

ТАМАРА БАБИЋ

ПРОСТОР КАО СИМУЛАКРУМ, СИМУЛАЦИЈА КАО ЕГЗИСТЕНЦИЈА: „ПАНОРАМА” ИВА АНДРИЋА

САЖЕТАК: Објављена 1958, „Панорама” је једна од Андрићевих последњих објављених приповедака, која се својим одликама уклапа у поезију његовог позног приповедног стваралаштва. У „Панорами” се примећује све јасније испољавање онога што ће код различитих тумача бити именовано као Андрићев „иманентни (стихијски) егзистенцијализам”¹ (најочигледнији у *Проклејој авлији* из 1954), као и континуитет у тематизацији репресивне природе сваког колективно одређеног система (поред *Проклеће авлије*, нарочито видљиве у *Госпођици*, „Причи о везировом слону”, „Писму из 1920. године”). Поред тог места, које „Панорама” заузима у нешто ширем контексту Андрићевог дела, није занемарљиво ни место које та приповетка има у његовим *Сабраним делима* из 1963. Она се, наиме, налази у познатом тому под називом *Деца*, у ком су сакупљене приповетке за које су приређивачи проценили да се у целини или делимично ослањају на дечје искуство (међу њима је и претходно поменута приповетка „Писмо из 1920. године”). Поред самог Андрићевог дела, нужног ослоњања тумачења, ком ћемо се повремено враћати, посредничку улогу у разумевању оних проблема ове приповетке које сматрамо кључним доделили смо теоријској (филозофској) концепцији о симулацији и симулакруму Жана Бодријара. Поред тога, будући да тумачење ове приповетке може бити одређено и контекстом који намећу приповетке уз које је објављена,

¹ О егзистенцијализму код Андрића између осталих пишу: Радован Вучковић, *Велика синџеза*, КИЗ Алтера – Филозофски факултет, Београд – Ниш 2011, 44–48, и Павел Рудјаков, *Историја као роман*, Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина – Матица српска, Београд – Нови Сад 1998, 116–118.

а то је трауматска природа људске егзистенције,² размотрићемо њен однос према јасперсовској граничности – јер се улазак у свет симулакрума испоставља као потенцијално трауматичан на личном, друштвеном и метафизичком плану. Уз то нам се још, као комплементарна, испоставља Фукоова теорија о Паноптикону, о чему ћемо говорити у оквиру тумачења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Андрић, Бодријар, приповетка, егзистенцијализам, симулакрум, симулација, српска књижевност

Зависност од слика која замагљује слику о себи: немогућност аутентичне егзистенције лика

Све што читајући ову приповетку сазнајемо потиче од приповедача који је истовремено и њен главни лик – његове речи о себи и свету, и оно што остаје неизречено и наслутљиво међу њима, основ су нашег разумевања текста. Стабилност тог „знања” постаје угрожена онда кад се фигура приповедача испостави као *непоуздана*, будући да већ на почетку најављује да ће говорити о својој *зависности*.

Панорама је за мене постала нека врста неопходне дроге. [...] Била је скупа и тешка та страст, али ја сам је плаћао радосно и нештедимце, не више никленим грошевима, него најбољим делом себе. Па ипак, ја сам њен дужник, и остаћу то до века, јер слике света које сам видео или наслутио не могу никад бити довољно плаћене. Оне ме носе и подижу, и везују за живот, и доказују ми увек поново да лутајући светом нисам улудо снагу губио.³

С једне стране, то му омогућава да уверљиво опише најдубља осећања и, условно речено, ток свести једног зависника, док, с друге стране, управо карактер проживљености и превелика близина предмету приповедања угрожава објективност у тумачењу и вредновању сопствених поступака. Још једна битна одлика приповедања јесте да је оно ретроспективно – будући да одрастао човек говори о доживљају из ране младости (позног детињства), крећући се све време између наивног рецепијента и накнадног резонера, с подједнаким уделом у конституисању слике о себи (у једном одређеном тренутку, али истовремено у целокупном дотадашњем

² „Целог века се после лечимо од тог детињства!” сматра се метонимијским цитатом за целу поменућу књигу приповедака и налази се у приповетки „Прозор”, Иво Андрић, *Деца*, Младост – Просвета – Свјетлост – Државна zaloжба Словеније, Загреб–Београд–Сарајево–Љубљана 1963, 72.

³ Иво Андрић, *Деца*, 145, 183.

животу). На тој напетости почива немогућност суда о томе из које позиције нам се заправо говори – пошто је она обележена парадоксом истовременог постојања и непостојања, заблуде и њеног разрешења, зависности и отклона од ње. Ако бисмо отишли корак даље, и рекли да та неодредивост имплицира да је заправо *свеједно* која је страна (или вредност) примарна, ушли бисмо у подручје симулакрума:

Свугде, у било којој области, политичкој, психолошкој, медијској, где више не може да се одржи разликовање двају полова, улази се у симулацију, па према томе и у апсолутну манипулацију – не у пасивност, него у неразликовање активног и пасивног.⁴

Какве је природе приповедачева *зависности*? Она долази од технолошки напредне справе (панораме) која омогућава да се кроз њена сочива виде удаљени предели и места о којима је на почетку 20. века највећи број људи могао да чита. О томе говори следећи исказ:

Све што је дотад значило мој стварни живот, тонуло је у непостојање. А све што сам читао у романима или желео и градио у машти, све се могло повезати са овим сликама. Моје видно поље, а са њим и цела свест, било је потпуно испуњено земљама и градовима који су преда мном клизили и у којима сам се губио.⁵

Такав простор је у основи предодређен да буде *симулакрум*, јер у њему коегзистирају две супротне стварности (бујност и празнина), које једино његово постојање може да помири – онда када то помирење постане независно од простора у ком се одигравало, односно када конзумент поунутрашњи дотад спољашње слике и утиске, тај се простор одељује од своје материјалности и почиње да постоји упркос њој. Оно што изазива и потхрањује зависност јесте *слика*, односно *уџисак* бујности и снаге живота које она пружа. Наш јунак редовно и изнова (барем сваке недеље) напада своје видно поље сликама које испуњавају његове најдубље жеље – будући да се тај процес испуњења жеље одвија у оку, дакле у домену неопипљивог, он је примарно одређен временом трајања *симулације*, што је ограничење које ће протоком времена бити укинута, зато што ће се слике из панораме преселити у свест, која их неће

⁴ Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, прев. Фрида Филиповић, Светови, Нови Сад 1991, 35.

⁵ Иво Андрић, *Деца*, 146.

орочавати на тај начин. Док је рецепијент још увек био везан за простор привидног проширивања (или замагљивања?) своје оптике, оно што га је привлачило била је стална смена слика спрам које је постојала *йривидна моћ и конйрола* оног (њега) ко их гледа (јер изнова може да понавља тренутак који би у реалном времену неповратно прошао),⁶ као и њима иманентна несталност, односно чињеница да се у сваком тренутку могу претворити у своју супротност.⁷ Таква граничност делује као травестија Јасперсове идеје о истом, јер у њој не постоји никакав *сйварни улој ейзисйенције* и, још очигледније од тога, јер се нешто што је већ ништа никако не може поново претворити у ништа. То значи да је „опасност” оличена у тој несталности лажна, и то се преноси на ону егзистенцију која у томе налази свој ослонац.

Када се ишчитају неколики трагови уплива *сйварној* живота јунака, и упореде с оним животом који се с њим паралелно одвија, приметно је неколико ствари. Прво, сам процес гледања преоблиља слика у ономе ко гледа доводи до *имйлозије* утисака, што га у све већој мери онеспособљава за опипљив (стваран и реалан) живот. Пратећи јунакове снове и опис тока свести, видимо како од првог гледања панораме он све више *йрелази на грују сйрану* – слике су поунутрашњене и полако почињу да продиру у свет изван ког су некада биле⁸ и, мешајући се са стварним сећањима и утисцима, замагљују њихову аутентичност, узимају јој својства и почињу да постоје подједнако с њом у јунаковој свести, чиме се истина и лаж одсудно изједначавају. То је у основи напетости о којој смо претходно говорили, као и разлог зашто бисмо непажљивим читањем лако могли помислити да су се сцене које јунак подробно описује *заисйа* догодиле. Када приповедач каже „Ја сам своју панораму света носио у себи”, то значи да су слике које су испрва биле издвојене из времена посредством његове животне егзистенције ушле у време – оне трају, мењају се и пролазе заједно с оним ко их носи. Тако су прешле из бесконачности лажног света у коначност истинитог света. То је највидљивије у причи о девојци Маргарети, која је од објекта са слике постала објекат приповедачеве приче, у којој је прати и учествује у њеном животу од ране младости до зрелости. Пре као фигура сапутника него двојника, Маргарета се може разумети као виртуелни одјек реалних животних ситуација (неостварена љубав из младости, разочарање при поновном сусрету у зрелом добу) за које не знамо да ли су се

⁶ Исто, 74.

⁷ Исто, 75.

⁸ Исто, 153.

икада догодиле, али је знаковито што се баш оне замишљају – једина назнака која нам се чини као предуслов дугог трајања *шаквих* панорамских слика у јунаку јесу („сувише”⁹) чести тренуци самоће. Информације које текст даје свакако нису довољне да јунаков стварни живот прогласимо празним, а имагинарни супституцијом те празнине, што би и да је изречено највероватније умањило естетски учинак приповетке. Међутим, јасно је да између појаве слика и честе самоће, емпиријским језиком речено, постоји *корелација* – јављају се заједно, али није јасно да ли једно проузрокује друго. То се надовезује на проблем вредновања такве егзистенције, односно на питање да ли је она у свести препозната као потпуно или делимично трауматско (негативно искуство) или не.

Спољашњи оквир као услов постанка неаутентичне егзистенције

Три су главна поља чије заједничко, напоредно и испреплетано постојање има директне везе са симулакрумом о ком смо говорили. То су моћ (власт), економија (новац) и земља схваћена као културно-политичко подручје у ком јунак обитава (Босна – Сарајево – периферија Европе), у којој се симулација гради и реализује. Природа сваке од ових ставки у „Панорами” може се тумачити у поређењу с по једном Андрићевом приповетком у којој по једна од њих преовлађује – „Прича о везировом слону” (моћ), „Књига” (економија) и „Писмо из 1920. године” (Босна).

Кад је реч о испољавању моћи у „Панорами”, већ смо напоменули да је оно што конзумент препознаје као сопствену моћ у контроли кретања слика заправо привид – јер ништа од тога што он мисли да контролише заправо не постоји. У односу између рецепијента и слика моћ и даље постоји, али све што смо претходно прочитали указује на то да се она налази на страни слике, која продире у свест и меша се с њеним чиниоцима, на које потом утиче (обрнуто не може бити јер је слика у панорами *затворена* и *завршена* и потоњи улазак приповедача у причу о Маргарети заправо је улазак у поунутрашњену верзију слике која оживотворена обитава у њему, преузимајући све одлике стварног живота). Спона између посматрача и слике јесте *ојштика* – оличена у чину и смеру гледања (и вида). Природа тог гледања је таква да је гледалац само привидно активан, а слика пасиван чинилац, управо због (неочекиваног) преношења моћи о ком смо говорили. Ако знамо да иза слике не постоји *ништа*, поставља се питање *шта* такво

⁹ Исто, 169.

одсуство самом својом празнином представља. На крају свог описа Паноптикона, Фуко каже: „Видљивост је клопка”.¹⁰ У том светлу, панорама изгледа као изокренути Паноптикон: затвореници су ту добровољно (могу се слободно кретати), у мраку су (и сматрају се невидљивим) и они посматрају (све супротно од концепта затвора који Фуко описује). Оно што, међутим, остаје присутно а невидљиво јесте власт, и то не као политичка чињеница, као у „Причи о везировом слону”, где је и даље јасно *ко* јесте власт иза своје симболичке и буквалне презентације, већ као нешто друго, што изгледа као слика, а иза чега стоји нешто што надилази политику.

След догађаја који доводе до физичког нестанка панораме указује на то да је она (којој су придавани прерогативи над-света и над-стварности) у власти невидљивих путева кретања капитала – банкрот је уследио због недовољног броја продатих улазница (односно посетилаца), што само потврђује (свима?) очигледну чињеницу да је њено постојање квантитативно (механички), а не квалитативно одређено (спрам воље, жеље и љубави и свега онога што је у њу уложио један њен посетилац). Како је и приповедачу постало јасно да панорама није независан објекат, већ је и сама инструмент нечије власти, он ће у неколико редова у потпуности рационализовати ситуацију у којој се нашао:

То је питање новца. Није то први пут да се преда мном отвара сазнање о страшној моћи новца. У свему што људи стварају и подижу кружи новац, невидљиво као крвоток у телу, али пресудно за човека и све што је човеково. То даје људима и стварима изглед и значење, и свему одређује век и трајање. Једне држи у животу и подиже да се гранају и цвату, а друге напушта да се суше и пропадају као усахло дрво. То је стварност и у тој стварности живимо сви ми, са свим оним што јесмо и што мислимо да смо.¹¹

О могућим метафизичким импликацијама таквог увида говорићемо у завршном одељку текста. Проблем који се наметнуо у односу према стварном и имагинарном свету јесте њихово вредновање – и поред досадашњих аргумената о празној и неаутентичној представи егзистенције, оправдано се можемо запитати шта је проблем у постојању имагинарних делова свести, није ли то и иманентни утицај уметности, у првом реду књижевности, на оно-

¹⁰ Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи*, прев. Ана А. Јовановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1997, 194–195.

¹¹ Иво Андрић, *Деца*, 166.

га ко долази у контакт с њом. Ту се „Панорама” може упоредити с приповетком „Књига”, која се такође налази у тому *Сабраних дела* под називом *Деца*. У њој је, наиме, идеја посредовања између блиских и далеких простора (и светова) још увек традиционална, јер њен главни лик жуди за практично истим стварима као јунак у „Панорами”, али је упућен на библиотеку и књигу, које доносе *приче о постојећим и нејостојећим стварима* – истинитост њихове онтологије везана је за онога ко их пише, онога ко их чита, као и за целокупну дотадашњу традицију писања и читања. С панорамом је другачије зато што она нуди готове слике постојећих простора, иза којих не стоји ништа осим технологије и капитала (оне су у служби напретка првог и увећања другог) и чији је задатак да *симулирају* искуство које је дотад могло бити реализовано само као физичко – ту није планиран вишак квалитета (естетски, вредносни, сазнајни итд.) који је својствен књижевном делу. Укратко, реч је о квалитативној разлици између књижевног и техничког *подржавања* стварности. Оно по чему је прича јунака „Панораме” изузетна јесте то што он чини нешто што се може сматрати фаталном грешком – слично као књижевни јунаци који су услед превише читања одређеног типа литературе почели да спрам ње тумаче и живе сопствени живот, он то чини са сликама, вршећи притом још једну, *епохалну замену*, јер на књижевни начин тумачи нешто што нема књижевну природу.

Које су објективне датости омогућиле да се све то деси баш њему? Управо оне које одећују приповедачево *овде* и *сат* – то је Сарајево, вероватно на међи 19. и 20. века (период аустроугарске окупације Босне и Херцеговине), што сазнајемо када приповедач говори о разлозима за *одлазак* панораме.¹² Тада се открива, више културни него национално-политички, карактер економског услова за појаву панораме баш на том месту и баш том тренутку. Неколико штурних података оцртавају прилично прецизну слику: Босна је нова (али и даље периферна) територија Аустроугарске, са становништвом које је, благо речено, веома удаљено од тада савремених културних, а нарочито технолошких токова и достигнућа, што је чини потенцијално плодним тржиштем за (експериментално) пласирање производа који је на западу застарео. Долазак света (културе и цивилизације) у Босну није ништа друго до симулација, при којој се, без сумње, умногоме рачуна на незадовољство ондашњег (нарочито младог) становништва простором на ком живи.

¹² Испоставља се да је Сарајево, као културно заостала средина, било само експериментални полигон за тестирање исплативости производа који је на западу био одавно превазиђен (Исто, 166, 168).

На трагу претходног поређења ове приповетке с „Књигом”, сада је још јасније зашто имагинативно искуство није лажно по себи, већ то (п)остаје због свега што је ушло у ону празнину иза слика које се врте, а то су *новац, моћ и инјерес*. Предмет њихове експлоатације јесте *жеља да се буде негде друкче* – то *друкче* амблематски је представљено у роману *На Дрини ћуприја*, у тропским пределима осликаној етикети рума, док је *овде* у свим својим апоријама видљиво у приповетки „Писмо из 1920. године” (у којој се из Босне одлази заиста, а не симулирано). С тим се може везати раслојавање егзотичности, о којој Бодријар говори у вези с путовањима – иако је овде и сâмо путовање симулативно, препознаје се исконска потреба за разликом, али и њено ентропијско осујећење у нивелисању, јер „на крају је тело уморно од незнања где се налази, док се дух усхићује том одсутношћу као неком врлином која је његова”.¹³ Након тога „егзотичност опстаје само због немогућности сусрета, сједињавања и размене разлика. На срећу, све је то само привид, па чак и илузија субјективности. Само остају странство странца и иредентизам објекта.”¹⁴ Визија стања свести и света о ком говоримо на основу „Панораме” као да је најавила оно што ће Бодријар рећи с краја 20. века:

Путовање је било начин да се буде на другом месту или да се не буде нигде. Данас је то једини начин да се доживи да човек негде јесте. Код куће, окружен свим инфорацијама са свих екрана, ја више нисам нигде, и свуда сам у свету истовремено, налазим се у светској баналности.¹⁵

Случај илити предузеће: ко је на врху хијерархије
у свету празнине?

У говору о моћи која се испољава у процесу гледања, већ је изнета чињеница да нешто маскирано у ништа (и/ли обрнуто?) заиста *управља* свиме што чини свет панораме – од редоследа слика до дужине њеног трајања и места на ком ће се налазити:

Остајало ми је да, тако убијен и обневидео, упорно тражим новац за идућу недељу; а то значи нов програм, нову земљу коју ће ми донети *случај или, иначије речено, предузеће које снабдева сли-*

¹³ Жан Бодријар, *Прозирност зла*, прев. Миодраг Радовић, Светови, Нови Сад 1994, 139.

¹⁴ Исто, 136.

¹⁵ Исто, 140.

кама *т*е скромне *п*анораме *п*о *п*ровинцијским *п*радовима Аус*п*ро-
-У*п*арске (курзив Т. Б).¹⁶

Сазнање о томе да је у питању новац (односно капитал, или економија његовог кретања) доводи до слома (трауме) из ког про-
сијава клица упитаности о неизрецивом и недокучивом – шта је
свет, а шта његова слика?

Шта је свет, стварни свет са живим људима и њиховим међу-
собним односима израженим у имању и сили и власти, у новцу и
рачуноу, а шта слика света са својим богатством, лепотом и радошћу?
– Објашњења ни одговора нема. Године пролазе; са искуствима и
путовањима питање добива стотине нових видова, па ипак остаје
без решења.¹⁷

О том проблему Бодријар обилато говори као о односу између
илузије и реалности: што је свет технолошки реалнији (откриве-
нији), он је, парадоксално, за оне који у њему учествују делузив-
нији. Метафизичка основа те појаве јесте ишчезавање Бога као
принципа, што последично укида сваки принцип – па и принцип
реалности, који остаје само спољашња обавеза, за којом више не
постоји потреба ни жеља.

Ишчезавање Бога оставило нас је пред реалношћу и идеалном
перспективом трансформације тог реалног света. И ми смо се нашли
суочени с подухватом *реализовања* света, настојања да он постане
технички, интегрално реалан. Али свет, чак и лишен сваке илузи-
је, уопште не пристаје на реалност. Што више напредујемо у том
подухвату, то је он све двосмисленији, то се све више и сам губи
из вида. Чим добије време за постојање, реалност већ нестаје...¹⁸

На трагу тога, чини нам се да се овим речима може описати
стање јунака „Панораме“:

Засићење света, техничко засићење живота, вишак могућно-
сти, актуелизације потреба и жеља. Како да се у њу верује ако је
производња реалности постала аутоматска? Реално је угушено
властитом акумулацијом. Нема више начина да сан буде израз
жеље пошто је његово виртуелно испуњење већ ту.¹⁹

¹⁶ Иво Андрић, *Деца*, 147.

¹⁷ Исто, 167–168.

¹⁸ Жан Бодријар, *Пакт о луцидносии или Интелигенција Зла*, прев. Дејан
Илић, Архипелаг, Београд 2009, 7.

¹⁹ Исто, 9.

Као и у претходним редовима, главно питање и проблем разумевања ове приповетке одвија се на вредносној равни – да ли је то што се јунаку десило добро или лоше? Да ли му треба веровати и да ли се уопште може или треба одредити за један од та два пола, ако ритам и значење намећу релативност свега што улази у сферу ове приповетке?

* * *

На крају, уместо класичног закључка, бележимо две проблемске напомене које сматрамо прикладним и подстицајним за тумачење ове приповетке у ширем контексту Андрићевог стваралаштва и српске књижевности. Прва се односи на описе односа између јунака и његове унутрашње панораме, који су блиски описима жене из приповетке „Јелена жена које нема” – неопипљивост, етеричност и неухватљива еротичност везује ове две представе које прате усамљене јунаке. Када се посматрају заједно, може ли се одредити суштинска разлика међу њима? Ефекти који њихово постојање оставља у свести јунака врло су слични – то је пуноћа и богатство живота, односно надомешћивање нечега што *фали*. Да ли је тиме празнина попуњена, или је остала трајна? Чини се да обе приповетке дају довољно аргумената за оба одговора.

Наша друга напомена тиче се једне поетичке појаве карактеристичне за српску књижевност, чијем је основном полазишту одговарајућа потреба да се буде негде другде, у неким далеким пределима, у чему се налази егзистенцијална утеха. Говоримо, наравно, о суматраизму Милоша Црњанског. Таква кореспонденција се може тумачити и трансекстуално, с тим да је „Панорама” објављена пре позних романа Црњанског у којима се његова иницијална поетика превладава и мења (па нас то усмерава ка међуратном периоду стваралаштва Црњанског, што је опет мало ближе времену у ком се дешава приповетка), али и типолошки (као вид немотивисане блискости чији би извор могло бити слично епохално осећање живота, историје итд.). Метафизичка празнина присутна је код оба писца, а ако бисмо претпоставили да је у Андрићевој свести ипак просијало поетичко искуство Црњанског, занима нас какав је однос његове приповетке према њему – што је у директној вези с коначним вредновањем суме јунаковог искуства о ком смо претходно говорили. Да ли је Андрићев потенцијални поетички одговор одређен аутентичним саглашавањем (ако је у суматраизму заиста могућа утеха, онда је могуће и да ју је и панорама пружила) или иронијским преокретањем (ако је утеха суматраизма „омама људских очију”, онда је симулакрум панораме

могући еквивалент томе)? Сваки даљи суд захтевао би опсежније истраживање, што би вероватно умногоме продубило и осветлило насловну тему, али нас истовремено и одаљило од ње.

Тамара Бабић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Српска књижевност
Мастер студије
tamara.babic.fil@gmail.com