

Miran Božovič
Filozofski fakultet
Univerzitet u Ljubljani

Didroova ontologija i holivudska metafizika

Apstrakt: *Didroov univerzum je unekoliko neobičan, često nalik na san, halucinatoran, a njegova ontologija fluidna i neuhvatljiva. Ona, naime, obuhvata kako postojeća tako i nepostojeća, pa čak i protivrečna bića, između kojih nije uvek moguće postaviti jasne granice. Taj univerzum, u kojem ništa nema suštinu posebnog bića i svaka stvar je više ili manje bilo koja stvar, možda još najviše podseća na Čuang Ceov amorfni i onirični svet, u kojem nema ničega razgovetnog, a stvari koje bez ikakve esencije plutaju u neizvesnosti i neodređenosti se doslovno prelivaju jedna u drugu. Autor razmatra šta nam o metafizici i principima koji važe u tom kompleksnom i složenom svetu mogu reći rane holivudske komedije Prestona Stardžesa i braće Marks.*

Ključne reči: *ontologija, materijalizam, filozofija 18. veka, telo, duh.*

177

1

Zna se da je Didroov (Diderot) univerzum unekoliko neobičan, često nalik na san, halucinatoran, a njegova ontologija kompleksna i neuhvatljiva. Ona, naime, obuhvata kako postojeća tako i nepostojeća (to jest samo moguća), pa čak i protivrečna (to jest nemoguća) bića, a njihova razmeđa, kako je to ubedljivo pokazao već Amor Černi (Amor Cherni) u svom delu *Didro: Poredak i postajanje*, ne nalazi se na liniji između postojećeg, koje bi navodno jedino trebalo biti realno, i samo mogućeg (odnosno fiktivnog), koje bi navodno trebalo biti irealno, odnosno iluzorno. Kod Didroa se pre radi o nečem drugom, naime o tome da tih razmeđa, strogo uzev, ili nema ili se stalno pokušava njihovo brisanje „ublažavanjem“ suprotstavljenih polova, to jest, „derealizacijom realnog“, sa jedne strane, i „reifikacijom mogućnog“, sa druge.¹

Situacija se komplikuje već kad pogledamo područje, navodno, jedino realnih postojećih bića – već između njih samih nije moguće postaviti jasne granice. Razmeđa samih postojećih bića kod Didroa je zamagljena do te mere – a ontologija toliko fluidna – da je zapravo teško reći šta tačno čini neku stvar, to jest, šta je tačno ono zbog čega neku određenu stvar smatramo za tu stvar kojom je smatramo:

¹ Uporedi Cherni 2002: 13–15.

Sva bića teku jedna u drugima, sledstveno i sve vrste (...) sve je u vekovečnom toku (...) Svaka životinja je više ili manje čovek; svaki mineral više ili manje biljka; svaka biljka više ili manje životinja. Nema ničega razgovetnog u prirodi... (...) Svaka stvar je više ili manje bilo koja stvar, više ili manje zemlja, više ili manje voda, više ili manje vazduh, više ili manje vatra; više ili manje pripada jednom ili drugom carstvu... dakle, ništa u prirodi nema suštine posebnog bića (...) Nema, razume se, jer nema nijednog svojstva koje ne bi imalo ma koje biće (...) i jer je samo veći ili manji udeo nekog svojstva razlog, da mi to svojstvo pripisujemo isključivo određenom biću.

(Didro 1946: 374-375)²

178

Svet, koji nam u tom odlomku slika Didro, možda još najviše podseća na Čuang Ceov amorfni i onirični svet u kojem se stvari, koje bez ikakve esencije plutaju u neizvesnosti i neodređenosti, doslovno prelivaju jedna u drugu. Didroov jezik na ovom mestu je doduše unekoliko ushićen (ne zaboravimo, da tu misao izriče Dalamber u toku jedne od svojih grozničavih bludnji), ali je sama misao dovoljno jasna. Tu misao, možda, najlepše i najpreciznije sažima tvrdnja, da „ništa (...) nema suštinu posebnog bića.“ Dakle, ako zaista ništa nije po svojoj suštini posebna, partikularna stvar, odnosno ako svaka stvar sva svoja svojstva deli sa svim drugim stvarima, onda „svaka stvar“ doista može biti „više ili manje *bilo koja stvar*.“ U toj fluidnoj ontologiji doslovno se sve sastoji iz svega, jer, kako kaže Dalamber, nema svojstva, koje ne bi delila sva bića; jedino po čemu je uopšte još moguće razlikovati pojedinačna bića jeste samo „veći ili manji udeo nekog svojstva.“ Implikacija te tvrdnje je dvostruka. Prvo, Didro kaže da u univerzumu ne postoje dve stvari kod kojih bi svojstva koja ih sačinjavaju bila u potpuno jednakom odnosu; to jest, sve stvari imaju sva svojstva, a ono što jednu stvar određuje kao tu, a ne kao neku drugu, jeste specifičan odnos između svojstava koja je sačinjavaju, odnosno određeni stupanj dominantnog svojstva. A drugo što kaže jeste, po svoj prilici, to da tada, kad stvari individualizujemo, ne radimo ništa drugo, nego se zakačimo za dominantno, odnosno najistaknutije od svih njenih svojstava, izdvajamo ga, te ističemo na račun svih ostalih, a time nam njezina prava priroda izmiče, jer stvar po svojim drugim svojstvima ujedno može biti bilo koja druga stvar, samo što ta svojstva poseduje u manjoj meri. U univerzumu – koji možda još najviše podseća na ono što se u fizici svemira zove „pračorba“ organskih molekula – u kojem se baš sve sastoji iz svega, a svaka stvar je više ili manje bilo koja (druga) stvar, verovatno zaista samo univerzum kao celina može biti

² Prevod je na nekoliko mesta modifikovan.

jedini prisni individuum, unutar kojeg se, kako čitamo na nekom drugom mestu, odvija „sveopšte vrenje“:

Zaustavljam pogled na opštoj gomili tela; vidim da je sve u dejstvu i protivdejstvu; sve se u jednom obliku razara i sve se u nekom drugom obliku ponovo sastavlja, uzdizanja, razlaganja, kombinacije svih vrsta, pojave nesaglasne sa jednorodnošću materije: odakle zaključujem da je materija raznorodna; da u prirodi postoji beskonačno mnogo raznovrsnih elemenata materije; da svaki od njih svojom različitošću ima svoju posebnu, urođenu, nepromenljivu, večnu i ne razorivu silu; i da te sile, telima unutrašnje, dejstvuju izvan tela: odakle nastaje kretanje ili pre opšte vrenje u svemiru.

(Diderot 1994–1997: 684)

Stvari, dakle, nikad ne ostaju onakve kakve jesu više od jednog trenutka. U Didroovim očima nema ničeg fiksnog, odnosno stalnog, trajnog, nego je sve „u vekovečnom toku“; ništa ne ostaje ono što je, i ništa ne ostaje onakvo kakvo je.

179

2

U Didroovim očima, paradoksalni korolar večite nestalnosti i beskrajne promenljivosti svega u svetu jeste nemogućnost filozofije. U jednom od svojih ranih radova on naime kaže ovako:

Ako pojave nisu povezane jedne sa drugima onda nema filozofije. (...) Ali ako je stanje bića večna promenljivost, ako je priroda i dalje na delu, uprkos onome što povezuje pojave, opet nema filozofije. Celokupna naša prirodna nauka postaje jednako prolazna kao i reči. Ono što mi shvatamo kao istoriju prirode samo je vrlo nepotpuna istorija jednog trenutka.

(Diderot 1994–1997: 596–597).

To jest, u prirodi se, iz trenutka u trenutak, sve menja toliko brzo i kozenito da, u Didroovim očima, jednostavno nije moguća teorija koja bi promene mogla dostizati i pratiti refleksijom, i obuhvatiti išta više od samo jednog kratkotrajnog trenutka. Svaki pojedinačni trenutak, tako reći, iziskuje novu teoretsku refleksiju, koja već u narednom trenutku postaje neadekvatna novome stanju stvari.

Drugi očigledan, čak trivijalan korolar nestalnosti i promenljivosti svega u prirodi je Didroovo verovanje u neizbežnost bračne nevernosti. Ne radi se o grži savesti filozofa koji je počinio brakolomstvo, pa se sada, recimo pred suprugom, izvlači iz nevolje plitkom filozofskom pirotehnikom, nego se radi o sasvim pristojnoj filozofskoj teoriji, posve valjano izvedenoj iz principa materijalističke filozofije.

Tu teoriju srećemo na nekoliko mesta, i to po pravilu uvek formulisanu netipično pesničkim jezikom. Tako, recimo, čitamo na jednom mestu u *Fatalisti Žaku*:

Prvu zakletvu dva bića od krvi i mesa položiše jedno drugom u podnožju stene koja se raspadala u prašinu; uveravali su u svoju stalnost nebo koje nijednog trenutka nije isto; sve je bilo prolazno u njima i oko njih, a oni su verovali da se u njihovom srcu ništa ne menja. Deca! Uvek deca!

(Didro 1946: 106)

Pa opet u *Dodatku ka Bougainvilleovom putopisu*, gde čitamo:

Zaista, ništa ne izgleda besmislenije od propisa koji zabranjuje promenu koja jeste u nama, zapoveda postojanost koje u nama ne može biti i vrši nasilje nad prirodom i slobodom mužjaka i ženke, vezujući ih zauvek jedno za drugo; od zakletve na stalnost koju daju dva plotska bića pod nebom, koje ni za trenutak nije isto, u staništu kome preti rušenje, u podnožju stene koja se pretvara u prah, pored ispucalog drveta, na kamenu koji se ljulja?

(Diderot 1964: 480)

S obzirom na ljudsku „prirodnu nestalnost“, brak, kao neraskidiv savez, nešto je posve neprirodno, kao što čitamo u *Enciklopediji* u odrednici „Indissoluble“. Jedino što brak stvara jesu prestupnici i nesrećnici:

Brak je neraskidiva obaveza. Mudar čovek uzdrhti već od same pomisli na neraskidivu obavezu. Zakonodavci koji su predvideli za ljude *neraskidive* veze, nisu previše poznavali njihovu prirodnu nestalnost. Koliko su samo načinili prestupnika i nesrećnika!

(Diderot 1986: 178)

Uprkos pesničkom jeziku, preopterećenom metaforama, Didroova misao je dovoljno jednostavna: dva bića zaklinju se na *večnu* vernost jedno drugom ili pak stupaju u brak koji je definisan kao *neraskidiva* veza, u pogrešnom uverenju da će uvek želeti isključivo jedno drugo, odnosno da će njihova htenja zauvek ostati nepromenjena. A njihova bi htenja mogla ostati nepromenjena samo ako bi njih dvoje sami sve vreme ostali nepromenjeni. A da u prirodi, u kojoj se sve „neprekidno menja“, jedino njih dvoje ostanu nepromenjeni, čisti je apsurd. Jedina stvar koja u tim brzim dedukcijama možda nedostaje jeste jednakost između želje, odnosno htenja i telesnog ustrojstva, što je inače česta tema u Didroovim delima. Prema Didrou, naime, htenje ne samo što nije nezavisno od telesnog ustrojstva, nego štaviše: naše htenje, takoreći, jeste upravo samo naše telesno ustrojstvo. Kad kažem „želim“, odnosno „hoću“, u stvari

ne kažem ništa drugo nego „takav sam“. Odnosno, Didroovim rečima: „*Je veux est synonyme à je suis tel*“ (Diderot 1994–1997: 718). Htenje, dakle, nije ništa drugo nego naše telesno ustrojstvo. Tako, prema Didrou, nema nedela za koje se ne bi bilo moguće rešiti odgovornosti jednostavno se pozivajući na telesno ustrojstvo (koje je dakako van našeg nadzora), to jest rečima, koje bi, verovatno, u svakom drugom kontekstu osim materijalističkog, zvučale prazno: „Takav sam, šta mogu“. Odnosno, kako to formuliše Žak: „Mogu li ja da ne budem ja? A kako sam ja ja, mogu li da delujem drukčije nego što delujem?“ (Didro 1946: 15).

3

Prema Didrou ne samo da „il n’y a donc pas deux atomes rigoureusement semblable dans la nature“ (Diderot 1986: 234), kao što čitamo u *Enciklopediji* u odrednici „Modification“; ne samo da u „ogromnom okeanu materije“, koji slika *Dalamberov san*, „nema nijednog molekula koji bi ličio na drugi molekul“, nego štaviše: nema „nijednog molekula koji bi, ma i trenutak, ostao isti“ (Didro 1946: 369), odnosno „koji bi, ma i trenutak, ličio *sam na sebe*“, kako bi Didroova rečenica *pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant* verovatno trebalo da glasi na srpskom.

181

Tu neprekidnu, stalnu promenu, koja je očigledno upisana u samo molekularno ustrojstvo sveta kojim vlada „vekovečni tok“, na makroskopskoj razini možda najbolje odslikava lik Ramoovog sinovca, za kojeg Didro odmah na drugoj stranici istoimenog romana kaže: *Rien ne dissemble plus de lui que lui-même*, odnosno, kako je to dosta precizno prevedeno na srpski: „Ništa nije različitije od njega nego on sam“ (Didro 1946: 258).³ Ne samo da se Ramo sve vreme menja, pa tako nijednog trenutka ne ostaje sličan samome sebi, nego štaviše: on se od trenutka do trenutka očigledno toliko promeni, da sada ništa na njega ne liči manje nego što on sam liči na sebe. Sada doslovno na njega sve druge stvari liče više nego što on sam liči na sebe.

Sami preobražaji Ramoovog tela kojima prisustvujemo u toku romana, zaista su zapanjujući. Ramo je naime u romanu predstavljen kao neko ko je „odličan u pantomimi“ (Didro 1946: 337), to jest kao neko ko „imitira sve“, i to isključivo svojim telom, to jest, samo „pokretima, krevljenjem lica i grčenjem celog tela“ (Didro 1946: 320). Ramo, naime, u toku

³ Uzgred, bezmalo istim rečima je svoj očigledno podjednako neuhvatljivi lik opisao i Žan-Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau), koji negde kaže: *Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même*, „Ništa nije tako različito od mene kao ja sam“ (Rousseau 1959–1995: 1108).

razgovora u kojem sa „gospodinom filozofom“, to jest Didroom, otvara brojna etička, estetska i metafizička pitanja, više puta oseća neodoljivu potrebu da sagovornikove ili svoje reči proprati karakterističnim pokretima tela, odnosno prevede u odgovarajuće pokrete, grimase, pomoću kojih on svaki put predmet razgovora uprizorava još kao modus protežnosti, odnosno doslovno ga otelotvoruje, i tako, za relativno kratko vreme, koliko traje razgovor, odglumi ništa manje nego četrnaest pantomima. Na primer: kad Didro spomene laskavce i slavoljupce, Ramo se odmah baca na zemlju i trbuhom se vuče po podu (Didro 1946: 338); dok priča o svojoj preminuloj ženi i njenoj lepoti, Ramo imitira njen hod, uzdigne glavu, počne se hladiti zamišljenom lepezom i graciozno njiše kukovima, itd. (Didro 1946: 340). Raspon Ramoovih pantomima je fantastičan: proteže se od imitiranja karakterističnih pokreta, odnosno držanja pojedinih likova, preko pantomime u kojoj on uprizoruje akt kojim je priroda stvorila njega samog, to jest, imituje stvarajuću prirodu u dejstvu, pa sve do pantomime u kojoj sam izvede, takoreći, čitavu opersku predstavu, to jest, istovremeno svira na zamišljenim muzičkim instrumentima celog orkestra, peva sve glasove, igra sve baletske uloge, a ujedno nastupa i u ulozi publike koja prati tu predstavu:

sam samcat [je predstavljao] i igrače, i igračice, i pevače, i pevačice, ceo orkestar, celu operu, deleći svoju ličnost na dvadeset raznih uloga; trčao je, zaustavljao se sa izgledom besomučnika, svetlucaao očima, a pena mu je izbijala na usta.

(Didro 1946: 321)

Ramo tu izuzetnu predstavu, pravi pravcati vagnerijanski *Gesamtkunstwerk* (Spitzer 1962: 160), kako ju je nazvao Leo Špicer (Leo Spitzer), odigra „duhovno zastranivši“, odnosno „pavši u zanos tako blizak pravom ludilu da nije bilo izvesno da li će se iz njega povratiti, da li neće biti potrebno da ga strpamo u kola i odvedemo pravo u ludnicu“ (Didro 1946: 320). Već samo na osnovu takvih Didroovih opaski verovatno je dovoljno jasno da se u Ramoovom strasnom i bezumnom gestikulisanju, pri kojem on po pravilu „gubi glavu“ i pokazuje nepogrešive znakove ludila, radi o telu iz kojeg je izbrisan i poslednji trag duha, to jest, o čistoj protežnoj stvari u stalnom kretanju koja posve autonomno porađa svoje moduse, poprima svakojake oblike, zauzima sva moguća držanja odnosno „pozicije“ itd. O tome kako divlje, frenetično ispred filozofovih očiju sve vreme gestikulise Ramo možda najbolje svedoči činjenica da potonji sve svoje pantomime, uključujući i navedeno „totalno umetničko delo“, odigrava u periodu od „oko pet sati posle podne“ do „pet i po“, dakle u neverovatnih pola sata!

A telo u pantomimama ne izmiče samo nadzoru samog Ramoa i živi, takoreći, svoj vlastiti, od duha neovisni život, nego izmiče i duhu posmatrača: Didrou, naime, od jednog momenta, očito, ponestaje reči i sve ono što pred njegovim očima izvodi pantomimičar svojim telom jednostavno nije više sposoban imenovati, pa tako mora pribeci opisivanju toga što Ramoovo telo sa svojim očigledno neopisivim pokretima, držanjima, grimasama itd. sugerise u *njegovim* očima; to jest, posmatračev duh nije više sposoban rečima pratiti modifikacije pantomimičarevog tela, nego je prisiljen ograničiti se na opisivanje svojih vlastitih modifikacija, to jest ideja koje telo koje se savija, krevelji, grči pred njegovim očima, pobuđuje u njemu.

Ukratko, utisak koji stičemo kroz čitanje jeste da je Didro Ramoovim pantomimama hteo uprizoriti Spinozina razmišljanja o tome „šta telo može“ samo od sebe, to jest, o tome „šta telo može da radi prema samim zakonima prirode ukoliko se ona posmatra samo kao telesna“. Fasciniran mnogostranom sposobnošću tela, Spinoza (Spinoza) zaključuje da „telo, prema samim zakonima svoje prirode, može mnogo, čemu se njegov duh divi“ (Spinoza 1983: 105). Svemu onome što njegovo vlastito telo može da radi svakako bi se divio i Ramoov duh, da u toku izvođenja pantomima nije ostao bez njega. No, to za vrsnog pantomimičara Ramoa ne bi predstavljalo problem: on je, kako sam kaže, sposoban čak za „divljenja pomoću leđa“ (Didro 1946: 296). Ostavši bez duha, on je očigledno naučio diviti se i kao čista protežna stvar, to jest, pomoću tela.

U očima materijalističkog mudraca Didroa, koji povrh svega i samog Spinozu interpretira posve materijalistički (na primer u *Enciklopediji* u odrednici „Spinozisti“), Spinozino pitanje: „šta telo može da radi“ samo od sebe, je najverovatnije bilo jedno od centralnih filozofskih pitanja; a Ramoove pantomime, to jest činjenicu da se naslovni junak teksta, koji je više filozofski dijalog nego literarno, književno delo, sve vreme divlje i bezumno krevelji, grči i doslovno baca po tlu, možda možemo razumeti jednostavno kao Didroov *odgovor* na to pitanje.⁴ Spisak slika, odnosno ideja koje Ramo svojim telom pobuđuje u duhu posmatrača, takoreći, nema kraja:

bio je žena koja se onesvešćuje od bola, nesrećnik prepušten svom očajanju; hram koji se podiže; ptice koje umuknu pri zalasku sunca; voda koja žubori na jednom usamljenom i svežem mestu, ili se sliva

⁴ Ramoove su pantomime bile predmet mnogobrojnih studija; pored već spomenute Špicerove možda su najubedljivije: Pouilloux 1967; Josephs 1969: 135–139, 170–177; 186–189; Hobson 1984.

kao bujica sa vrha planine; bio je bura, oluja, kuknjava onih koji će stradati, izmešana sa zavijanjem vetrova i treskom gromova; pa je onda bio noć sa njenom tamom, pomrčinom i tišinom...

(Didro 1946: 321)

184

Očigledno, nema stvari koju Ramo ne bi bio kadar uprizoriti svojim telom, nema stvari koju on ne bi mogao proizvesti kao modus protežnosti, nema stvari koju on ne bi mogao otelotvoriti. Za razliku od filozofa-klavsena (to jest, jedne od dve-tri možda najoriginalnije i najplodnije Didroove materijalističke metafore u *Dalamberovom snu*), koji u „trenutku bunila“ misli da je on „jedini klavsen na svetu“ (Didro 1946: 355). Ramo za sebe ne misli da je sam na svetu, to jest, ne misli da je njegovo telo jedino koje postoji a da sve ostale stvari postoje samo kao modifikacije njegovog tela – njegovo ludilo je ludilo čiste protežne stvari, koja pokušava baš sve stvari proizvesti kao svoje moduse, odnosno *sama uteloviti sve*. U tom pogledu je pantomimičar Ramo, koji takoreći utelovljuje sve, pa dakle sam, *kao telo*, može doslovno biti sve što god želi da bude, prislan materijalistički kontrapunkt, odnosno čisto otelotvorenje metafizičkog egoiste, tog možda najekstravagantnijeg od svih filozofskih likova iz Didroovog ranog dijaloga *Skeptikova šetnja*, koji sam *kao duh* može biti „ko god želi da bude“ (Diderot 1994–1997: 105).

Kao što je takozvana „nova metafizika“ egoističkog mudraca, koji veruje da je on jedino biće koje na svetu postoji, dok sva ostala bića postoje samo kao ideje u njegovom duhu, to jest, kao modusi njegovog mišljenja, više-manje samo školska vežba iz spinozističke teorije atributa mišljenja, tako su i Ramoove pantomime samo varijacije na temu spinozističke teorije atributa protežnosti. Dok atribut mišljenja može proizvesti neuporedivo više svojih modusa, nego što atribut protežnosti može uteloviti svojih modusa – prema Spinozi atribut mišljenja sam proizvede najmanje toliko ideja, koliko svi ostali atributi, kojih ima beskonačno mnogo, zajedno mogu proizvesti svojih modusa – subverzivna je lekcija Ramoovih pantomima u tome, što utelovljavanje modusa unutar atributa protežnosti izmiče ulančavanju modusa unutar atributa mišljenja, pa se stoga duh tome „što sve telo može da radi“ može samo diviti.

4

Sjajan primer patološkog pantomimičara, to jest nekoga koji kao Ramo, takoreći, mehanički, nehotično svojim telom imitira sve oko sebe, i to čak do te mere da ostaje bez vlastitog identiteta, pa tako doslovno postoji samo kroz niz likova u koje se preobrazio, jeste Lenard Zelig (Leonard

Zelig), fiktivni lik iz istoimenog filma Vudija Alena (Woody Allen) iz 1983. godine. Nazivati Zeliga „pantomimičarem“ odnosno „imitatorom svega“ možda nije najpreciznije. Zelig, naime, ne imitira samo karakteristične pokrete, držanja, poteze određenih ljudi, nego doslovno *postaje* onakvim kakav je čovek u čijem se društvu u tom trenutku nalazi. To jest, Zeligovo telo doslovno se preobražava u telo identično onome koje se nalazi pred njime, pa tako svaka njegova transformacija, strogo uzev, nije maska odnosno kopija, nego takoreći nova, druga verzija originala. Zelig se tako savršeno pretvara u nekog drugog, tako potpuno preuzima oblik tela drugih, da se za njegovo vlastito postojanje u filmu kaže da je zapravo „ne-postojanje, lišeno identiteta“, a on kao ličnost u stvari je „ne-ličnost, nula“. Kad se, recimo, nađe u društvu Francuza, on preuzima njihove karakteristike i počne govoriti francuski, a u prisustvu Kineza počinje dobijati orijentalne crte lica. U društvu debelih ljudi i sam se počne debljati, a u prisustvu crnaca i sam postaje crnac. Kad se nađe na skupu nacista i sam postaje nacista; u prisustvu hasidskih Židova i sam postaje hasidski Židov; u društvu Indijanaca i sam postaje Indijanac; u društvu Škotlanđana – Škotlanđanin; u društvu Meksikanaca – Meksikanac, itd. Slično kao kod Ramoa, koji svoje pantomime izvodi u bunilu odnosno „duhovno zastranivši“, tako se i kod Zeliga radi o patologiji: njegove su nehotične transformacije rezultat mentalnog poremećaja, od kojeg treba da ga leči psihijatar. A dok Ramo u svojim pantomimama pokušava da utelovi sve moguće i nemoguće stvari, recimo „noć sa njenom tamom“, Zelig se po pravilu preobražava samo u druga ljudska bića (i to samo u muškarce, nikad u žene).

185

Filozofsku filijaciju *Zeliga*, to jest, ideje tela koje se preobražava u telo identično onome koje se nalazi pred njim, možda bismo mogli izvoditi ne samo od Didroa nego čak od Spinoze i jednog od njegova dva zakona koji vladaju ljudskim afektivnim životom, naime, zakona takozvane „imitacije afekata“, razvijenog u 27. postavci trećeg dela *Etike*. Ideja tog zakona je, ukratko, sledeća: prema Spinozi, naime, nama slične stvari, to jest drugi ljudi, u nama po pravilu pobuđuju afekte slične onima koje ti ljudi sami doživljavaju, i to zato što je naše telo aficirano telima drugih ljudi na sličan način kao što su njihova tela aficirana od uzroka njihovih afekata. Spinoza afektivnom imitacijom, recimo, uspeva da objasni kako, suočeni sa jadom koji je zadesio druge, saosećamo sa njima i nastojimo da ih rasteretimo onoga što ih ispunjava žalošću, itd.

Kod Spinozine afektivne imitacije bitne su dve stvari (na koje se očigledno nadovezuje i Vudi Alen): prva, da je ta imitacija nezavisna od

naše volje, to jest, suočen, recimo, sa nesrećnikom, ne mogu birati da li ću saosećati sa njim ili ne, nego njegov afekat imitiram, takoreći, mehanički; a druga je da afektivna imitacija, strogo uzev, nije samo *imitacija* spoljašnjih znakova određenog afekta koje pokazuje čovek pred našim očima, nego istinsko *osećanje* odnosno *iskušavanje* tog istog afekta – mada u nešto manjoj meri – koje je rezultat jednog mnogo dubljeg procesa. U dokazu tog pravila Spinoza, naime, kaže da će moja percepcija tela nekog drugog čoveka u mom vlastitom telu proizvesti modifikaciju sličnu onoj u telu tog drugog čoveka; ako je, dakle, modifikacija tela tog čoveka fizikalni korelat nekog određenog afekta u duhu, i ja sam ću osetiti sličan afekat, jer će sada samo moje telo biti modifikovano na sličan način.

186

Ako dakle saosećamo sa nekim koga je zadesilo neko zlo, neka nesreća, mi, prema Spinozi, sa njim ne saosećamo iz nekog spontanog altruizma, ni zbog toga što bismo zamišljali da i nas može zadesiti nešto slično, nego upravo suprotno – afekat drugoga, to jest njegovu žalost, sami i stvarno osećamo. A to zbog toga što sada imamo iste afekcije tela kao on – pa dakle i iste afekte, koji tim afekcijama tela odgovaraju u duhu, odnosno koji su unutar atributa mišljenja to što su same afekcije tela unutar atributa protežnosti. Tako da je, kad s nekim saosećamo i ujedno nastojimo rasteretiti ga jada koji ga je zadesio, sasvim na mestu pitanje ko je zapravo taj zbog koga to zaista radimo – drugi ili pak možda mi sami (jer time što drugoga rasterećujemo njegovog jada, mi i sebe oslobađamo žalosti koja nas ispunjava usled njegove nesreće). Znači da ono što Spinoza naziva „blagonaklonost“ – to jest, naša sklonost tome da onima sa kojima saosećamo učinimo dobro i tako ih rasteretimo onoga što ih ispunjava žalošću – nikako nije nužno rezultat našeg altruističkog stava, nego vrlo lako može biti rezultat čistog egoizma.

Bezmalu istu priču nalazimo i kod Malbranša (Malebranche), koji u svom monumentalnom radu *De la Recherche de la Vérité* piše o takozvanom „saosećanju u telu“ koje za sobom povlači „saosećanje u duhu“ (Malebranche 1972–1984: 235–242). Kad posmatramo drugu osobu kako izvodi neku radnju, naši „životni duhovi“ se sasvim prirodno okupljaju u onim delovima našeg tela koji odgovaraju delovima tela kojima ta druga osoba izvodi tu radnju. To jest, kad vidim neku drugu osobu kako izvodi neku radnju i moje je telo, takoreći, spremno da izvede tu istu radnju. Isto tako, recimo, pogled na ozledu koju zadobija neko drugi okuplja naše životne duhove u onom delu našeg tela koji vidimo ozleđen kod drugog. To jest, kad ugledamo nekoga kako padne i povredi

koleno, i mi sami se u bolu hvatamo za koleno. Intenzitet našeg osećanja bola drugoga, prema Malbranšu, zavisi od naše telesne konstitucije: što je ona robusnija, to smo manje osetljivi za bol drugog, i obrnuto. Kao primer bola prouzrokovanog ogledanjem putanja životnih duhova Malbranš navodi slučaj jedne žene, služavke – očigledno veoma delikatne konstitucije – koja je, prilikom puštanja krvi iz noge svog gospodara, lekaru držala sveću, pa je još tri-četiri dana nakon toga, na istom mestu na svojoj nozi osećala tako strašan bol da je sve vreme morala ostati u krevetu. Bol koji nam nanosi posmatranje povreda drugih osoba možemo, prema Malbranšu, izbeći, recimo, intenzivnim stimulisanjem delova našeg tela različitih od onog kojeg vidimo ozleđenog kod drugog, čime životne duhove preusmeravamo sa njihove prirodne putanje, koja bi inače neizbežno dovela do osećanja bola. Za Malbranša problem, očigledno, nije u tome kako objasniti da mi ljudi empatišemo sa drugima, da osećamo njihovu bol, već obrnuto: problem je kako objasniti činjenicu da ne osećamo sve vreme bol drugih.

187

Kad su u pitanju bića izuzetno delikatne konstitucije, kao što su još nerođena deca u majčinom telu, proces ogledanja putanja životnih duhova može dovesti čak do toga da njihova tela postanu nalik telima koja vidi njihova majka. Tako, recimo, Malbranš objašnjava čudnovatu pojavu deteta koje se rodilo sa zgnječnim zglobovima, to jest sa ozledama, tipičnim za pogubljene zločince, kojima su u ono vreme pre usmrćivanja po pravilu lomili zglobove. Njegova je majka, zaključuje Malbranš, očigledno prisustvovala javnom pogubljenju nekog zločinca, i taj strašni prizor je na nju ostavio toliko jak utisak da je ogledanje putanja životnih duhova kod nerođenog deteta u njenoj utrobi – usled njegove izuzetno delikatne i osetljive konstitucije – dovelo do povreda tih istih delova tela koje su pred njenim očima slomili zločincu, dok je kod nje same, zahvaljujući neuporedivo čvršćoj konstituciji, dovelo samo do osećanja bola i saosećanja sa pogubljenikom. Zahvaljujući istom mehanizmu ogledanja putanja životnih duhova i njihove komunikacije između majčinog tela i fetusa, lako se može desiti da neko novorođenče čak bude nalik na jabuku, krušku, suvo grožđe ili na neki drugi objekat za kojim je njegova majka tokom trudnoće osećala previše strasnu žudnju. Možda najfrapantniji od svih Malbranšovih primera tela koja doslovno poprimaju oblik onog tela koje se nalazi pred njima, jeste primer jednog deteta koje se rodilo potpuno nalik na nekog sveca, to jest sa obrazom starca, sa rukama prekrštenim u molitvi i sa pogledom uperenim u nebo – tu pojavu Malbranš tumači majčinom gorljivom molitvom pred

slikom jednog sveca za vreme trudnoće. Taj primer Malbranš izdvaja, jer ono što je tako potreslo tu ženu i životne duhove u njenom telu nije bio pogled na živa čoveka koji bi sam bio ispunjen nekom strašću, nego pogled na neživu sliku. Nesrećno novorođenče je bilo čak toliko nalik likovnoj reprezentaciji, odnosno slici sveca, da je imalo u izvesnoj meri spljeskano čelo, što se u potpunosti podudaralo sa čelom sveca, koje je bilo iskrivljeno perspektivom slike, na kojoj je on prikazan sa očima okrenutim ka nebu.

188

U prvom redu zahvaljujući Linčovom (Lynch) filmu iz 1980. godine, medijski je, možda, najpoznatiji primer takve deformacije Džozef Merik (Joseph Merrick) iz 19. veka, koji je u svojoj petoj godini počeo dobijati debelu kožu i po boji sličnu slonovskoj, te izražene otoke po celom telu, tako da je na kraju toliko ličio na slona da su ga prozvali „čovekom slonom“. Nesrećni Merik je za svoju unakaženost imao teoriju sličnu Malbranšovoj: on je, naime, svoju sličnost sa slonom, mada se ona ispoljila tek u njegovoj petoj godini a do tada je bio anatomski normalnog izgleda, pripisivao tome što se njegova majka za vreme trudnoće užasno prestrašila od podivljalog slona koji je na ulici neočekivano nasrnuo na nju (Howell, Ford 1980: 43; 128).

U istoriji ideja Spinozina imitacija afekata, a pogotovu Malbranšovo „saosećanje u telu“ važe za inače dosta zanimljive i originalne ideje, kojima je moguće konceptualizovati brojne stvari, ali koje su ipak, možda, previše nategnute i neverovatne da bi mogle biti istinite. Ali, ako pogledamo neka novija otkrića današnje neuronauke, ubrzo možemo uvideti da nije tako. Mislim da je Malbranšovo saosećanje tela čista anticipacija onoga što neuronauka u poslednjih nekoliko godina konceptuališće pomoću takozvanih „ogledalskih neurona“.⁵ Ti neuroni, odnosno ćelije, smeštene u premotornom i donjem parijetalnom korteksu, koje je u ranim devedesetim godinama otkrio Đakomo Ricolati (Giacomo Rizzolatti) sa Univerziteta u Parmi, aktiviraju se – odnosno „okidaju“, kako to vole da kažu neuronaučnici – ne samo kad čovek izvodi neku određenu radnju, recimo poseže za olovkom, nego i kad taj isti čovek *samo posmatra* drugu osobu koja izvodi istu radnju, to jest poseže za olovkom. Kad god promatram osobu koja izvodi neki pokret, aktiviraju se oni isti neuroni koje bi moj mozak upotrebio kad bih ja sam izvodio taj pokret. Isto tako, kad recimo vidim drugu osobu koja se ubola iglom u ruku, moji se neuroni aktiviraju kao da sam se ja sam ubo iglom u ruku.

⁵ Najiscrpniji i najtemeljniji prikaz teorije „ogledalskih neurona“ može se naći u: Rizzolatti, Corrado 2008.

Prema Ramačandranu (V. S. Ramachandran), najverovatniji razlog što ja kao posmatrač ne osećam bol druge osobe jeste „poništanje signala“, koje dolazi iz kože i okolnih receptora u mojoj ruci (i koje mi govori da nisam ja taj koji se ubo) te tako blokira aktivnost ogledalskih neurona, koja bi inače, da je neometana, dovela do osećanja bola (Ramachandran 2011: 124–125). A kod Malbranša, videli smo, taj poništavajući signal proizvodimo mi sami stimulisanjem određenog dela našeg sopstvenog tela. Tu sada vidimo kako je, u stvari, mala razlika između Malbranša – to jest, pored Lajbnica (Leibniz) možda najegzotičnijeg, a sigurno najbaroknijeg novovekovnog metafizičara – i današnje neuro-nauke: teorija je u oba slučaja, takoreći, ista, razlikuju se samo fiziološki nosioci osnovnih procesa.

5

Vratimo se, pred kraj, nakratko opet Ramou i njegovom liku, koji je, čini se, neuhvatljiviji od samih molekula. Između Ramoove promenljivosti i promenljivosti molekula postoji suptilna, ali bitna razlika.

189

Ono što upravlja procesima promena molekula moguće je adekvatno opisati jednostavno kao „princip nesličnosti“: o molekulima saznajemo da „nema nijednog koji bi ličio na drugi molekul i nijednog koji bi, ma i na trenutak, ličio sam na sebe“. Dakle, svi se molekuli razlikuju jedan od drugoga, a svaki se pojedinačni molekul – usled promena kojima je podvrgnut iz trenutka u trenutak – ujedno razlikuje i od samog sebe. Drugim rečima, nijedan molekul nikad ne izgleda kao neki drugi molekul, a istovremeno i nijedan molekul nikad ne izgleda kao on sam. A baš ništa se ne kaže o stupnju promena kojima su podvrgnuti molekuli, to jest o tome koliko se oni razlikuju od sebe, pa ni o tome da li njihova različitost od samih sebe na bilo koji način implicira sličnost sa drugim stvarima. To jest, ništa se ne kaže o tome koliko se molekuli razlikuju od drugih molekula – da li se od njih razlikuju manje ili više nego što se razlikuju od sebe? Naime, iz činjenice da neki molekul ne liči na sebe još ne proizlazi nužno da bi on trebalo da liči na neki drugi molekul ili da bi na njega čak trebalo da liči više nego na sebe. Uzgred, *principe de dissimilitude* (Diderot 1751–1765: 375 b), princip nesličnosti je Didroov izraz, koji on u *Enciklopediji* upotrebljava za Lajbnicov famozni princip „istovetnosti nerazlučivog“ (*identité des indiscernables*), prema kojem u univerzumu ne postoje dve ili više potpuno sličnih stvari. Ako su dve stvari potpuno slične jedna drugoj, one su i numerički istovetne, odnosno „la même chose sous deux noms“ (Leibniz 1840: 756a), kaže Lajbnic.

Sa druge strane, ono što srećemo kod Ramoa nije jednostavno lajbni-covski princip istovetnosti nerazlučivog (odnosno sličnog), nego njegova druga strana, odnosno naličje, to jest princip koji bismo možda mogli nazvati principom „nesličnosti istovetnog“. Za lik Ramoa se, naime, ne kaže samo da nijednog trenutka ne ostaje isti, to jest nepromenjen, odnosno da nijednog trenutka ne liči sam na sebe, nego se kaže nešto više, naime, da „ništa nije različitiije od njega, nego on sam“. Dakle, ne samo da se Ramo sve vreme menja, pa tako nijednog trenutka ne ostaje sličan samome sebi – on se od trenutka do trenutka očigledno toliko menja da, sada, ništa na njega ne liči manje, nego što on sam liči na sebe. Sada, doslovno, sve druge stvari na njega liče više nego što on sam liči na sebe. I ako je od svih stvari upravo Ramo taj koji je još najviše nesličan samome sebi, odnosno ako sve druge stvari na njega liče više nego što on sam liči na sebe, onda to, verovatno, znači da, u tom slučaju, sličnost nastupa kao jemstvo *neistovetnosti*. Iz toga da su, naime, Ramou baš *sve druge stvari* sličnije nego što je on sam sličan samome sebi, verovatno proizlazi da što neka stvar više izgleda kao Ramo, odnosno što nas neka stvar više podseća na njega, to je manja mogućnost da je to i uistinu Ramo, jer Ramo sam, kad bi se slučajno našao pred našim očima, više nego na sebe, podsećao bi na sve druge stvari, odnosno od svih bi stvari ponajmanje podsećao na sebe.

Lik koji se posve konzistentno ponaša shodno Didroovom principu, prema kojem sličnost fungira kao garant neistovetnosti možemo videti, recimo, u sjajnoj holivudskoj komediji Prestona Stardžesa (Preston Sturges) iz 1941. godine pod naslovom *The Lady Eve*, u kojoj Henri Fonda (Henry Fonda) u jednom trenutku videvši po drugi put istu ženu (koju glumi Barbara Stenvik (Barbara Stanwyck)) – ona sada izgleda potpuno jednako, kao što je izgledala onda kad ju je video prvi put, samo što se sada pod drugim, izmišljenim imenom pretvara da je neko drugi – kaže: *They look too much alike to be the same* (Sturges 1986: 467), „one izgledaju previše slične da bi mogle biti jedna te ista osoba“. Tu je posve očito da je ono na osnovu čega Fonda razlikuje te žene upravo to što one liče jedna na drugu kao jaje jajetu, pa se, prema tome, uopšte ne razlikuju jedna od druge. Ono što ih u njegovim očima razlikuje jeste to što su nerazlučive: one jednostavno previše liče jedna na drugu da bi mogle biti identične. I, Fonda u tom svom stavu ostaje dosledan do kraja: suočen sa njihovom potpunom, zapanjujućom sličnošću, on ostaje posve ravnodušan. Dok je po pravilu upravo upečatljiva sličnost između dve osobe ono što privlači našu pažnju i pobuđuje sumnju da se

možda zapravo radi o jednoj te istoj osobi (i što je sličnost veća, više privlači našu pažnju i jača je naša sumnja), kod Fonde važi upravo obrnuto – da bi te dve žene zapravo mogle biti jedna te ista osoba, on bi, prema njegovim vlastitim rečima, pomislio samo ako žena pred njegovim očima *didn't look so exactly like the other girl* (Sturges 1986: 467), „ne bi tako ličila na onu drugu devojkicu“.

Fonda za to da baš u sličnosti vidi jemstvo neistovetnosti ima svoje posebne pre-teoretske, premetafizičke razloge, naime: lik Barbare Stenvik je varalica (ona u paru sa ocem na brodovima vara bogate putnike na kartama) i Fonda je sad, kad je vidi po drugi put, čvrsto uveren da se ona nikako ne bi usudila izaći njemu pred oči i ujedno izdavati se za neku drugu ženu, a da pre toga bar malo ne promeni svoj izgled. Dakle, ono što je zavaralo Fondu jeste upravo kolosalna drskost da se neko koga je on jednom već bio sreo i nesumnjivo dobro upamtio usuđuje, *potpuno nepromenjenog izgleda*, pred njegovim očima izdavati za nekoga drugoga. Da je barem ofarbala kosu, još bi mogao poverovati da je to ona, kaže Fonda – ali pošto je potpuno istovetna, to nikako ne može biti ista žena!

191

Dok bi se za primenu principa neistovetnosti sličnoga u toj komediji još moglo reći da je motivisana kontekstom, u jednom drugom, još starijem filmu, naime, *Životinjski krekeri* braće Marks iz 1930. godine, nalazimo čistu, bezrazložnu vežbu iz metafizike neistovetnosti sličnoga: Gručo, saznajući da je neko ko je potpuno sličan Emanuelu Raveliju – kad ga ugleda, on kaže: „izgledaš isto kao neki Emanuel Raveli kojeg sam nekad poznavao“ – zaista Emanuel Raveli, ipak protestuje: *But I still insist there is a resemblance*, „a ja još uvek tvrdim da postoji sličnost“.⁶ Gručo tu doslovno zamera Raveliju njegovu sličnost sa samim sobom, kao da bi hteo da kaže da Raveli jednostavno previše liči na samoga sebe, da bi mogao zaista biti Raveli: kako bi on mogao da bude Emanuel Raveli, kad izgleda „isto kao“ Emanuel Raveli? To jest, upravo zbog toga što Emanuel Raveli liči na samoga sebe kao jaje jajetu, Gruču se čini skoro nemogućim da bi on i uistinu mogao biti Emanuel Raveli – on toliko liči na Ravelija da bi zapravo *trebalo* da bude neko drugi.

Da u Gručovim očima potpuna sličnost, odnosno kvalitativna nerazlučivost uistinu implicira numeričku različitost potvrđuje već prva replika koju odmah posle toga izgovara Raveli, koji kaže: *He thinks I look alike*, „on misli da ja ličim“. Ta se neprevodiva replika najčešće razume jednostavno kao više-manje besmisleno lupetanje, kao do apsurdna doveden

6 Uporedi Barson 1988: 5.

gornji „štos“. A, u stvari, radi se o sažetoj, jezgrovitoj primeni Didroovog metafizičkog principa – i to uprkos očitoj gramatičkoj grešci koju replika sadrži ili, tačnije, upravo *zbog* nje: to da jesu *alike*, gramatički pravilno, uistinu, može se reći samo za dve (ili više) stvari, a nikako za jednu; ali obratimo pažnju kada tačno, u kojem trenutku, Raveli primenjuje taj izraz na samoga sebe? Raveli primenjuje taj izraz na samoga sebe upravo u trenutku kad vidi da ga Gručo – upravo zbog *njegove sličnosti sa samim sobom* – umalo nije počeo smatrati nekim drugim, pa bi tako dakle on sam i Emanuel Raveli trebalo da budu *dve* – numerički različite – osobe.

192

U tom kontekstu možemo se nakratko prisetiti i jedne od mnogobrojnih priča iz *Fataliste Žaka* koja po svojoj unutarnjoj logici podseća na anarhične komedije braće Marks. U pitanju je sledeća razmena reči između žene pripovedača romana i stanovitog Gusa, osobenjaka, koji je, kako saznajemo, „imao samo jednu košulju zato što je takođe imao samo jedno telo“.⁷ Prepoznavši neku osobu kao Gusa – ništa nije rečeno o tome kako, odnosno po čemu ga prepoznaje – ona ga oslovljava: „A, to ste vi, gospodine Guse?“ A ta osoba, koja je zaista Gus, protestuje: *Non, madame, je ne suis pas un autre*, „Ne, gospođo, ja nisam neko drugi.“ Makar to na površini izgledalo kao prazan geg, čiji bi humor možda jedino mogao biti u tome da se na postavljeno pitanje pruži najbesmisleniji mogući odgovor, u stvari se radi o nečemu mnogo suptilnijem.

Gusov odgovor, kojim on očigledno brani, odnosno opravdava svoj identitet pred sagovornicom, nije baš najuobičajenija fraza, ali se lako može razumeti u smislu: ja sam baš taj, to jest Gus, i niko drugi. Ali još uvek ostaje pitanje: čime je takav odgovor – to jest: „Ne, gospođo, ja sam zaista Gus“ – izazvan? U Gusovim očima njeno prepoznavanje njega samog kao Gusa – iz nekog razloga, o kome ništa ne saznajemo – očigledno implicira, da bi Gus zapravo *trebalo* biti *un autre*, neko drugi, a ne Gus. A Gus se svojom replikom brani, da nije „neko drugi“, nego baš on sam. Kao razmena reči između Gruča i Ravelija, tako i razmena reči između pripovedačeve supruge i Gusa, čini se, dobija smisao samo uz pretpostavku Didroovog principa neistovetnosti sličnoga. Ali, to još nije sve. Tako kao Gus, u sličnoj situaciji odgovorio bi samo neko ko predstavlja izuzetak od pravila, prema kojem se sve neprekidno menja i ništa ni za trenutak ne ostaje isto, odnosno, ne liči na sebe više od jednog trenutka. Dakle, Gus je očigledno jedino fiksno, nepromenljivo biće, koje liči na sebe, odnosno ostaje isto više od jednog trenutka – uzgred, jedina je promena koju pripovedačeva žena zapaža na njemu to što je sada lepo

7 Ta priča koja se sastoji iz dva dela, u romanu se nalazi na stranicama 63–66 i 81–83.

obučen, što, kako saznajemo, nije njegov običaj, dok pod čistim odelom ima prljavu košulju – a ujedno je i svestan činjenice da se nalazi u univerzumu, u kojem se iz trenutka u trenutak sve tako korenito menja da stvari nikad ne izgledaju kao one same, pa je sličnost stoga jemstvo neistovetnosti (dok bi, kad je o njemu reč, trebalo da upućuje na istovetnost). I tako se mora braniti što je, uprkos tome što liči na Gusa, zaista Gus, dok bi, u očima njegove sagovornice, zbog svoje sličnosti sa sobom zapravo trebalo da je neko drugi. Jednom rečju, Gus je paradoksalno biće, koje i izgleda kao on sam. Kao auto-ikonično biće – verovatno jedino u Didroovom univerzumu – Gus je čista suprotnost Ramou. Tako da bi za njega Didro verovatno trebalo da kaže kako „ništa nije manje različito od njega nego on sam“, odnosno da ništa na njega ne liči više nego što on sam liči na sebe.

Isto tako, kad Gus, u nastavku, na pitanje zašto ima prljavu košulju, odgovara da ima samo tu jednu košulju, a činjenicu da ima „samo jednu košulju“ nadalje pravda time što ima i „samo jedno telo“, to bi opet površno uzeto moglo da zvuči kao prazno, besmisleno brbljanje, ali se zapravo radi o istoj stvari. Gus se, naime, poziva na činjenicu da ima „samo jedno telo“, upravo u trenutku kad vidi da ga sagovornica smatra nekim drugim, pa bi tako, dakle, on i Gus trebalo da budu dve – numerički različite – osobe. Pozivanjem na činjenicu da ima „samo jedno telo“ Gus, dakle, dalje opravdava svoj identitet, odnosno brani svoje jedinstvo, kao da bi hteo da kaže: „Kako bismo ja i Gus mogle biti dve osobe, kad imam samo jedno telo?“ Da je posedovanje „samo jednog tela“, najverovatnije, upravo ovome namenjeno, a ne opravdavanju posedovanja samo jedne košulje, može se videti i po tome što posedovanjem „samo jednog tela“ nije moguće opravdati posedovanje samo jedne košulje na isti način kao što je prljavu košulju moguće opravdati posedovanjem samo jedne košulje.

Gusa u romanu ponovo srećemo nakon dvadesetak stranica u nekom prizoru koji je čisti kontrapunkt njegovom razgovoru sa pripovedačevom ženom, i koji kao da je uzet ravno iz nekog filma braće Marks. Gus se sada nalazi u zatvoru, a tu se našao zbog toga što je sam protiv sebe poveo sudsku parnicu, dobio je, i „na osnovu presude koju sam uspeo da izreknu protiv mene (...), uhapšen sam i doveden“ u zatvor, kaže. A parnicu je bio započeo tako što je prvo sebe pozvao na sud, pa onda sebi našao dva advokata, jednog da ga progoni, a drugog da ga brani, i tako, kaže, trčeći od jednog do drugog advokata, napadao sam se sa uspehom, a branio rđavo – i na kraju pobedio ali ujedno i izgubio, pa

tako završio u zatvoru. Prema njegovim vlastitim rečima, sudski proces protiv samog sebe on je pokrenuo „kao (...) da je neko drugi u pitanju“, to jest, kao da se radi o nekom drugom – dakle, paradoksalni lik koji nikad neće biti „neko drugi“ u ovom se prizoru očigledno ponaša prema sebi kao da je „neko drugi“.

—

Čini se, dakle, kao da bi bilo moguće, shodno toj metafizici, neku stvar jednoznačno prepoznati kao nju samu jedino u slučaju kad nas – uprkos tome da nas baš sve na njoj podseća na nju – ona sama ipak ne podseća sama na sebe, to jest tako nekako kao što, opet kod braće Marks, Margaret Dumont u početnoj sceni filma *Noć u operi* Gruča podseća na nju samu; on naime kaže: *Your eyes, your throat, your lips – everything about you reminds me of you. Except you.* „Vaše oči, vaš vrat, vaše usne – sve na vama podseća me na vas. Izuzev vas samih.“

194

Primljeno: 15. juna 2013.

Prihvaćeno: 04. jula 2013.

Bibliografija

- Barson, Michael (1988), *Flywheel, Shyster, and Flywheel: The Marx Brothers' Lost Radio Show*, New York: Pantheon.
- Cherni, Amor (2002), *Diderot: L'Ordre et le devenir*, Genève: Librairie Droz.
- Diderot, Denis (1751–1765), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (vol. 9/17), Paris: Briasson.
- Diderot, Denis (1964), *Œuvres philosophiques*, prir. P. Vernière, Paris: Classiques Garnier.
- Diderot, Denis (1986), *Encyclopédie* (vol. 2/2.), prir. A. Pons, Paris: GF Flammarion.
- Diderot, Denis (1994–1997), *Œuvres* (vol.1/5), prir. L. Versini, Paris: Robert Laffont.
- Didro, Deni (1946), *Odabrana dela*, Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije.
- Hobson, Marian (1984), „Pantomime, spasme et parataxe: Le Neveu de Rameau“, *Revue de Métaphysique et de Morale* 89(2): 197–213.
- Howell Michael, P. Ford (1980), *The True History of the Elephant Man*, Harmondsworth: Penguin.
- Josephs, Herbert (1969), *Diderot's Dialogue of Language and Gesture*, Columbus: Ohio State University.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1840), *Opera Philosophica quae extant Latina Gallica Germanica Omnia*, prir. J. E. Erdmann, Berlin: G. Eichler.
- Malebranche (1972–1984), *Œuvres complètes*, (vol. 1/20), prir. A. Robinet, Paris: J. Vrin.
- Pouilloux, Jean-Yves (1967), „Contribution à l'étude des pantomimes du Neveu de Rameau–, u: M. Duchet, M. Launay (prir.) *Entretiens sur 'Le Neveu de Rameau'*, Paris: Nizet, str. 88–106.

- Ramachandran, V. S (2011), *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*, New York: Norton.
- Rizzolatti, Giacomo, C. Sinigaglia (2008), *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford: Oxford University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (1959–1995), *Œuvres complètes* (vol. 1/5), prir. Bernard Gagnebin i M. Raymond, Paris: Gallimard.
- Spinoza, Baruh (1983), *Etika*, Beograd: BIGZ.
- Spitzer, Leo (1962), *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, New York: Russell & Russell.
- Sturges, Preston (1986), *Five Screenplays by Preston Sturges*, prir. B. Henderson, Berkeley: University of California Press.

Miran Božovič

Diderot's Ontology and Hollywood Metaphysics

Abstract

Diderot's universe is somewhat weird, often dreamlike and hallucinatory, and his ontology fluid and elusive. It comprises the existing, the non-existent and even contradictory entities, the boundaries between which cannot always be clearly delimited. This universe in which nothing is of the essence of a particular being and everything is more or less something or other, resembles the amorphous and oneiric world of Zhuangzi in which nothing is clearly defined, while essenceless things, floating in uncertainty and indeterminacy, literally blend into one another. The author examines what the early Hollywood comedies of Preston Sturges and the Marx brothers can teach us about the metaphysics and the principles at work in this complex and intricate world.

Keywords: ontology, materialism, 18 century philosophy, body, mind.

195