случају исто што и осећај) је (таутолошки) доказ живота.

Песник мора на ово да рачуна. (У политичком/религиозном поретку самоубиство је стављено ван закона. Нећу даље да објашњавам, сасвим задовољавајуће и детаљно објашњење дато је у књизи Жана Бодријара „Симболичка размена и смрт“.)

Тачка у којој кроз искуство, разумевање, посматрамо себе, живот, свет, јесте „тачка вечности“. На том месту је превазиђен двојни, наизглед супротстављен, агрегат живот–смрт. Смрт је заправо већ на оној страни где је и знање — изван живота (по дефиницији). Следећи свој „природни закон“ живот оптужује смрт/знање за свој највећи неуспех — смртност (непостојаност)!

Песник који ово разуме има незавидни задатак — да чини „неприродне“ ствари, да иде уз длаку, да пиша уз ветар, да гура прст у око... зовите то како хоћете.

Одабере се конвенционална тема, самоподразумевајући контекст, низ „уобичајено“ следствених догађаја, итд, и испремешта се редослед. Уместо очекиваног догоди се нешто неочекивано: *жаба скочи — бућ!* (Мацуо Башо).

Разуме се, ово је уметност апсурда — уметност и јесте свођење на једноставност уз помоћ апсурда, али то је једино могуће уколико изостану емоције, иначе ће се догодити полемика (Гр. *ἵλομος* — рат). *Инџензивна нејасноћа* је право значење речи *ајсурд*.

Тамо где постоји разумевање (овог проблема) неће бити сукоба — апсурд је ту савршено јасна идеја у којој се крајности преклапају, слажу. Али, то је могуће једино у тачки сингуларности — у просторчасу су крајности раздвојене и између њих постоји *најон* (интензитет). Овај напон, јасно, доживљавамо као — разлику, разликовање — а то и јесте чулност, јер чула делују по принципу разликовања.

Порнографија, еротика, уметност

Дефиниција порнографског

Порнографија је грчка реч и она дословно значи *запис (слика или текст) на продају*.²⁶

Слика (или текст), заправо представа, која делује тако што производи физиолошку, психолошку или идеолошку реакцију²⁷ код посматрача јесте порнографија. Садржај није оно што дефинише порнографију, њена суштина јесте представљање као начин комуникације, трошење напона — она је *средство* комуникације, *медиј*: роба.

Из овога је јасно да је свака врста говорне, писане или сликовне вештине²⁸ по дефиницији порнографија — уколико је роба која се продаје. Ово и јесте основ неразумевања самог појма порнографије јер се он у друштвеној пракси везује готово искључиво за одређени садржај, у највећој мери за сексуални садржај, а у нешто мањој мери идеолошки, културни, односно политички.

У ужем смислу порнографија се разматра као *метод* којим се ништи (производи ради трошења) одређени напон и ту постоје два суштински супротстављена метода: један је уметнички а други је манипулативни. Уметнички метод производи, а манипулативни троши енергију. Зато, када се каже *порнографија*, пре свега се

26 Индоевропски корен *per*, касније постаје *porne* (проститутка).

27 Реакција, као последица дејства силе јесте *трошење*.

28 А у то се уклапају и модерне технологије пројектовања, нарочито филм и телевизија, штампа и остала средства комуникације.

подразумева овај други метод а уједно се означава и као штетан.

Оно што је штетно код порнографије (са становишта очувања енергије) јесте експлицитно. Експлицитност подразумева огољени симболизам, *кључ* који изазива реакцију код потрошача који тако и сам постаје роба. Тај кључ црпе енергију од потрошача у замену за понуђену манипулацију — симулира се размена погрешно схваћена као учествовање, док се у стварности догађа крађа. У данашњем, потрошачком друштву, најразвијенији облик овакве манипулативне порнографске праксе јесте маркетинг.²⁹ Сврха маркетинга је размена понуђеног празног садржаја за енергију (новац): ништа за нешто. Сврха порнографије јесте да се успостави зависнички однос, то јест да се потрошач активира као стални извор енергије на располагању манипулатору, чиме се затвара зачарани круг живота, при чему је живот стање које производи недостатак — стање лишености којим је условљена потреба за непрекидним допуњавањем. Тиме је постојећа друштвена економија дефинисана и озакоњена као последица нужне борбе за очување живота.

Из овога се јасно види и *естетски* моменат порнографије који се изражава способношћу да црпе енергију потрошача–жртве. А пошто је естетско нераскидиво везано за етичко, *етики* (суштина) порнографског јесте манипулација, односно експлоатација.

Порнографски метод

Порнографска методологија је нарочито изражена код „јефтине“ порнографије где је садржај, најчешће, сексуалност. Аматеризам који ту влада једва да назначује садржај и углавном га своди на симулацију: нпр. жена у сексуалном односу с мушкарцем зури у камеру

²⁹ Маркетинг — вештина или процес куповања или продавања.

— уопште није уживљена у „радњу“. Комуникација с потрошачем остварује се на нарочитом нивоу који постоји независно од садржаја јер нема онога ко стварно управља тим садржајем. То је аматерски, готово дечји ниво, најнижи облик комуникације у којем се истиче *појам* у облику симбола радње. Намера је да се у потрошачу изврши неопходан рад: појам—окидач ангажује потрошача. Ово је могуће једино стога што се тај појам појављује као конструкција коју ни једна ни друга страна не уме да (об)разложи. То је разлог афекције коју потрошач доживљава.

Енергетски напон је у оваквим случајевима веома низак и оваква продукције је у пракси масовна и застарева тренутно. У истој равни, зависно од садржаја и нивоа вештине којом се он нуди, налазе се и многобројни свакодневни садржаји који чине главну масу медијске политичке, друштвене и забавне продукције савременог друштва.

Посебно треба истаћи индустрију забаве која остварује живу интеракцију с народним масама: музика, филм, спорт, па чак и политика, а све у мањој или већој мери зачињено сексом, пошто је он код људи стално присутан као физиолошка чињеница.

Рад појма у потрошачу се остварује путем физиолошких или психолошких, друштвених (статусних) механизма и у потпуности је условљен њима.

Еротски метод

Оно што се у порнографској продукцији обично назива *еротиком* разликује се од *обичне* порнографије само по томе што је садржај идеализован, то јест, одстрањена је експлицитност као основни метод комуникације и углавном се користе асоцијација или метафора које треба да „прикрију“ садржај. Еротика не представља сам чин којим се долази до задовољства, већ изо-

биће угодности као последице чина, а он сам је присутан само као претпоставка таквог исхода.

Еротски метод је, наравно, веома изражен у савременој маркетиншкој пракси, и то без обзира на садржај који се нуди на продају. Рецимо: лепа девојка иде уз леп аутомобил, или флаша пива као фалусни симбол, па је због тога пиво „мушка ствар“: пијење пива је еротски доживљај, итд.

Уметнички метод

Када је реч о пракси треба знати да не постоји потрошач уметности, постоји само потрошач манипулације. Уметност, за разлику од порнографије, производи а не размењује енергију и тако успоставља непосредну комуникацију с личношћу. Али личност није потрошач. Она је и сама извор енергије. Однос личности посредством уметности јесте фузија — ту нема борбе за опстанак.

У савременом друштву, највеће задовољство је нешто продати, па се и сам потрошач као „срећни купац“ идентификује с продавцем који је „срећан јер је продао“ своју робу. То је идеална „размена“: Вук сит и овце на броју. Код овакве врсте комуникације карактеристично је да се енергија стално прелива, помера с једног места на друго — али се њена количина не увећава. У такозваном „изолованом систему“ могуће је једино премештање, преусмеравање енергије.

Уметничко сагледавање система је радикално друкчије, у њему нема изолације. Систем је у вези с неисцрпном енергијом а носилац комуникације је личност. Лични израз јесте уметнички израз и она је због тога *извор* енергије. Она нема намеру да „украде“ енергију од других, да је редистрибуише. Уметност поседује довољно енергије, и више него што је потребно.

Пошто је порнографски метод у основи „конструктивни“ метод, тешко га је, или немогуће, спојити с уметношћу која по дефиницији деконструира представу. Енергија се тако ослобађа од форме, која је у порнографији основни механизам који производи „користан рад“. Форма црпе енергију изван изолованог система што се званично никада не признаје. Представе које пристижу до потрошача не производе у њему нову већ га подстичу да користи сопствену енергију.³⁰

Уметност све преводи односно враћа на духовни (енергетски) ниво не изискујући тржишне механизме. Из овога је јасан антагонизам друштва и уметности. Типични потрошач нема никакве користи од уметности, штавише, он бежи од ње јер уметност разара његове драгоцене играчке које му пружају задовољство.

Уметност ће људско тело представити на такав начин као да је оно нешто што је већ превазиђено и не може се више употребити као извор великог задовољства, док је у порнографији неопходно стално обнављање потрошене енергије. У уметности је та енергија непотрошна и не враћа се у форму. Идеал уметности је „виша сфера“ непрекидног блаженства, незамисливог у области материјалног.

У пракси, разлика између уметности и порнографије је *бол*. Бол одвајања од *грајоцености* у које је све уложено а то су: емоције, идеје, предмети, друштвени поредак, итд.

Страх од бола јесте она граница на којој се догађа преокрет: света испред огледала у свет у огледалу.

Занимљиво је подсетити се да је Фројд (у једном ужем смислу) овај страх образложио као страх од кастрације, но потребно је имати у виду да је сама кастрација уистину превођење у „анђеоску“ форму која не делује по начелу размене између полова већ по начелу

³⁰ Позната је, међутим, научна чињеница да жива бића не добијају сву енергију посредством размене с околином, већ су исто тако и извор енергије.

учешћа. Страх од кастрације, разуме се, није просто физиолошки, он је пре свега друштвен или психолошки, јер је друштво медијум у који се преводе и физиолошке функције, па постоји снажна, заправо преовлађујућа, повратна спрега. Рецимо, то је оно што сустиже Едипа тек када у његову друштвену свест продре чињеница да је имао сексуални однос с мајком – то његовој физиологији уопште није сметало јер јој појам *инцестиа*, *обичаја* или чак *мајке*, уопште није познат. На нивоу физиолошког нема појмова. Из овог примера је јасно да појам инцеста захтева свест о времену, то јест *историјском* дешавању. Да би уопште постојао и могао да *ради* потребна му је друштвена свест.

Тако долазимо до основних појмова уз помоћ којих се и дефинише друштвено постојање. Потенција, *моћ* као замена за силу личности,³¹ увећава се помоћу *рада*. „Рад ослобађа“ — то је коначна реклама друштвеног поретка, затворени круг у којем се живот троши како би опстао. Али тај рад је увек рад „појма“, они који га трпе не увећавају сопствену енергију, напротив. Потрошач (некада се он погрешно звао *радник*) размењује сопствену енергију, која је „гориво“ за представу.³² Представа је „задовољство“, „испуњеност“, „остварени сан“ итд. — емоција или идеја.

И продавац и потрошач трпе „рад“ појма. Некадашњи *кайишталисти*, сада „отеловљење“, корпорација,

31 Никола Тесла је силу дефинисао као функцију материје. Из наведеног примера се види да се физиолошко, као сила, троши, то јест преводи у *свеси*. Сила преведена у свест јесте *моћ*.

32 Требало би коначно разјаснити право значење појмова. Рецимо, „производ рада“ је заправо „потрошња“, „трошење енергије“; „човеково отуђење“ јесте „трошење кроз рад“; „рад“ јесте „дејство или афекција појма, идеје, емоције, представе и сл.“; „капитал“ (главница) јесте акумулација „информације“ заправо „свест“ пошто је свест исто што и њен садржај. „Отуђени рад“ јесте заправо сваки рад, јер се кроз рад појма троши лична енергија — стога би отуђење појма (рада) било заправо идеална ствар, ослобађање од представа је крајњи циљ мистика — услов ослобођења личности.

трпи рад идеје *моћи*, исто као и потрошач. Моћ продаваца је способност да се та иста моћ прода — моћ купца да је купи. Емоције или идеје, будући представе, тако и опстају. Оне црпу енергију из овог теслинског „индукционог мотора“ лажне међуљудске подвојености. Тако *graphiein* (представа) опстаје као *per* (роба). Људско друштво — као порнографија.

Шта је то научна фантастика?

Већ сам раније назначио да је појава НФ нужна у контексту свеопштег осећања које зрачи модерно доба, а то је стално повећање значаја научно–технолошких изума, као и спекулативне могућности нових технолошких пробоја и револуција.

Из овога се лако може закључити да је НФ она врста фикције у којој научно–технолошки елементи имају значајни моментум у њеној конструкцији.

Неки нетерски концепти савремене НФ

Као што у египатској филозофији, из које је настала египатска митологија, односно религија, постоје принципи (нетери) с врхунским принципом *Нейер не-иџеру*, тако и у другим свеобухватним системима, у друштву или у књижевној фикцији, постоје идеје које покушавају да у себи одреде основне покретачке силе, правце и смерове њиховог дејства, форме и динамичке целине, архетипове, типове, индивидуалне моделе, хабитат, природу, итд. У савременој научној фантастици, којој су основни медији изражавања књижевна проза, филм, стрип и видео–игре, најпознатији модели ове врсте су „Звездане стазе“, телевизијски и филмски серијал, затим филмована епска фантазија „Звездани ратови“, филмски серијал „Матрикс“, као и још нека, мање позната или импресивна остварења.

У основи ових вишезначних остварења, јасно се истичу егзистенцијални и етички моменти, усређени пре свега на развој личности главних јунака и њихову интеракцију с друштвом, односно најважнијим друштвеним дешавањима. У серијалу „Звездане стазе“ најбоље обрађен аспект су међулични односи, при чему је фантазијски технолошки елемент искоришћен како би се за развој оваквих односа створили погодни друштвени услови. У овом серијалу, премиса која омогућује напредовање и изградњу личности је утопијски социјализам, који искључује било какву могућност, у данашњем свету владајућих, егоистичких, приватно–сопственичких, себичних, злочиначких, технократских, итд. амбиција. Главни јунаци су у доброј мери идеализовани и служе као модели личности често супротстављени интересима који нужно извиру из неких друштвених концепата, нарочито државе, која је у овом замишљеном свету изгубила највећи део својих стварних атрибута, а тиме и иницијативу. Један од главних мотива–покретача у „Звезданим стазама“ је радозналост, жеља за истраживањем и стицањем знања, унапређењем личности, што је заправо основни филозофски и егзистенцијалистички захтев (нпр. код Спинозе).

У серијалу епске научне фантастике „Звездани ратови“, постоји нешто другачија врста друштвеног окружења. Тамо су две главне друштвене формације — диктатура и република, које се дијалектички преплићу у задатом биполарном моделу, историјски и реално веома актуелном. Овај дуализам се пресликава на главне јунаке и они морају да се одреде између *свејиле* и *шамне* стране *силе*, која је такође двојака. Према томе, оно што одређује личност јесте етос, а његови главни носиоци су нека врста „светих ратника“ — ђедаји. Дуализам је доследно спроведен и у подели главних

улога — два носећа лика су близанци (што се до самог краја приче може само наслутити), принцеа Леја и џедај Лук Скајвокер. Други јунаци с одлучујућом улогом су типски карактери (Хан Соло) који су у сталној борби са својим карактерним особинама (заправо друштвено одређеним векторима индивидуације) јер се на њих врши притисак са стране етоса. Хан Соло је идеални пример индивидуалног предузимача који се креће зорном између дозвољеног и недозвољеног, али његов лични однос с осталим јунацима увек превлада његову условљеност. Искварена логика типа „ланца командовања“ (пирамидалне структуре друштвене организације) оличена у „империји“, одн. „императору“, не садржи у себи овај унутрашњи мотив и због тога тежи освајању свих доступних области, као и уништењу оних који одбијају да се прикључе на систем. Унутрашња борба код палог џедаја Дарта Вејдера (Анакина Скајвокера) тек на самом крају епа разоткрива дубоко закопано језгро његове личности. Овај лик је типична жртва емоције самосажаљења, од прве епизоде у којој се појављује, жртва друштвеног система који је поробио његову мајку, а њега емоционално условио да својим реактивним понашањем чини зло и онда када жели да чини добро. Иако и јунаци са супротне стране имају сличну ситуацију, њима је на услузи мудрост етоса (вечности) за разлику од „лукавог ума“ (праксе владања).

„Матрикс“, осим замерки упућених на претерано коришћење маркетиншких и кореографских елемената, има такође веома снажну идеју, која стварност представља на релацији представе („Великог Брата“), обмане и самообмане, с једне стране, а с друге — слободне и освешћене личности, која је у сваком погледу маргинализована и стављена изван закона. „Матрикс“ понајвише одражава тренутну друштвену ситуацију, у складу с владајућом технологијом краја 20. и почетка 21. века — уједињени систем тзв. „вештачке интелигенције“ и

његово вишеструко уплитање у свакодневни живот човека, с тенденцијом да се сваки тренутак и свака, па и најмања активност, уклопи у „матрицу“, како би се остварила контрола која јесте — безбедност. Данас је читав свет узнемирен оваквим догађањем, одавно антиципираним у класичним делима научне фантастике (*Ми*, 1984, *Мејројолис*, *Дан када се Земља зауставила*, итд).

Доминација неинтелигенције

„Вештачка интелигенција“ је један од доминантних појмова дигиталног доба (прим. *доба* се у последње време смењују сваких неколико година). У суштини, ВИ нема ни „и“ од интелигенције. Овај појам, пре свега, обухвата сложени систем протокола и прорачунате реакције, заснованих било на стандардном тумачењу ситуације, било на пројекцији жељеног исхода. Највећа и најкупља примена ВИ је у политичке сврхе — очување тј. наметање поретка који одговара постојећем систему експлоатације. У „Матриксу“ је ВИ делатно, и спектакуларно, присутна у лику агента Смита, који, много више од „интелигенције“ користи грубу силу. Владајући систем се у „Матриксу“ не бори против истинске конкуренције, тј. неког другог сличног система, већ против оних који „кваре“ систем јер се у њега не уклапају.

У серијалу „Звездане стазе“, ВИ је дат у два основна исхода. Најпозитивнији представник ВИ је андроид Дејта (*Data*, тј. Подаци) који у свему парира људским бићима, а у много чему их и надмашује, осим у умећу балансирања емоција (емоције су неадекватно обрађене у „Звезданим стазама“ и углавном идеализоване као нешто „позитивно“, што је једна од слабости овог иначе импресивног пројекта). Али, најимпресивнија ВИ је свакако она код Борга (скраћено од Киборг), колекти-

вног кибернетско–органског бића које прети и тежи да овлада читавом галаксијом, намећући организацију „кошнице“, где су индивидуе (трутови) под контролом централне процесорске јединице, „колективног ума“ — можда, до сада, најбољи пример могућег даљег развоја технолошке цивилизације. Успостављање система који је сам себи сврха и оправдање је покушавано много пута у историји, а најсличнији примери овоме су они почев од Јакобинске диктатуре, преко стаљинизма до фашизма и нацизма. У данашњем свету, ранији модели засновани на идеологији и административној ефикасности, све више су технологизовани и у функцији континуиране технолошке револуције. Чини се као да је технологија преузела власт над људима и све расположиве енергије се усмеравају у циљу очувања таквог система. На крају крајева, испада да су Маркс и други филозофи–економисти, превидели чињеницу да је идеја (тј. производна средства) та која заправо врши рад, а не радничка класа, и да је „нормално“ да њој и припадну производи тог рада. А људи су ту, наравно — отуђени, или боље речено „употребљени“. Посматрано на овакав начин, заиста је тачна тврдња да је „рад створио човека“, али велико је питање — чији рад? И да ли је овакав човек заиста најбољи и најпааметнији човек, када су људске потребе и потенцијали у питању?

Научна фантастика, у овом тренутку, доживљава (привидну?) кризу. Можда баш због тога што је сама наука, односно у највећој мери сама технологија, преузела на себе улогу, коју у људском свету има уметност, да формира свест и одређује/процењује делатност људи. „Етика“ технологије је у функцији одржања њене доминације. Технолошко знање омогућује, пре свега, ефикасно спровођење власти, која заузврат улаже у технологију, затварајући тако зачарани круг насиља. Она прича која је у почетку дала подстицај научној фанта-

тици, прича о високом стандарду свих људи, о слободи коју технологија нуди, неограниченом кретању свемиром, освајању и ослобађању времена како би се људи ослободили потребе да раде и посветили себи — одавно је изгубила замах и важност. Ентузијазам у научној фантастици је спласнуо још почетком шездесетих година прошлог века, а појавом сајбер–панка, ствар је у доброј мери приземљена. НФ је ушла у клинч с данашњицом и много мање се бави предвиђањем далеке будућности, а више оним што следи већ сутра. Као жанр је скоро потпуно претопљена у обичну, углавном дилетантску фантазију, који не нуди ништа на плану етике или конкретног супротстављања владајућој технологији, најбоље оличеној у глобалним корпорацијама и глобалном систему. Последњи трзај, који као да је ставио тачку на НФ — „Аватар“ Џејмса Камерона, једног од најзначајнијих режисера научне фантастике („Терминатор“). Овај филм на сажет начин прича о владајућој технолошкој економији, која од људи чини или жртве или злочинце. Није ту ништа ново речено, али је индикативно да је Камерон формално истакао појам „аватара“ — мада га није у потпуности анализирао. Његоваватарјеслично као Нео, главни јунак „Матрикса“, стављен у процеп између етичког и технолошки сврсисходног.

Ко преживљава?

Преживљавање је главна (наметнута) тема данашњице. Оно је императив технологије, пошто је очигледно да у историји једино она преживљава, без обзира на то да ли се ради о идеологији, религији или машинској, дигиталној, научној *џехне*... Живети и умирати зарад одржања система, а истовремено веровати у сопствено преживљавање, је у најмању руку парадоксално, а и потпуно неинтелигентно.

Вештачка интелигенција као сурогат истинске, креативне интелигенције, која своју егзистенцију остварује сливањем ресурса, а не њиховим исцрпљивањем (о чему је реч у „Аватару“) — показује се као чиста супротност интелигенцији. Треба заиста бити глуп па поверовати у могућност да ће ВИ успешно преузети на себе добротинитељско деловање у корист људских бића. Али тај процес заглупљивања одавно је узео маха, он се систематски спроводи и није никакво чудо што ствари изгледају оволико суморно.

Шта научна фантастика може овде да учини? Још од времена Филипа К. Дика, и других аутора који су видели шта се спрема, она склапа слагалицу с којом мало ко још покушава да се забавља. Постоји снажна тенденција да се све занемари, забашури, да се не размишља и не брине превише, да се препусти токовима историје, и највећем злу — забави... Ионако, када би човек и хтео, не би могао да се организује против овако материјализоване претње — био би истогачаса етикетан као терориста и елиминисан. Дакле, као што каже Борг: *Сваки оџиор је узалудан. Бићеише асимиловани.*

Историја је потрошила и прежвакала све могуће системе и кулминирала до стадијума „вештачке глобалне интелигенције“ (AGI), која тренутно успоставља сензорску мрежу на и понад планете, прикупља податке о свему и свакоме и готово моментално интервенише где год се догоди нешто изван протокола (већ обрађено у литератури).

Ако је мисија научне фантастике била да просветли и образује човечанство, она је у томе успела у веома малој мери. Данас још само може да из прикрајка преликава и предвиђа следеће потезе овог залауфаног Левијатана који је већ прогутао куглу Земаљску.

Судњи дан

*Здркано време, дрка мошйиве. Ако нема мошйива —
онда је све обична случајностй. Ревизија истйорије
ревидира време, йреобраћа смисао у случајностй.
Ако нема новца — онда је све чистйа идеологија.*

Reinhardt

Оно што највише смета човеку да осети време у којем живи — јесу мртви наноси историје, која није ништа друго до гомила пробраног смећа али позира као „чврсто упориште — буњиште“ личног, културног или националног идентитета. Промене које се дешавају у технологији у великој мери мењају човека, а они који превиђају овакво дешавање бивају промењени без сопственог знања о томе. Свеопште потонуће човечанства у основне хемијске реакције осликане у глобалној наркоманији, или, у информацијско „Саргаско море“, бесмислени бујон идентичан оном на пројектованом почетку биогенетске историје планете Земље, непријатељски је настројено према интелигенцији која се труди да изнађе поуздани метод за тренутно разумевање свеколиких феномена с којима се сусрећемо у животу.

Друштвена надградња изгубила је сваки контакт с креативном делатношћу и већ одавно једино симулира окружење у којем човек, одвећ претенциозно дефинисан као интелигентно биће, постоји. Неспособност да се уметност дефинише као креативна активност која пре

свега производи енергију неопходну да се удахне живот интелигенцији, довела је до свеопштег замирања уметности, немогућности да се уметност разлучи од безвредне порнографске производње било чега што изазива било какву реакцију и занимање публике. Све је сведено на веома сумњиве принципе „слободног тржишта“, размене танте–за–муфте, те веома слабе, рачунцијске, замене за интелигенцију. Лицемерно инсистирање на „ауторским правима“ довело је до најгорег могућег занемаривања квалитета производа за рачун поменуте тржишне логике, која представља чисту негацију интелигенције и каскадно преливање енергије.

Чини се као да је Суд већ донео своју пресуду и да човечанство већ одавно трпи заслужену казну — живот у незнању, болно батргање у обиљу система за тумачење стварности који ни у најмањој мери не могу да обасјају невољу у којој се обрело. Бескрајно понављање безизлазних ситуација, од којих је сачињена историја и пројектована стварност, показује да је интелигенција затрta, или је пред коначним уништењем.

Свака побуна или љутња против оваквог стања је неучинковита. Густа смола емоција и перје идеологија, као и руда на коју је најашо људски род, захтевају очишћење које је изван моћи овог организма на својој интелектуалној самрти. Богова или Бога нема, који би желели или могли да помогну. То је јасно свакоме ко је тражио одговор на егзистенцијално питање. Све што канонизовани богови имају да понуде уместо одговора су — изговори.

Поетска енергија је енергија личности. То је стваралачка енергија која у тренутку твори читав свет захваљујући својој моћи да „тумачи“, то јест да производи „делове“ света повезане у целину — то тумачење или виђење јесте свет. Живот настаје онога часа када тај свет „пожели“ да се сачува, конзервише, у „виђеној“,

чулној и разумски (као смислени узрочно–последични низ) обликованој форми. Због тога што је након стваралачког чина енергија и даље слободна да ствара, долази до непремостиве провалије између света и енергије, пошто пројектовани свет, или живо биће, настоји да се одржи у својој представи — у времену и простору, у трајању. Ово би било једноставно када се свет не би кретао, када се делови не би распадали и наново састављали, увек на другачији начин. Визија–свет је у потпуности нестална и само у рефлексији сопственог „идеала“ она, као некаква авет, опстаје непромењена, као систем правила и закона, као догма, као „зайовесѝи о томе како би *шредало* да буде“. Настојање да се све сведе под догму (рутину) јесте извор насиља и патње, што је основна особина људског живота. Последица оваквог настојања јесте да се енергија личности троши на одржавање структуре која је по својој природи непостојана, предодређена да траје свега један тренутак, колико траје и стваралачки чин, а затим пропадне. Овакво настојање јесте негација личности.

Трик је у томе да се „сопствени идеал“ лажно представља као да је у власништву човека, док је уистину — обратно. Идеја је власник човека. Човек служи идеји (или емоцији, представи), живи за њу и тако она опстаје, док генерација за генерацијом људи изумире исцрпљена до последње капи својих „телесних течности“. То је та — *конфузија*.

Постоји *конфузија* и у вези са значењем речи *конфузија*. Наиме, иако се правилно схвата (као: *ѝомешаносѝи*), као таква се и одбацује. То је „врућ кромпир“, јер у себи не подразумева: време, еволуцију, смисао, живот. Истовремено, *конфузија* (*неуређеносѝи*) означава неспособност да се ствари доведу у међусобну везу — што је контрадикторно стварном значењу речи. *Конфузија*, као *сѝохастиичко* јединство случајности, јесте предуслов стварања. С позиције искуства, ствари јесу поме-

шане, заправо преклапају се у истој тачки простора и времена (*сингуларности*). Довођење ствари у ред и поредак могуће је једино у *рефлексiji*. А рефлексija јесте *производња* времена. Као што је рекао Бах: *Ствар је веома једносавна. Треба у правом тренутку прииснути праву миљу*. Тајминг!

Стохастички метод разара (тј. *превиђа* наводни) поредак стварности и „ослобађа“ енергију личности да чини увек нешто „ново“. Овакав метод може се једино применити уколико се располаже с довољно знања, пошто се све одиграва као импровизација, као игра. Чињење новог, међутим, у светском поретку представља терористички чин. Свет је апсурдан, он жели да се „обнавља“, јер то мора, али не жели да буде „нов“, јер би то значило његов „крај“. Узрок света је, стога, недостатак (тј. лишавање) знања. Уколико се у свету појави знање, као *знање новога*, онда је то — револуција! Пардон — *конфузија!*

Насупрот свету је претпоставка поезије — знање, довршено искуство света, задовољење потребе да свет опстаје све док се у потпуности не сагледа као принцип. Песник је у незавидној позицији, не због тога што је он *сам*, као личност–дух, већ спасен у свету којем недостаје слобода, већ због тога што жели да освести–ослободи и друге, свет–и–жива–бића, и доконча патњу фракталног, бесмисленог тумарања узрокованог надом (празним обећањем) да се мир и срећа могу пронаћи у њему, у облику идиле (само, кад људи и друштвени систем не би били тако покварени!). Песник, као последицу наведеног, и даље има проблем представе себе–у–свету, али то је својство физичког облика с којим се обавезно мора обрачунати.

Знање заиста поставља песника у положај „уништитеља“ света, али овде смо већ на „познатој“ терито-

рији, зар не, пошто „рушитеља“ има доста у митологији (Сет, Вишну, пророци, анђели уништења, итд.).

Рад песника није исто што и рад поезије. И сама реч *енерџија* садржи у себи „рад“, она значи *дејство*. *Поезија* има исто значење, слично као и *драма*. Ово дејство нема физичке карактеристике, нема форму ограниченог трајања и способно је да на непредвидив начин (као *ћрекид*) уђе и разори структуру света и свега у њему; а у конкретном случају *ћоезије*, структуру језика и смисла (слика и сигнала) које је створио језик како би у њима опстајао. Овај прекид језичке, смислене рутине, испољава се као оно најважније у поезији (и другим уметностима) — као *ришам*. Али, да не би било забуне, *ришам* стварања (драме) није исто што и *ћакић*, који је физичка мера, и служи да одржавање континуитета у оквиру материје, а не да се тај континуитет *ћрекида*.

Прекид је оно што је *граматично*. Након прекида, то се подразумева, долазе нове околности и оне су *искушење* за личност. За песника прекид није само средство којим ствара поезију, то је начин живота у најдословнијем смислу. То је тај „ратнички метод“ који од песника чини *ћосћојање* у *оба* света. Нови феномени у свету јесу „ново старо“; као такви, они нису нешто несхватљиво, него нешто што песник неминовно може да схвати. Ово *неминовно* пада на одговорност *метћоду*. Стохастички метод јесте аналитички метод, он разлаже (прозире) привидну целину и одузима јој снагу, *ћоћон* (наду/обећање/претензију) који свака идеја, свака емоција, свака представа садржи у себи. Стохастички метод се искључиво бави ослобађањем енергије од форме коју она (треба да) одржава. Сва је енергија у *узроку*, и када се захвати у тај узрок, форма се распада, а песник од тога (истом том енергијом) прави спектакл. Када се каже да песник *чека* на инспирацију, мисли се управо на енергију која се ослобађа у часу када се феномен схвати.

Да би се догодила инспирација, песник мора да анализира. тј. да разара, а не да описује и диви се појави. Дивљење је резервисано за *одвијање* експлозије.

ЛИЧНОСТ И ЖИВОТ

Песник је амбивалентан, а личност није. Оно што песник жели јесте и један и други свет. Може да их добије оба уколико *разуме*, схвати, спозна. Спознаја, међутим, није увек најбољи начин преживљавања, она може да буде разлог преране смрти (тела). Треба знати какав је значај истине у свету лажи и мимикрије и како се њоме користити. Снажна личност је одступница, али да ли је личност *жива*?

На одређеном нивоу (или *зајремини*) знања, смрт тела не значи крај личности. Који је тачно тај ниво, не знам. Оно што знам јесте да је однос према представи, чулним и разумским феноменима, одлучујући за интегритет личности — она не може да се меша с њима, не може да буде афицирана, а једини начин да се то постигне јесте искуство које у тренутку *догира* одређује однос према том конгломерату, свету феномена.

Друга је ствар дефиниција живота, пошто се тај израз користи на обе стране разграничења између светова феномена и знања. С једне стране, живот је тамо где је размена, и престаје кад ова престане. С друге стране, живот је у области искуства, која се не испољава као физичко простор–време, него као апсолутно кретање жиге у мноштву сакупљених детаља. Ова два живота један су другоме смрт...

У свету афекције, свету узрока и последица, живот је обећање себе самог самом себи. Ово обећање је, у крајњој линији, безвредно и не може да досегне до оправдања. Свеједно, читав свет је покренут управо овим испразним самохвалисањем незнања које се предста-

вља као знање. Сведоци смо људске историје управо као такве.

Додуше, оно *боље* — постоји, али је изван области предвидљивог. Због тога је оно „невероватно“: ненаучно, недоказиво, безначајно, неубедљиво, шизматично, јеретично, противдруштвено, и тако даље. Сетимо се како су добронамерни, системски умови градили своје визије идеалног *добра*, до у детаље, а у стварности је све завршавало као крвава диктатура, која се ни као идеално уходано насиље није могла одржати. Све то насиље, усмерено к одржању идеализоване „визије“ као замене за стварност, испоставило се као неспособно, импотентно, да оствари хармоничну, ничим узнемирену, машину замишљену као отелотворење физичких закона које је (по нечијој наруџбини) сервирала наука — друштвени *perpetuum mobile*, изолован од свега неподобног, савршено ограничен сопственим правилима, корисношћу, енергетски уравнотежен тако да је у њему претварање енергије из једног облика у други стопостотно, без губитака.

Нису се одржале конкретне творевине, нацистичка, стаљинистичка и сл. али сам процес се наставља. Требало је обезбедити довољно робова да се изврши следећа технолошка транзиција, требало је изградити фармацеутске корпорације, експериментисати на огромном броју заробљеника у концентрационим логорима, разрадити војну машинерију, населити и изградити Сибир, прокопати безбројне канале, сазидати огромне зидове, пирамиде, луке, олимпијске стадионе... платити пројекте производње нуклеарног оружја, инсценирати и финансирати Хладни рат, инсценирати рушење Светског трговинског центра, формирати и организовати Ал Каиду *након* рушења торњева, потпалити ратове у областима богатим природним богатствима, наплатити пропале вакцине за пропалу епидемију свињског грипа, преусмерити средства у изградњу нафтовода и

рудника у средњој Азији, заразити сидом и потом лечити читав континент (Африку) како би се дошло до лека и профита којег он доноси, сачекати да Бин Ладен умре од рака па онда унаказити његово тело и бацити га у море раковима, заплениити Највећу људским радом створену реку и убити Пуковника као пса...

Технологија, односно технолошки „напредак“, „повећање“ стандарда, „освајање“ људских права... све је то коришћено као изговор да се неометано одвија пљачка и убиство — изговор/оправдање је садржан у самој идеји која сама себе нуди и тако скупо продаје. Обећање или нада јесте срж и месо рекламократије. Све се претвара у кредит, зајам, до апсурда се иде упркос томе што је јасно да толико „поверење“ заправо нема упориште у стварности, него је само део манипулације. „Нова“ технологија је увек скупа, док се не ухода. Али, питање је престижа поседовати „нову стварчицу“ коју је произвела јефтина радна снага из неке од светских „дивљина“. Уствари, технологија се пушта на кашичицу и са задршком, чека се да се сагради инфраструктура која ће је производити и ту се губи ужасно много енергије и ресурса, све узалуд, зарад лажне идеје о обавезности рада и „заслуживања“ живота. Скоро све што се производи могло би да буде барем десет пута боље и трајније. Технологија или живот? Или, технологија заправо живот.

Време и стварање

Стваралачки чин се не може историзовати. Опус једног уметника није историја његовог стваралаштва. Све што уметник створи међусобно се прожима и не формира временску линију како се то обично чини када су у питању други догађаји. Статистика настанка појединих дела нема у себи меру и однос према квалитету и може једино некритички да испрати метаморфозу

представе коју уметник ствара. Често се околности из времена настанка дела користе као средство уз помоћ којег се уметничко дело тумачи, критикује или правда. Али, суштина оваквог одмеравања је у борби за превласт између уметникове динамике и динамике светског стереотипа која производи околности. Понекад је уметничко дело нова парадигма која мења стварност. Овде подразумевам иновацију било какве врсте, не само „чисто“ уметничку. На пример, изум у области науке, инжењеринга и сл. Свет који не жели да се мења, изоловаће оваква дела или ће их прогањати и уништити. Уметник и његово дело се најчешће мистификују како би се избегло нежељено дејство, јер уметник може да надјача власт убедљивошћу. Показује се на нарочито изолованом месту, рецимо у музеју, а тумачење је преобилно површним и баналним запажањима, тако да обичан свет не може да схвати праву снагу уметности. Уметник мора да пази на садржај свог дела, а то се обично регулише економским моментом, пошто је уметник најчешће сиромас који мора да ради по наруџбини и не може да бира причу. Због тога имамо тоне уметничких дела с религиозном папазјанијом на трпези, као да уметници нису имали о чему другом да размишљају. Још су неки од њих били и убеђени како то што чине — чине у славу Бога!

У поезији, време је подређено основном задатку — проницању у тајну која држи ствари на окупу. Време постоји само у стању неразумевања, злоупотребе, злочина, тада оно протиче у ишчекивању „откровења“. Када се откровење догоди, све дешавање већ је преименовано у „судњи час“, а тај час је „на крају времена“, он не протиче. То је апсолутни догађај који је избачен из историје и он је стална „претња“ која се никада не остварује. Ништа се толико ревносно не најављује као „апокалипса“. Апокалипса значи откровење, али се прећутно подразумева да је — *унишћење!*

Ако постоји напредак, усавршавање форме, то је стога што се сматра да склоп, развијајући се (еволуција) постиже бољу искоришћеност енергије — ово значи да је учинковита форма циљ и да енергију треба претворити у „корисни рад“, заправо — уништити је.

Овде „време“ игра улогу смернице к „позитивном“ исходу. Ствара се секвенца облика који „као“ да „напредују“ у времену. Време је, практично, у функцији (очекиваног, неминовног, логичног, обећаног...) „побољшања“. Наравно, побољшању се тежи јер „живот не ваља“ (тежак је).

Сабијање претходних облика у нови (као што се дешава с ембрионом који пролази еволуцијске фазе док не сазри до коначне форме), оптерећује ту „напредну“ форму и присиљава је да у себи одржава у животу читав свој развојни пут. Ово је суштински разлог гушења и трошења енергије (памћење и одржавање у животу претходних фаза, а не заиста њихово превазилажење), а то је оно што се покушава да сакрије на сваки могући начин. Испада да је коначна форма она која успешно скрива истину — наиме, да толико много кошта те обавезно изазива (енергетски) банкрот. Овде се скрива тајна ентропије. Људско друштво стално напредује из банкрота у банкрот. Унапређују се методи лоповлука и спасавања виновника од праведног гнева опљачканих. Ови методи су, у пракси проверени и упамћени, збир и комбинација свих ранијих, „неусавршених“, и сходно томе дисквалификованих, историјских прототипова — и, гле! — ето нас на „крају историје“, у постисторији, која нипошто није „обећани“ комунизам или технолошки рај, напротив — ово је време кулминације зла, а коначни производ (ентропија) јесте „оно“ што троши потрошача. Потрошач, који је истовремено лажно назван „радник“ и „творац благостања“, бива потрошен у процесу производње задовољења своје потребе да задовољава своје потребе. Ни Маркс, ни Кејнс, ни други,

нису схватили, или нису хтели да схвате, да рад уопште не припада и не пада у удео радника, него је „радник“ просто извор енергије која омогућује рад клепања „нечега“, што има мноштво имена — роба, идеја, логика, математика, систем, живот... Радник није „радник“, *идеја* је радник–машина. Језичка збрка и фртуртма је очигледна, зар не? Али, то је намерно.

Идеја, о којој је овде реч јесте — робот. Назив је од скраћеног роботник, радник = роб. Идеално, робот је машина која обавља „рад“ а да се при том не „троши“. Идеал је обиље, што значи: потрошња без рачуна за наплату. Реално, то је немогуће, а да није на нечију штету.

С друге стране, „робе“ које заиста има у изобиљу а не кошта ништа — то је *знање* — нема на тржишту! Процес размене, из себе (природно) искључује оно што нема разменску вредност. Назовимо то природним законом. Антагонизам је и привидан и стваран. Привидан, јер заправо између области незнања и знања нема додирних тачака. Неко, међутим, ствара вештачки сукоб и пројектује га у раван живота (то је раван представа). Тако, у тој области влада вечни рат, а у оној другој области, где је сва мудрост, сукоба нема, размене нема, постоји само фузија с безброј атрибута.

Проблем времена у производњи која влада човечанством је очит. У принципу, човек који је трошен, како би се радило, нема времена. Оно што се јавља као „време“ јесте низ акција које воде коначном остварењу нечега што, када настане, више не обитава у времену (јер више није потребно). Коначна усавршеност човека је његов нестанак. Докле год извршава радне обавезе, програм, човек је обичан *ері* — чинилац сложенице *ен–еріија*, делатно+рад.

Веза између рада и живота је очигледна — живот је стање које је неодрживо без рада.

Супротност раду, који, рекох, припада идеји, конгломерату, агрегату, компанији, хунти, итд. јесте — стварање.

Суштинска разлика је у томе што се стварање догађа (*не* „одвија“) тренутно. Стварање је могуће из два разлога, а један је такав да може да збуни и да оправда патњу живљења. Ово оправдање се намеће када се каже да се „на крају, када се све искуси“ долази до мудрости и способности да се буде стваралац (тј. да зло служи коначном добру). Разлог против овога налази се у интуицији, непосредном увиду којим човек располаже и пре него што проживи пун живот. Оно што је скривено чулима и разуму, а јесте део човека, делује без обзира на еволуцију у времену, јавља се у било којој фази живљења, али често остаје непримећено или буде одбачено као „невероватно“, недоказиво... да не набрајам поново лажне аргументе.

Овај енергетски набој с којим се рађамо, али га и поступно стичемо, не потиче из овог живота, барем не у потпуности. Нарочито се неће акумулирати када човек све своје време потроши хранећи рад идеје; десиће се обратно, енергија ће нестати, интелигенција опасти.

Интуиција, таленат, дар, даровитост. Интуитивно понашање, на пример код уметника, пренебрегава традиционално успостављене „поступке“ стварања. Ова традиција је терет, гравитациони бунар, који не дозвољава непосредни увид захтевајући да се уместо тог безвременог чина — живи! Непосредни увид, доступност истине, не пројектује живот. Кад је искуство истине већ ту, живот није ни потребан како би се постигао „циљ“. Овај циљ, досезање истине, у животу је увек лажно представљен — лаже се да се тежи истини, она се на све могуће, углавном подле начине, одлаже, скрива и одстрањује. Како би се живело, по могућству бесконачно дуго, јер то је главно „обећање“.

Гени и кретени

Приметан је напор науке да докаже да је „све“ у „генима“.

Тврди се да постоји ген за „поштење“, за „лоповлук“, за све карактерне и делатне особине — циљ овога је да се с човека скине одговорност за поступке.

Пут према вештачкој интелигенцији (ВИ) претворио се у доказивање да је интелигенција ионако „вештачка“ — машинска, програмска.

Постоје многобројне дефиниције интелигенције, углавном се све своди на сналажење у различитим околностима, што подразумева познавање/узнавање елемената света. У оквиру непознатих елемената, интелигенција би требало да успостави макар аналогни (познатом) систем односа и узрочно–последичног низа дешавања. Овде се доиста ради о способности програмирања стварности. Али, погледајмо шта чине глупаци. Они ће, када год се догоди нека промена и успоставе елементи који се не уклапају у „познато“, игнорисати или на силу преименовати непознате силе у познате (старе), а најчешће — прогласити их неподобним. То је прокрустовски синдром — синдром насиља. Насиље се увек испољава гледе разарања неког система, што ослобађа енергију, а енергија која није усмерена *кроз* систем, доживљава се као патња, бол. Тек после иницијалног грча, код оваквих реактивних типова, постаје могућа интеграција новог.

Било који систем постоји само током одређеног времена, док настаје (што је временска *йредсџава*). Следеће што се дешава је промена, која је мењање система и то је та *еволуција*. Еволуција означава промену (у времену, наравно) и не треба даље надограђивати овакво одређење. Потреба за објашњавањем и оправдавањем еволуције је у вези с проблемом конзервације

— на чему „инсистирају“ *поїрешна* идеја или емоција да ствари могу и „треба“ да опстану непромењене.

Узрок ове погрешне идеје је незнање — читав низ заблуда, укључујући и оне о преживљавању и вечном обнављању.

У природи се стално дешава мутација, промена. Мутација није нужно узрокована дејством околине, она је „својство“ склопа да се мења, да пропада. Пропадање је оно што се дешава у сваком тренутку у природи. Идеја о одржању и инерцији материје је погрешна. Исак Њутн је обавио лавовски посао за глупаке, то се мора признати, јер је формулисао законе насиља и, упавши у „луду амплитуду“ наметнуо „озакоњење“. Њутновска физика је паралелна и аналогна Лајбницевој *Теодикеји*.

Тежа (гравитација) и тежња

Опстанак система (као пантеистичког) је могућ уколико се он схвати као динамички, у сталној промени и то подразумева свеобухватно разумевање принципа који владају перцепцијом и рефлексijом. Спиноза је био *оїїууживан* за пантеизам, а разлог томе је погрешно уверење *инквизиџора* да се форма може одржати непромењена — што је узрок свеколиког историјског насиља. Ту се ради само о (неупитној = непроменљивој) власти.

Оптуживање и искључивање оних који правилно сагледавају начела („ред и везу између ствари“) је основна особина односа власти према личности. Енергетски извор за ово су — кретени.

Генеалогija кретена може се пратити кроз историју. То су такозвани јегеничари. Они су увек тежили томе да се репродукују као клонови — то је узрок настанка династија, васпитања по строгом кодексу, који треба да произведе програмирана бића с вештачком интелигенцијом. Ове тежње усмеравају науку и научну

мисао уз помоћ монопола над финансијским средствима. Није тачно да јегеничари желе промену *набоље*. Они желе да се ништа не мења. За њих је то најбоље.

Разлог постојања државе и друштвених система је управо идеја о програмираном, контролисаном универзуму. Овај специфични *пантхеизам* разликује се од Спинозиног једино по томе што је, за разлику од потоњег, опсесиван у настојању да сачува „идеју времена“ тамо где она не може да постоји. Спиноза је дефинисао време као *начин на који мислимо*. Мишљење је, наравно, *одраз* стварности. Идеја о томе да тај *одраз* може да буде самосталан, негирајући тако себе, као нешто без узрока, је погрешна. Њутн је прогласио аутономију материје, као да је она заиста нешто непроменљиво. Израз те непроменљивости, аутономије материје јесте њена *ишжња*...

Ова „тежња“ је, затим, код Њутна проглашена за инертност, непокретност — што је апсурдно. Тежња материје за аутономијом од узрока/узора којег је одраз, јесте сам принцип кретања: разликовање. Ово је у филозофији најбоље, кроз примере, објаснио Зенон. Платон је тек нешто нађушио.

Мировање њутновске материје јесте рђава бесконачност, рђави апсолут. То и јесте дефиниција гравитације, *силе ишеже*.

Гравитација је перцепција, *сипрах* од првобитног узрока, од истине.

Гравитација је сила која делује у свим смеровима истовремено. Најјача је тамо где је највећа глупост — чиста перцепција, чиста материја, црна рупа начела рефлексије пропалог у самог себе.

То је она сила која Нарциса поистовећује са својим ликом. Оно што поништава гравитацију (забленутост, блентавост) јесте знање.

Знање није ствар која се огледа.

Човек од знања, када посматра огледало, не види ништа, јер одразе не узима за стварне, већ с њима општи у појму који је део искуства.

Знање нема масу. Знање је сила.

Машта као поетски метод

Поетска маштарија није „празна“, испразна производња слика и секвенци. Велики маштари не маштају ни трена. У њих је машта чист доживљај. Презент: слика тренутних збивања.³³

Милоша Комадину сам упознао на Мљету, а тамо је свет који је измаштала природа у саучесништву с маштарима–намерницима. На том Медном острву, Бахова музика ниче из кршевитог тла, мирис смоле и биљних естера гради неописиве и непоновљиве просторе, човек се сукобљава са сопственом немоћи да се сачува, у својој крхкој чаури, од грома — силе која навире из непознатог извора и нагони га да се с њом суочи. А цена тога је, у то су се многи уверили, замена оног прозаичног за свет чија је стварност жива — у оном смислу у којем је жива прострујала, прокључала течност.

Понекад су људи заиста на истој таласној дужини, али то је због — таласа. Ови таласи, или клобуци врелине, јесу пулс силе која се отела реду и поретку и обитава у оним тренуцима спознаје која се не може упамтити, забележити и присвојити на било који начин осим у магновењу које се назива маштање. Песник учи да му је ту дом, и стога редукује све оно што се представља као вредно и важно, али не може да опстане на тој веома учесталој, проврелој таласној дужини.

Живот се појављује и као низ догађаја у памћењу, али се ти догађаји касније, ма колико их чували као дра-

³³ Милош Комадина, *Саучесник*, „Шетње кроз нови крај“, Светске свеске Београдске мануфактуре снова, Београд, 2004, стр. 17.

ге или немиле, разарају бољим увидом сакупљеног искуства. То се догађа у машини, не просто умској анализи и разликовању, него као у једном другачијем медијуму живота. Другачијем по томе што напредује к младости и силини, за разлику од оног скончаног у бескрајно сложену систему остава, чије кључеве непрекидно затурамо, а браве рђају и губе своју првобитну форму и намену.

У машини се енергија уложена у збивања враћа, ослобађа, а песник у својим текстовима управо бележи ту *деконструкцију*, разарање сопствених и туђих заблуда, као на некој анти-инквизицији која као млин непрекидно меље набеђена органска ткива у плазму која се више не да охладити.

Овај живот у машини све више заузима простор стварног живота, чак до оних размера које је означио Дис у својој песми *Можда сјава*.

Песник који сада једино може још да *слути*, не би више мењао нову стварност за ону стару, просећану, која више не може ни *очију њих* да се сети. Уместо тога, те исте али измењене, сада *невидљиве* очи, долазе да њега гледају и чине да њима и он прогледа и коначно сагледа сву ту љубав коју једино жели да поседује.

Дис дипломатски користи *можда*:

*Можда сјава са очима изван свакој сна
изван ствари, илузија, изван живоћа...*

Моћ сна је у сањању, у постојању које не зна за моћ буђења. Песник своју машину, или сан, преводи у живот и тај измаштани живот превлађује над овим на силу, законима природе, или људи, наметнутим.

У томе је сва борба песника, да се избори за слободу од условљености и коначности живота који се непрекидно окамењује у одвратну громаду историје, смешу насталу кувањем, мешањем и хлађењем лаве.

Поље маште је једино енергетско поље у којем се овај процес одумирања у времену може преокренути.

Методолошки, машта је подручје у којем не делује цензура — тек при записивању ступају у дејство уграђене кочнице. Тек на том месту, нуди се избор метафраза којима ће се песник послужити да избегне „опасну“ непосредност. Али у машти, као у сну, човек може да краде, да вара, да говори *у лице*, без гриже савести, која није ништа друго до условљавањем наметнута омча неслободе.

У машти, остварује се путовање кроз време. Човек не може да поверује да је то могуће, па ипак, у тренутку садашњем може се поништити претходни тренутак. Могу се вратити сви дугови и може се рећи „не“ и Богу и Ђаволу.

Критичко сагледавање догађаја у машти, то је критичко мишљење. Дис је у *Тамници* отворенији. Тамо се поништава свет патње и јада до краја. Остаје само песничка стварност.

Та стварност је — *нирвана*.

Код Диса је процес губљења света и патње очит и са снажним патхосом. Он то уме и те како да нагласи. Оно што многе збуњује, због недостатка песничког искуства, јесте немогућност да схвате да је крај нечега што фигурира само као консензус трајања нужан и добар, а не непожељан и трагичан. Трагедија обитава у стварном животу, она је последица неспоразума, ропске уочености пред влашћу логике и емоција. У нирвани тога нема. Она није просто *нејација*, она је *изван свакој зла*.

Ова жица на којој песник балансира између света пролазности који у себи носи чисти губитак и нирване, која је место на којем свесно биће никако не може да изгуби, трепери таласима силе која јесте поезија.

Онај поглед који као *кам*, пада на све, обеснажује варку, враћа јој емоцију и заблуду — тај поглед је аналитички, немилосрдан, супротан милосрдном Богу који

прашта и подноси туђе грехе. Није случајно питање *сипраха* прво на које песник мора да пружи одговор, и то делатно, да пође путем „смрти“ упркос свему. Слобода од страха (казне) је услов да се машта. Без тога, може се само замишљати. А замишљање је игра без последица. Безбедна, забавна и млака.

Проживљавање паралелног живота у машти нужно је песнику јер је тај живот онај у којем се одлуке, донете у сили која не пати, састављају и обзнањују. Прво тамо, а тек онда на папиру, на који се песник потписује безрезервно.

Патња је онај набој енергије заробљен у облике који се под њеним дејством ломе, вену, умиру, па ипак бандоглаво усмерен да и даље, узалудно, покушава да обнови ту булазан од среће, чиме се заправо троши. Песник је, заиста, пре свега обавезан да се одреди према овоме: до чега му је стало, до енергије или до варке?

Битно је да се сваки ерг енергије поврати из шупљине емоција, из пећине идеја. То је лавиринт којим песник мора да прође као кроз Пакао, то је дантеовска шетња. Песнички пролазак кроз Пакао је могућ једино када се стварност сагради у машти у којој се непрекидно симулирају животне ситуације и у њима налази слабо место, те се од таквог делања одустаје — у стварном животу. Пошто је песник већ у доброј мери искључен из друштвених токова, јер друштву није потребан неко ко ће да пали светла док свет ужива у представи, он у свом мраку осветљава гледалиште и избија из гледалаца мотиве који делују на начин силе теже (нежности) и паралишу их чулним, емоционалним и идеолошким доживљајем.

Оно што песник чини јесте да пише *водич*, као што су то чинили Данте, Даглас Адамс, Кастанеда, Хомер, и многи други, који су своје искуство „туристичког“ путовања записали. Песник, као туриста, који није у непосредном односу са светом којим путује. Ова метафора

је битна, пошто песник има *зашићийу* „више силе“ која га води и чува да не упадне у кал живота.

У одређеном тренутку, догађа се пресељење живота у машту која добија значај стварности, а претходна стварност, виђена као опште расуло, престаје да мами и дозива. Код Кастанеде, на путу за Иштлан (*Пуи у Ишилан*), људи су обични *фанијоми*, они су заправо измаштане творевине које се на сваки начин труде да зауставе путника.

Песник не може да објасни фантомима куда се то упутио. Иштлан није неко одређено место на овој планети.

Јасно је да песник који је извршио трансфер стварности више не може да рачуна на сарадњу оних без слуха за застрашујући зов дивљине. Дивљина настаје тамо где не постоји монопол на дистрибуцију ресурса. У машти песника, у уму, влада расуло, пустош. Традиционални облици постоје, али они нису вредновани према функцији идеје којој припадају. Због тога су они у међусобно неусловљеном облику на располагању песнику. Нису статистички поређани и организовани, него су у калеидоскопској расутости.

Песничка истина може да се саопшти једино у оригиналном вредносном систему — коришћење постојећих вредносних система (традиционалних, друштвених, филозофских и религијских) унапред дисквалификује песника. Довођење елемената и садржаја по слободној вољи, која, да се разумемо, није песничка *самовоља*, тек тако из каприца одабрана, догађа се на основу ауторитета аутора. Стваралачка моћ песника заснована је на познавању форми којима барата. Песник се игра, али то није дечја игарија.

Управо у овоме и лежи тајна метода маштања. Оно што песник измашта на овакав начин, постаје чињеница коју нико на овом свету не може да порекне. Можемо да разговарамо о томе како су настале планете — наука

тврди да се то догодило према *природним* законима, ма шта то значило. Када „научник“ каже „природни закон“, он под тим подразумева да су сва догађања у природи „усклађена“ с његовим виђењем. У томе је слаба тачка „погледа“ на свет. То је ипак само поглед (*теорија*). Песнику није стало до тога да његов „поглед“ буде једини — никако *дојма*, никако — *закон*.

Пошто метод песничког маштања подразумева стваралачку слободу, „закони“ према којима се понаша материја (садржај) нису у функцији поретка који се, нормално, намеће јер смо навикнути да свет сагледавамо организовано чулно — они су у функцији ослобађања енергије (шлагворт, панчлајн, *coup de grace*).

Због тога што у својој машти песник одустаје од сукоба између елемената садржаја (емоционални или идеолошки сукоб), тај сукоб се сели на друго место, у стварни живот у којем влада емоционални и идеолошки хаос, и то у име — реда и поретка. Стварни живот је тај који је противречан, а поезија маштовитог живота исмева и обесмишљава те такозване природне или друштвене законе. Судар две стварности може имати разнолике облике, од бизарног до насилног. Ово су најчешћи облици које песник призива у тренутку „судара“: гротеска, сатира, пародија, сарказам, цинизам, иронија, комедија, трагедија, патхос (сета). Сама *драма* је означена набојем, разликом у потенцијалу, који постоји између два нивоа стварности. Драма је сила. Тамо где нема ове силине, нема ни драме, то онда није поезија.

Сада је већ јасно да песник не машта ради угођаја, већ има „задњу намеру“. Знајући ово, свет зазира од поете.

На почетку 21. века, свет је озбиљно наумио да угуши сваку маштовитост. Шта се дешава када се оно што непрекидно испарава поклопи, свако зна.

Увидевши ово, песник лако може да *йреїшумачи* значење *Великої йраска*, те научне теорије која, очигледно, покушава да *їлавни* васионски догађај смести тамо негде у далеку, прадавну прошлост и тако се осигура да „поредак“ који се тренутно ствара остане ван њеног утицаја, да не доживи експлозију. Али шта, пита се песник, уколико Велики прасак тек треба да се догоди, због нагомиланих противречности које *свейска машина* непрекидно производи?

Ко се овде заиста одаје маштарењу, наука и њени пребогати финансијери, или песник?

Песничка стварност превладава над оном историјском, која није ништа друго до представа, очишћена и пребрана од свега оног што „квари“ илузију опстајања. Танка глазура над ускипелим гротлом, која не може да спречи неминовну катаклизму.

Сингуларни поступак у писању

Поговор роману „Тамна страна силе“

Сингуларни (једноставни) поступак писања је у суштини стохастички (импровизација, непредвидљивост), с афазиским одмаком. Овде израз *афазиски* обухвата оба значења – оно када се изговорено не подудару с мишљеним, као и фазни одмак којим се измиче тле уобичајеном узрочно–последичном тумачењу стварности, која због тога више није просто чувствена (емпиријска) већ је смештена у контекст искуства тако што су емотивне и идеолошке категорије тумачења филтриране и/или критички сведене на своје слабости (што се најчешће испољава као бизарност, апсурд или хумор). Оваквим поступком врши се нарочита деконструкција стварности с првенственим захтевом да се она лиши реактивности (заправо да се убије), што је основно својство природног постојања.

У *Тамној страни* силе (ТСС), коришћењем сингуларног поступка, свет се лишава основних особина превођењем из стања видљиве, опипљиве материје у стање *тамне* материје (ТМ). Особина тамне материје јесте да она није реактивна (не пружа отпор, није лења), то јест, додир с тамном материјом не производи противдејство – промену, као ни опажање, што само по себи и јесте промена *par excellence* уколико се и субјект преведе на њену страну. Оваква промена је скок у другу стварност

– у област метафизичког (оностраног), односно сингуларног.

Реактивност (одговарање на потицај) материје је исто што и условљеност – основне честице се у међусобним односима понашају предвидљиво јер су ти односи дати као природни закони. Сваки делић материје је условљен постојећим „правилима“ и у међудејству с другим деловима ствара се узрочно–последични низ који доживљавамо као космос – у временском и просторном трајању. У теорији претпостављени Велики прасак само представља тренутак када је космос настао применом закона на материју. Пре тога, закон није постојао.

Да ли је ТМ постојала пре или после Великог праска, или постоји све време упоредо с космосом који чулно доживљавамо – реторичко је питање. Пре свега због тога што у области ТМ не постоје односи који нужно производе низ догађаја – а то је по дефиницији простор/време. Овакво вандимензијално постојање не искључује постојање догађаја већ једино *нужности* догађања.

Оно што у физичком свету није могуће, јесте кретање без протока времена и ширења простора. У метафизичком окружењу, кретање је „симулирано“, скоковима од једне тачке до друге које нису разликоване просторно–временским координатама већ конкретним искуственим садржајем. Спој физичког и метафизичког, међутим, огледа се у примени искуства на живот – доношење одлуке подразумева и делање против закона. Кретање „против струје“ је заправо стајање у месту, тамо где је такав подухват наизглед немогућ. Апсолутно кретање је оно које не подразумева релативност. Одлука да се стоји упркос свеколиком кретању, јесте апсолутна. Оваква одлука уноси другачији или нови смисао у природно дешавање и има за последицу деконструкцију стварности. Могуће је и да се субјект прикрада кроз

стварност, али та могућност почива искључиво на добром увиду у природу стварности, а само пука срећа би омогућила различит приступ – који би био чисто фантазијски.

Како би се успоставила разлика између пуког маштарења и смисленог догађања, што је веома битно у одређивању вредности текста насталог сингуларним поступком, догађања у ТМ из себе искључују сваку произвољност ослањајући се на стохастички поступак, који црпи из конкретног искуства природног и људског поретка. Оно што је случајно у стохастичком поступку јесте одабир ситуације, али тумачење и обликовање ситуације препушта се искуственим а не уобичајеним драмским, емотивним или интелектуалним, заплетима. Дакле, нужност догађања је замењена стварањем догађања, што одређује сасвим другачији однос према Великом праску, односно *йосйанку*. Тренутак постанка дешава се на крају, укидањем узрочно–последичног низа „природног“ догађања. Свет јесте постављен наопако, али то је због тога што је успостављена другачија упоришна тачка – искуство. Ако је на почетку свега Велики прасак, на крају је Велико усисавање (имплозија).

Сви ликови и појаве у ТСС, нужно фиктивни, обрађени су као архетипови у јунгијанском смислу, дакле као искуство сабрано у колективном несвесном (овде аналогно *йамној* космичкој сили) и они заузимају место личности или је делатно допуњују. Личност је, као последица сингуларног поступка, одређена искуством појединачног лика из којег потиче (ти ликови умиру и иза себе остављају специфичне осећајне, карактерне тј. еволутивне црте) и остварењем прикључка (интерфејса) с космичком мрежом, која је космички еквивалент људском колективно несвесном. У ТСС се, такође, брата поређењем и градацијом сличних мрежа из реалног живота – Интернетом и могућим дериватима као по-

следице увођења нових технологија и коначног стварања вештачке глобалне интелигенције (AGI – *Artificial Global Intelligence*).

Пошто је међудејство између „живих“ и „мртвих“ у пракси (готово) неизводиво, уколико се личност ослања искључиво на искуство материјалног (укорењено у разуму и чулима), у роману *TCC* је овај однос апстрахован и представљен сливањем, заправо преузимањем живе личности од стране архетипа који задржава карактерне особине реалног модела – ово је ситуација која се назива *аватаром*. Аватар је стога средство уз помоћ којег се остварује прелаз из једног света у други. Сингуларни поступак подразумева непосредно додавање сваког новог искуства (лика) у аватар под условом да је конкретна личност свесна да постоји двосмерни трансфер као прикључак на „онострано“ сопство. Онострана личност подразумева могућност сталног допуњавања новим искуством, плус ослањање на свеопште искуство сакупљено у космичким размерама, било непосредно преко космичке мреже било међудејством с другим људским аватарима и/или космичким бићима.

Основна особина личности, као и силе, јесте сабирање искуства (као моћи разлучивања и на основу тога делања). Ова особина је супротстављена *размени* искуства (енергије), каква постоји у природи и у људском друштву. Онострано начело међудејства је, према томе, дељење тј. учествовање, а онострано начело је размена, то јест узимање и давање. У оностраности нема губљења, а у оностраности се све своди на дуговање, принудно лишавање.

У стварном животу, код људи, дешава се нешто (намерно) недовољно или погрешно схваћено – улагање енергије у представу. Последица тога је лишавање драгоцене енергије за рачун претпостављене (обећане) будућности или прошлости, (што је представа, замена за стварност). Овим проблемом сам се више бавио у

Шаманијади и у својим есејима, а у *ТСС* сам тај свет готово сасвим уништио и пажњу усредио на ову другу врсту постојања.

Улагање у представу, наравно, кошта. Ако се обазремо око себе у садашњем тренутку (почетак 21. века), приметимо да је збир дуговања због улагања у многобројне представе људског света нарастао толико да је колапс неминован. Основа богатства најмоћније „мреже“ на свету – банкарске мреже – јесте огромни дуг, такозвана „токсична имовина“, која се гура у невидљиву јаму, све новим и новим зајмовима – спасењским пакетима (*bailout*). Та „токсична“ материја прожима сваки делић људске стварности, нагриза га и уништава. Аналогија је више него примерена.

Сингуларни поступак, за разлику од пројекције, стварност своди на сложеницу сачињену од познате „материје“ која се, за разлику од оне у физичком свету, не урушава и није јој потребно *одржавање*. Она је стабилна и својим међудејством не производи нешто треће. У области ТМ могуће је стварати сложене саставе чија сложеност неће захтевати рекалибрацију чулности – као што је то случај с подизањем чулне мере од субатомског нивоа, преко атома, молекула, ткива итд. према нама видљивом свету органских и неорганских бића. У области знања, чуло ума се лако креће од најмањег до највећег без потребе за изоштравањем, у области емпиријског такво нешто није могуће.

У *Тамној сирани силе*, јављају се независни токови догађања, чак ресетовања из различитих или истих тачака, с различитим исходима, па се опет све слаже у јединствени свет који не пати од „захтева логике“ линеарног хронолошког слагања низа. Највише што се у „обичном“ свету може постићи у праћењу истовремених догађаја јесте fuga од 3–4 истовремена догађања, рецимо у музици или некој другој уметности. У писању

сингуларним методом, у одређеном тренутку, када број независних низова догађања прерасте наше чулне способности, не дешава се распад света. Ово је могуће управо због новостечене могућности прескакања с једног чвора мреже на други, за које је услов познавање постојећих кумулативних измењених стања а не претходних догађања која су довела до такве акумулације. И сама дефиниција „света“ је различита од уобичајене – личност носи свет у себи, а мноштво личности се надовезује (мрежа) и надопуњује у бескрај.

Коришћење стохастичког или сингуларног поступка, стога, подразумева одређени ниво знања који омогућује смислену импровизацију. Због тога је, у ТСС, свет ТМ, или свет „после смрти“, отворен једино „одабранима“, онима који су у стању да симулирају постојање слично оном пре смрти, у облицима примереним људском облику, а да при томе немају телесност која је остала с „оне стране“.

Овај свет „одабраних“ одређен је искуственим моментом, који је истовремено и етички (као и естетски). Етички моменат одређен је искуством због тога што је оно што дефинише личност управо искуство – а човек не може да дела против сопственог искуства. У томе је и извор естетике, облик изражавања је такође последица искуства. Сложеност изражавања омогућена је, експоненцијално, сакупљеним искуством, уколико је при том разрађен метод (стохастички, сингуларни, или исто то, али традиционално другачије називан – рецимо *зен* у будизму, *рајнички* код Кастанеде, *сићналисички* у авангардној поезици, итд). Уколико није разрађен метод (било која од горе поменутих аналитичких врста), остаје се, на интуитивном нивоу, који је немушт и означава стање увида којем недостаје систематичност то јест референтни систем.

И сâмо читање књиге писане стохастичким методом, лакше ће пасти „одабранима“, који у свом искуству

имају аналитички однос према појавности и могу да препознају код којим је текст писан. Ови други, који су навикли на шаблон, неће се добро провести. Поделу на „ове“ и „оне“, диктира сам метод, а не пратеће појашњење. Ово је битно, јер се ту не ради ни о каквој идеолошкој подобности.

Увођење „смрти“ у игру, нарочито као области у којој се догађаји из стварног живота разлажу и претумачују, није ретка појава у књижевности. И хероји античких митова често одлазе у област мртвих и тамо налазе потребне одговоре, код давно умрлих предака. Та област је увек била „сива зона“, зона у којој и даље опстају људски облици, али је између њих животна активност блокирана, непостојећа. Знање које „мртви“ поседују, међутим, остаје делатно.

Овде је битно схватити нужност претумачења класичних дихотомија, добро–зло, живот–смрт, геометријско–хаотично. У новом вредновању зло постаје незнање (глупост), добро постаје знање (искуство, истина, мудрост). Исто важи и за други пар, живот је област незнања а смрт је област знања. У стварном (људском) животу, истина је оно што се прикрива и безочно брани од откривања јер би њено обелодањивање неминовно значило пропаст друштвеног облика (код неких филозофа идеализованог до „највишег добра“). Истина дословно значи исто што и смрт, престанак важења друштвених закона. Биолошка смрт, међутим, значи престанак дејства „природних закона“.

Геометрија је често синоним за ред, поредак. То је скуп пројекција које одређују границе људске стварности и међуљудског општења. Време се подразумева као *линеарно* а простор као *и́родимензионални*. Са становишта оностраног, такав свет је изузетно скупчен, као кавез, робија – то је свет принуде.

У космосу не постоје праве линије, космос је испуњен безбројним правцима и скретањима и у њему

нема силе која делује као да се он састоји од само две тачке. У савладаном искуству, догађаји су истовремени и на истом месту. Унутар себе, као у космосу, слободно је ићи било којим правцем. Природа искуства је фрактална. Оно што се понавља јесте тај необични закон слободе – стања неусловљености. То је модел фрактала који је особен стању смрти.

Заиста, када сам једном давно рекао да је смрт оклеветана, пошао сам од чисте супротстављености поретку који је тлачење, тј. *йодуна* против слободе. И ова дихотомија, покорност–побуна добија другачији смисао с позиције оностраног.

Живимо у свету, то су већ многи уочили, у којем је технолошки напредак постао најважнија и најчуванија тајна. Трпимо невидљиво дејство нових технологија поробљавања. То дејство је смртоносно за личност. Забрањено је ширење знања и његова несметана акумулација. Све се преводи у зависност, свака размена мора да се плати и опорезује. Нове технологије омогућују апсолутну власт над појединцем и то на начин одржавања у незнању.

Једини излаз је у „смрти“. Али, они који не разумеју праву природу смрти, то јест, да је она управо оно што је строго „забрањено“ – *знање*, уцењени су да живе, односно да остану или „постану“ глупаци. За ту покорност ће добити награду – биће им дозвољено да буду добри/блажени у милости система.

Систем, међутим, ма колико се трудио да опстане у границама своје геометријске и математичке пројекције, то никако не може да оствари. Оно од чега систем највише трпи јесте управо фрактална природа космоса. Систем се распада фрактално. Технологија напредује експоненцијално, због чега систем мора непрекидно да се ажурира при чему расте глад за енергијом. Због тога

што је прављен тако да у њему енергија следи задате векторе „одржавања“.

У сингуларној стварности, оностраниности, не постоји дистрибуција енергије. Не постоји потрошња и обнављање облика, већ само сакупљање знања. Парадоксално је да су људи довели себе, своју цивилизацију, у такав ћорсокак да свесно одбијају да постојећи систем замене оностраним. Није тачно да се за тај систем не зна, он је објављиван више пута у историји, још од времена Буде и античких мудраца. Већ у то време се знало за аналитички метод (разлучивање) и његову примену. Примењивао се у уметности, филозофији, науци. Али, коначно опредељење за материјалну основу егзистенције, за које се залажу наоружани и организовани силеције–незналице, довело је свет, читаву планету Земљу у ону тачку после које је неминован распад људског, а можда и планетарног, облика, јер ће, под строго контролисаним дејством невидљивих „знања“ тј. „сила“, чија је „неовлашћена“ употреба забрањена (*койирајџи*), људски род наставити да се *џрилајођава* „средствима за рад“ као што је то и до сад бивало, а средства за рад су већ данас у потпуности изван домена људског па и планетарног поимања.

Ако ли, пак, према Платоновом учењу, нижи ред стварности имитира виши поредак, онда ту заиста нешто не штима. Јер у вишем поретку нема хијерархије и условљености, нема акције–реакције, другим речима – нема принуде. Је ли могуће да је Платон погрешно? И хришћанство које се повело за њим? И тако даље. Почива ли хармонија сфера на принуди или чему другом? На *љубави*?

Заиста, то су играрије које су проглашене за духовно благо човечанства.

Слободан Шкеровић: У знању се може наћи упориште

Разговор водила Тамара Лујак

Слободан Шкеровић (1954), сликар, песник, прозаиста, есејиста, члан Удружења ликовних уметника Србије (1996) и Удружења књижевника Србије (2008), аутор је многих збирки песама (*Срца, Индијо, Црна кутија, Заирљена деца...*) и есеја (*Химера или Борі*). Разговарали смо са њим о језику, поезији, границама људског ума и разним другим темама...

Шта је за Вас језик: алат, ритам, боја, слика, симбол...

Језик је средство и стварност. Без језика, људска стварност била би сасвим другачија. Поетски језик је начин којим се открива поредак у тој стварности као и наш лични однос према њој. Човек који нема контролу над језиком и не разуме да је у језику представа њега самог, не може ни да спозна себе. Једноставно, из онога што говоримо види се и ко смо.

Може ли се човекова историја посматрати кроз историју језика?

Језик је аморфна творевина коју чине знакови, а затим се ти знакови организују у систем који треба да очува значење. Исто седшава у историји. Претпоставља

се да постоји хаос и да га треба уредити. Пошто сваки човек ствара ред на свој начин, неминовно је да се то одражава и у људском друштву као и у језику. Постоји сукоб, постоје конвенције... Оно што је битно јесте да језик није унапред дат систем, већ се он стално мења и треба га схватити као динамичку целину која се може моделовати и, што је најважније, изнова стварати. Језик трпи насиље друштвеног система. Упоредите језик поезије и правнички језик, на пример. То су две крајности. Поезија никог не кажњава... У уметности важи принцип дељења, а у историји принцип дужничког ропства. То се итекако види у језику.

Свака криза почиње критиком језика. Зашто?

Криза је процес којим се деконструише догма, протокол, у језику и мишљењу, који се устали и који спречава да човек буде радознао и да истражује, да прекорачује дозвољено. Језик који није у кризи јесте мртав језик за мртве душе. Криза је довођење система у стање распада, а систем искључиво почива на тумачењу, које је језичка структура. Због тога политика тежи да оствари монопол над језиком и да цензурише све оно што нарушава представу о себи коју непрекидно производи а која јесте она сама.

Како се писац бори против пропадања језика?

Пропадање језика почиње оног часа када се нешто не сме рећи. Такав језик стварају људи којима није стало ни до какве истине, већ само следе инерцију конвенционалног која служи да се одржи њихова представа о себи као о нечем вечитом и непроменљивом. Наравно, пропадање језика на овакав начин исто је што и пропадање друштва и личности у њему. Лошим језиком говоре они који немају шта да кажу. Они који имају шта да кажу, воде рачуна о томе да језик следи њихову намеру и то је оно што највише обнавља и ствара језик. Мислим

да је Оскар Вајлд у свом „Доријану Греју“ уметнички одговорио на ово питање.

Да ли је човек неодвојив од речи?

Човек је одвојив од речи. Када не би било тако, ко би онда говорио? Машина... Може се приметити у коликој мери језик заузима место људи — то су сви они протоколи којима се људи служе у политички коректном свету. Такав говор онемогућава промишљање и језик постаје неслободан, скраћен и осакаћен, без финесе и духовитости.

Има ли мишљења без језика?

Промисљање се одвија изван сфере говора, језиком само покушавамо да обликујемо своје искуство у препознатљиве облике којима касније можемо по вољи да се служимо. У том смислу језик је сигнал који означава постојање ума који се објављује.

Шта је за Вас песма, шта поезија, а шта поетски језик?

За мене је песма инструмент којим провоцирам оно неизрециво да се прикаже у облику препознатљивом човеку. Поезија је искуство које се унапређује откривањем механизма у појавној и непојавној сфери. Поетски језик је различит од говорног језика утолико што је он моћ која је способна да ствара овај први. Поетски језик је заправо метод којим се обзнањује искуство уз помоћ знакова–речи који чине говорни језик. Погрешно је мислити да је поетски језик просто извештавање о мислима и осећањима. Он је итекако алатка која уводи ум у област разума и чула и обратно.

Да ли је песма начин да се оде даље од себе или начин да се у себе порине?

И једно и друго значе исто, пошто се кретање у свемиру догађа у свим правцима, а не само, како је то

код многих владајућа конвенција, праволинијски. Песма мора да покаже да су све ствари непосредно повезане међу собом и да не постоји део искуства који није умрежен с другим деловима. Песма је увек интерактивни систем који сведочи о правом стању ствари. Искуство које поезија саопштава није нанизано по правој линији, већ се сви делови преклапају и тако се објављују, као један удар. Због тога је у поезији битан набој енергије, много више него речи саме, које се бирају тако да пружају што мањи отпор док проводе ту силину, е да се она не би потрошила у превише украса и стилских фигура.

Има ли добрих учитеља данас (у уметности, књижевности)?

Сигурно да има. Па читава област свевременске уметности је свакоме на располагању. Уметници, људи, повезани су заједничким искуством, а начин на који се то остварује јесте поетски језик — то јест онај језик којим само искуство говори. Нико не може сам све од почетка до краја. У уметности је најважнији референтни систем којег уметник открива и допуњује својим искуством. Тај референтни систем уметности је главна ризница знања, много старија од најстаријих библиотекарских.

Сваки је писац политички ангажована индивидуа. Зашто?

То је чињеница, јер свако ко нешто ради изван владајућег система због тога буде на удару, пошто политика жели да све стави под надзор. Уметник мора добро да познаје политичке механизме како не би настрадао или нанео штету другима. Најопасније за систем је када неко постоји изван њега, а уметност, као што знамо, стварају уметници а не друштво.

Од чега човек највише пати?

Човек највише пати од незнања. Поезија је само један начин да се открију узроци патње.

Како човек као јединка опстаје у мноштву?

Човек уопште не опстаје у мноштву. То је заблуда које сваки песник мора да буде свестан. Мноштво не производи поезију, оно производи историју, борбу за опстанак, али не и сам опстанак.

Како је могуће постићи јединство човека и света?

Човек у свету не може да опстане јер је то свет привремених појава. Због тога се јединство човека и света остварује на нивоу личног искуства, уколико човек преведе свет, то јест живот у своје искуство. У противном, човек остаје на милост и немилост догађајима које не разуме.

Шта је човеку теже: да се измири са крајем или бескрајем свемира и зашто? Постоји ли апсолутни бескрај?

Човек не може да се помири с коначношћу. Проблем је у томе како превазићи оно непостојано у људској природи. Измирење је у томе да се човек не идентификује с непостојаним, али оно што је постојано је у области ума, где постоји као знање. У знању се може наћи упориште које иначе не постоји у свету, то јест у телу. Читава битка којој је поприште човечанство је у вези с тим, од рушења Вавилонске куле, која је симбол колективне свести и ризница знања. У данашњем свету влада иста политика као и у древно доба, изражена као питање копирајта, које је у суштини отворена намера да се спречи да људи стичу знање и да га међусобно „бесплатно“ деле. Та акција се састоји у једноставном и једностраном преименовању и превођењу суштинског

проблема на ниво економског, а економија успоставља непремостиву препреку том саучествовању. Због овога сам и рекао да се проблем не може решити у мноштву, тј. у друштву. Овај проблем се решава на личном плану и кроз лични однос између људи. Наравно, систем то назива — пиратеријом!

Постоје ли границе ума?

По дефиницији, ум је неизмеран. То у пракси значи да се знање увек може стицати. Човек који непрестано стиче знање нема разлога да се осећа ускраћеним. Граница човечије спознаје је друге природе. Она је условљена формално људским, јер спознаје ума преводимо с апстрактног нивоа на конкретни, рецимо на језик или слике, итд. Уметност је ту да покаже да се дешава управо то, она је та која помера границу људског и мапира област знања. Са стране видљивог и опипљивог света, изрази су људски, али с оне стране, у апстрактном, човек је такође апстрактан. Најгоре је ако се поверује да човек има капацитет да у себе прими апстрактно, а да при томе остане „обично“ људско биће. Уколико је и умно биће, онда је превазишао своја биолошка и друштвена ограничења.

Колико је некад човек био близак природи а колико је то данас?

Због најновијих технолошких постигнућа, граница између природе и технологије је у доброј мери избрисана. Човек може да се прилагоди природи, али може и да је у потпуности мења. Ни једно ни друго неће произвести идиличну ситуацију. С мог становишта, не видим јасну границу између природе и технологије, оне су исто. Премоћ човека се постиже на позицији стицања знања о свету. То је оно што многи не разумеју и због тога падну под утицај логике природе или техно-

логије и тако, у оба случаја, постану жртве механизма који је од њих одвојен.

Писац, сликар, фотограф, скулптор... сви су они уметници али им је начин изражавања другачији. Шта је то што имају заједничко?

Метод је оно што је заједничко. Аналитички метод који омогућује да се свет види у саставним деловима, у свом изворном стању. Овај метод показује на који начин се од тог расутог и неповезаног мноштва (хаоса) ствара свет тако што се он тумачи. У уметности ово тумачење указује на апсурдност фиксације на оно што је непостојано као да је заувек дато као нешто чврсто. Уметник тражи динамичко решење које не дозвољава да ствари постоје као уображена, замрзнута представа. Насупрот томе је тежња да се од свега створи догма, а тамо где влада догма, немогуће је бити креативан. Уметност је увек на супротној позицији у односу на утврђени поредак. „Провокација“ или „сумња“ основна је уметничка мотивација.

Да ли је уметност вид побуне против сопствене судбине?

Уметност је побуна против поретка, као што је поредак побуна против слободе. Деконструкцијом очигледне стварности, уметник показује постојање једне друге судбине, оне која се односи према креативном делању. Једно је судбина у животу, а друго судбина оног који је у стању да се вине на другу страну. Област апстрактног је де факто стање побуне. У тој области нема представљања и то је оно што здрав разум и чулно биће не могу да схвате. Ту се дешава енергетски преображај човека и човек од крви и меса у њему не може да опстане. Али, то је област ума и онај који себе доживљава као осовљеног у уму, има сасвим другачију судбину од оног који покушава да се учврсти у својој привремености.

Да ли је уметност, да Вас цитирам, од овога света?

Уметност је дејство ума на свет. Због тога је она место сукоба вечног и непостојаног. Уметник је често прогањан или омаловажаван, јер се уметност никако не може преварити и поверовати искључиво у материјалне и разменске вредности. Политика увек тежи томе да створи своје вечне идоле, а уметници су принуђени да праве компромисе, најчешће под економском уценом, и величају оне вредности које су супротстављене слободи духа. Мислим да је Платон унео велику забуну, имајући у виду уметност која је у функцији система, а то је само примењена уметност. Тврдња да уметност имитира стварност није тачна. Уметност једноставно препознаје стварност као фиктивну и тако је и третира. То је оно што највише смета, јер је световна власт „од Бога“ дата, вечна и непроменљива... У ствари, лако је видети у многим случајевима, да је уметност творац света, односно људске ситуације — стиче се такав утисак из простог разлога што уметност сагледава право стање и због тога може да „ствара“ или „предвиђа“ догађаје, пошто су они последица неумитности коју опажа.

У ком се правцу креће уметност данашњице?

Од кад је Енди Ворхол прогласио сваки људски производ за уметност, уметност је под ударом стварности и полако али сигурно бива протерана из ње. Оно што се представља као уметност, само наликује уметности. Управо се ту види да је мимезис својство политичког ума који безуспешно имитира оно што је вечно. Треба јасно разликовати уметност од оног што је имитира и хоће да заузме њено место. Данашња уметност чини исто што и увек — уметник се користи увидом и показује климаве темеље свеопште уобразиље.

Како гледате на свет: да ли је он мрачан, сив или...

...или жут! Свет је ипак онакав каквим себе видимо. Човек који се бави собом, у смислу да увећава знање, не може да буде депресиван. Они који то не чине, зависе од забаве која их скупо кошта.

**Допада ми се Ваша дефиниција:
„Геније је онај који непрестано учи, спознаје“.
Зашто је важно усавршавати се?**

Једноставно, због тога што је то могуће. Не постоји права граница, али многи се понашају као да она постоји. Људи постану задовољни собом и мисле да ће остати на тој позицији до које су досегли. Ствар је у томе да уколико престану да уче, почну да деградирају. То је неизбежно. Боље је увећавати знање него га препустити забораву.

Како сами проналазите своје место у свету?

Тако што се издвајам из њега колико могу. Сваки уметник то ради, јер је свестан да је суочавање са собом — суочавање са светом. То је оно што свет добија од уметника, додир, прикључак с оностраним. То је слично као прича о Еросу, који је ту и дела, али је невидљив. Психа живи на рачун тога, али, уколико тај однос престане, уколико се негира онострано као сила–знање, Психа пропада, дегенерише. У свету је све то помешано. Једни се спасавају а други срљају у пропаст. Боље име за зло је — незнање.

(сајт Mixer.ba, мај 2012)

О овој књизи

Књигу чине есеји који су писани између 2010. и 2012. године. Објављивани су изворно на овим местима:

- „Апејронистичка или афазиска поезија“, *Књижевне новине*, октобар–новембар 2011, стр. 11.
- „Кратки есеји инспирисани сликама“, Е–библиотека „Тамна страна силе: Слободан Шкеровић @ Пројекат Растко“, 31. јануар 2012.
- „Фрактални хоризонт мита“, *Унус Мундус*, 45, Ниш, 2013, стр. 99–149.
- „Фрактално доба и смрт Информатике“, —||—
- „Исклизнути свет“, —||—
- „Политика жанра“, *Емиџор*, бр. 478, Београд, јун 2010, стр. 36–43.
- „Поетика генија“, *Књижевни њрејед*, бр. 5, Београд, 2011.
- „Поетска намера“, „Тамна страна силе: Слободан Шкеровић @ Пројекат Растко“, 1. фебруар 2012.
- „Порнографија, еротика, уметност“, *Градина*, бр. 34, Ниш, 2010, стр. 181–185.
- „Шта је то научна фантастика?“, НФ алманах *Terra*, бр. 11, Београд, мај 2011, стр. 94–97.
- „Судњи дан“, *Унус Мундус*, 45/2013, Ниш, стр. 99–149.
- „Вулканска филозофија“, —||—
- „Сингуларни поступак у писању“, поговор роману „Тамна страна силе“, „Еверест Медиа“, Београд, 2013.
- „Слободан Шкеровић: У знању се може наћи упориште“ — разговор водила Тамара Лујак, сајт *Михер.ба*, мај 2012.

О писцу

Слободан Шкеровић је сликар, песник, прозаиста, есејиста и уредник. Рођен је 27. септембра 1954. године у Београду. Студирао је сликарство на Факултету примењених уметности у Београду и Kunstakademie у Дизелдорфу.

Песме и текстове објављује од 1976. у часописима *Хаику*, *Синдониј*, *Видици*, *Књижевна реч*, *Кораџи*, *Сиварање*, *Сиџнал*, *Руковей*, *Савременик*, *Књижевне новине*, *Књижевни ирејед*, *Градина*, *Летњојис Мајшице српске*, *Нова зора*, *Српска вила*, *Злајна преда*, *Знак Сајише* и другим, а био је и уредник у *Студенту* и *Видицима* (1980–1982). Као аутор и уредник активно учествује у сигналистичком покрету од 2001. и у „Пројекту Растко“ од 2007. године.

Књижевни опус му одликују дужи поетски облици, као и интензивно разматрање односа традиционалне духовности и високе технологије, како у песмама, тако и у есејима и научнофантастичној прози.

Члан је Удружења ликовних уметника Србије, Удружења књижевника Србије и Удружења стрипских уметника Србије.

З. С.

Изабрана библиографија

- *Поклон* (песма), страна Б на сингл-плочи; страна А: ВИС „Идоли“, песме „Помоћ, помоћ“ и „Ретко те виђам с девојкама“, *Видици*, бр. 3. 1980,
- *Речник Технологије, Видици*, посебан број, један од аутора, бр. 1–2, 1981.
- *Срца* (песме), „Супернова“, Београд, 1987.
- *Индијо* (песме), Библиотека „Сигнал“, Београд, 2005.
- *Све доје Арктијурса* (експериментална проза), Светске свеске Београдске мануфактуре снова, Београд, 2006.
- *Химера или Борі* (есеји), „Златна едиција“, „Тардис“, Београд, 2008.
- *Црна куџија* (песме), „Тардис“, Београд, 2010.
- *Заирљена деца* (песме), „Тардис“, Београд, 2010.
- *Шаманијада* (роман), библиотека „Знак Сагите“, књига 59, „Everest Media“, Београд, 2012.
- *Тамна сџрана силе* (роман), библиотека „Знак Сагите“, књига 69, „Everest Media“, Београд, 2013.
- *Јерихон, Јерихон и њоеме Крома и Смрџи њајерја* (песме), библиотека Сигнал“, „Everest Media“, Београд, 2013.
- *Земљофодија* (поетски роман), библиотека „Сигнал“, „Everest Media“, Београд, 2013.
- *Невидљиви Марс* (поетски роман), библиотека „Сигнал“, „Everest Media“, Београд, 2013.
- *Вулканска филозофија* (есеји), библиотека „Сигнал“, „Everest Media“, Београд, 2013.
- *Дроздови у Паклу* (песме), библиотека „Сигнал“, „Everest Media“, Београд, 2013.

БИБЛИОТЕКА СИГНАЛ

СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ – 2013

ЈЕРИХОН, ЈЕРИХОН (песме)

ЗЕМЉОФОБИЈА (поетски роман)

НЕВИДЉИВИ МАРС (поетски роман)

ВУЛКАНСКА ФИЛОЗОФИЈА (есеји)

ДРОЗДОВИ У ПАКЛУ (песме)

