

БОШКО ТОМАШЕВИЋ

## РОМАН И (НЕ)РАЗУМЕВАЊЕ САВРЕМЕНЕ КУЛТУРЕ СВЕТА<sup>1</sup>

Паоло Борселино

\*Палермо, 19. јануар 1940 – † Палермо 19. јули 1992.

„Данас се простор језика не дефинише  
реториком него Библиотеком.”

Мишел Фуко, *Језик и бесконачно*

Оглед кога пишемо поводом романа Дејана Алексића (1972) *Пејџа* (2021) започећемо из једног необичног угла који је „необичан” тек уколико се има у виду запалост једне средине у којој је исти настао, а у погледу разумевања релативно савременог појма „двеју култура” – духовне и природне науке – које се – таква је општа претпоставка – међусобно дубоко прожимају те да у једној култури непреузета и неискоришћена места прихваћеног знања из оне друге оштећују обе на један суштински начин. Разлог је тај што обе културе у равни једног одељка историјског времена егзистирају у јединственом обзору једног епистемолошког хоризонта. Конкретно, када је реч о нашој теми – проблематика савремености једног романа – исти у доба квантне механике не можемо да пишемо као да смо савременици Антоана Лавоазјеа (A. Lavoisier). Или је, можда, то могуће? Али тада, свакако, уз помоћ обесног и аргументног незнања у погледу онога чега смо се подухватили, наине, да пишемо роман. Другим речима, ако су Ален Роб-Грије (Alain Robbe-Grillet), Мишел Битор (M. Butor), Филип Солерс (Ph. Sollers)

<sup>1</sup> Дејан Алексић, *Пејџа*, „Лагуна”, Београд 2021.

и Маргарет Дира (M. Duras) савременици Макса Планка (Max Planck), Вернера К. Хајзенберга (Werner K. Heisenberg) и Етореа Мајоране (Ettore Majorana), онда ови аутори не могу да пишу роман као да су рођени у доба Гогоља и Балзака који су били готово савременици изумитеља парне машине, Томаса Њукомна (Th. Newcomen) и Џејмса Вата (James Watt). Претпоставићемо да ова наша опаска није задовољавајућа па ћемо читатељеву пажњу скренути на један сличан, али довољно удаљен аспект исте проблематике који ће је, верујемо, додатно осветлити. Реч је о чувеном тексту енглеског физичара и писца Чарлса Персија Сноуа (Charles Percy Snow, 1905–1980) кога је овај под насловом „Две културе” („The Two Cultures”) у првобитној верзији објавио 1956. у часопису *New Statesman*, а у проширеној под насловом „Две културе и научна револуција” („The Two Cultures and the Scientific Revolution”) у Кембриџу три године касније (1959).<sup>2</sup> На први поглед уочавање да у западном систему вредности постоје две дијаметралне културе, једна којој припадају тзв. „духовне науке” и друга која се гради на темељу природних наука чини се посве баналним. Да ова тврдња то није показују консеквенце таквог стања унутар којих се испоставља да у западној пракси наука дијалог између њих дуго није постојао што је чинило огроман губитак за природан и очекивани ток доприноса целокупне науке савременом друштву. Представи о јединственој науци за коју се Сноу залаже показује се као препрека постојање „објективног” света природних наука на једној страни, и, на другој, „књижевног” света духовних наука, при чему се услед међусобног игнорисања изгубило некадашње јединство ових „двеју” култура виђених некада као једна. У међувремену, током последњих шездесет година – почев, између осталог, од међусобног корисног прожимања структуралне лингвистике и квантне физике – клатно стања међу наукама нашло се у једном посве другачијем положају, показујући да су прожимања међу двама врстама наука, друштвеним и природним, могућа на обострану корист једне и јединствене науке.

Унутар онога због чега смо предузели ово опширно уводно излагање а у циљу указивања да оквири једне научне епистеме подвргавају истој читавау човекову праксу, показало се да је епистема, говорећи речима Ђорђо Агамбена, „производ антрополошког строја” у једној тачки његовог историјског времена која је

---

<sup>2</sup> Charles Percy Snow, „The Two Cultures and the Scientific Revolution”, у: *The Rede Lecture*, Cambridge University Press, 1959. Након славе коју је стекао овим текстом аутор је свој текст проширио на неких стотинак страница и објавио га као књигу 1963. године под насловом *The Two Cultures and a second look*. Прим. Б. Т.

инхерентно, а подједнако захтевна спрема свих језика науке и уметности па стога, сходно закону сагласности, нужно захтева да се искључиво у њеним оквирима и дела. У противном – у погледу свога циљаног приватног делања кога чини као друштвено биће – човек тада нужно ствара у оквирима претходне епистеме, дакле, унутар историјски претходног разумевања човека и његове праксе. Та чињеница онда доводи до суштинских дискрепанција и епистемолошке неконгруенције унутар људских делатности: стварамо у једном времену дело посве неусаглашено захтевима владајуће епистеме. Након ових уводних објашњења која у својој основи садрже темеље аргументације нашег тумачења Алексићевог романа *Пейља*, пажњу ћемо усмерити на за ову прилику природан ток излагања када је реч о једној прозној творевини. Наведимо уз овде речено важну напомену да је аутор за наведени прозни спис награђен двама наградама: наградом „Милош Црњански” (2021) и новоустановљеном „Наградом за најбољи роман” имена „Владан Десница” (2022). Награђени аутор је „одабран већином гласова деветочланог жирија” (6:9).

Наша критичка запажања имаће укус нашег разумевања уметности романа уопште, дакле, субјективног промишљања начина формирања синтаксе (дакако, у широком смислу речи) уметничке прозе дуже од неколико страница што, с друге стране, никако не значи да наши *преговори*<sup>3</sup> о томе немају, *cum grano salis*, и једно општеважеће значење кога позајмљујемо из струке којој смо се последњих педесет година посветили, од ње нешто научили и њој, могуће је, нешто дали. Друштвена појавност текста у његовој примарној равни (онако како се он читаоцу показује) превазилази се разумевањем да је он чиста аутономија постајања једне идеје, те корисним заборављањем да је он, што се тиче логике мноштва, заправо, „колективно уређивање исказа” што зрео аутор мора да има у виду како се не би самозадовољно препустио метаодјецима кога његов текст оставља унутар биополитичке друштвене равни (награде, признања, симболичка ауратизација аутора итд.).

Окренимо се, коначно, тексту Алексићевог романа *Пейља*. О чему роман прича, како прича то што прича – то су основни аспекти романа – па их стога овде постављамо на прво место нашег излагања како бисмо с те стране задовољили радозналост евентуалног читаоца овог огледа о реченом роману. Да, уистину, роман прича причу. То је његова, наводно, основна, иако, сложите се, посве атавистичка равна на коју многи изузетно вешти

<sup>3</sup> „Преговори” – израз је Делезов (*G. Deleuze*) кога овај филозоф узима и за наслов своје књиге *Pourparlers 1972–1990*, Edition de Minuit, Paris 1990. Прим. Б. Т.

романсијери, посебно они који су савременици овог доба, гледају са суревњивошћу и испод ока, избегавајући је колико то могу – и умеју. Отприлике онако као када бисте се данас као млад човек у Кнез Михајловој улици појавили у непоцепаном цинсу. Рекло би се: па то је пролазна мода, непоцепани цинс је, ипак, нешто што се међу модним „класичарима” подразумева онако како се међу класичним романсијерима подразумева „причање приче”. Наравно да „причање приче” није једини начин стварања дела фикције, то није тако, малтене још од Флобера, да не говоримо да то није тако од времена Хенрија Џејмса, а још мање у доба када је своје романе писао Фокнер или Џојс, да не говоримо *Beket et comp.* и, дакако, друштво писаца окупљеног око француског „новог романа” („*le Nouvea Roman*”) који је нов и савремен већ, ево, седамдесет година. Уколико у савременом роману и имамо *уџисак* да у њему некаква прича постоји, онда се та прича читаоцу не појављује као нешто што је у буквалном смислу „испричано” но је настало тек као накнадни акт из *ајмосфере* која се у делу одвија „у оквиру граница перформативне моћи речи” (Џ. Хилис Милер / J. Hillis Miller). Постмодерни роман има фабулу, али она није испричана уобичајеним стилским начином како се у Балзаковом роману води фабула, но прикривањем одвећ грубог начина приповедања (приче), типа: умрла је краљица, а сутрадан је од туге умро и краљ. Када Душан Ковачевић, иначе члан жирија новоустановљене награде „Владан Десница”, поводом романа *Пејџа* каже (*Полиџика*, 25. јун 2022) да је исти: „Занимљива прича са класичним приповедањем”, онда то није исто као када ми кажемо, у смислу негативног естетског предзнака, да је постојање приче у савременом роману у стилском и епистемском погледу сувишно (реч је, како верујемо, о човековој атавистичкој глади да му се „исприча прича”). Будући да се са Ковачевићевом изјавом слажемо (да, Алексић у роману *Пејџа* приповеда причу), ми ту чињеницу схватамо у посве негативном вредносно-естетском одређењу, која речени роман више закопава и мене као читаоца од читања романа *Пејџа* одвраћа.

Но, успоримо! Одговоримо најпре на питање о чему роман прича. То што бисмо ми написали као одговор на наведено питање написали су већ и сами чланови жирија наведене награде а *Полиџика* објавила (25. јун 2022). Ми морамо због читаоца овог рада то исто, својим речима, да поновимо колико можемо скраћујући, а надамо се, не оштећујући, *џлои* Алексићевог романа.

Јунакиња (антијунакиња) романа је извесна Дина Поледица, млада жена незгодне нарави, бунтовничке, деструктивна и аутодеструктивна, солидно образована, одрасла у малограђанском друштву, али и у мафијашком окружењу, бива после једног инцидента

кога је сама починила ухапшена од грчких власти, има времена да размишља о животу, онако како то чини човек са неких двадесет пет година и бунтовнички је профилисан... Ово последње смо већ рекли.

Ауторово приповедање је добро вођено. Мотивацијска чворишта за све што се догађа у роману постављена су чврстом логиком. Са грађењем заплета аутор, дакле, није имао проблема: излагање на темељу мотивацијске узрочности у роману је веома добро сачувано. Такође, гледано и са становишта психолошке мотивације, лик главне јунакиње колико и споредних ликова у роману су убедљиви. Почесто, гледајући стил романа, кратке реченице, одсекне формулације. Сигурна рука је водила овај роман то се намах види (иако је аутору то први роман, али не и прва проза). Неке неравнине о којима ћемо, можда, накнадно рећи неколико речи у овом тексту никако нису честе, па се стога тим поводом може рећи оно чувено: понекад се и Хомеру догоди да задрема. Аутор је, дакле, добар приповедач и умешан градитељ заплета. Све то чини да читалац роман ишчита до краја, и то без обзира којој врсти читаоца читатељ припада: само радозналост или и захтевност.

До овог тренутка роман о коме је реч издржао је искушења романа који треба да се продаје у књижари, али и на аеродромском, железничком и аутобуском киоску. Све ове могућности роман је задовољио. Покушајмо, међутим, да исти роман гледамо са једног посве другачијег становишта, немајући никако потребу да угрозимо добре стране овог романа („добре стране”, у уобичајеном смислу речи) о којима смо малочас говорили. Окружимо стога овај роман једним другачијим, рекли бисмо проширеним контекстом сагледавања његових исказних облика и не само дијегетских моћи, а у оквирима онога што савремена наука о књижевности назива „читањем изблиза” („close reading”), уобичајеног када се има посла са поезијом, али и када имамо потребу да се озбиљно схвати „оно што нема одмах смисла”.

Та потреба происходи и на темељу чињенице да се начин промишљања о уметности прозе од времена када су одржана М. А. Форстерово (Е. М. Forster) кембрицка предавања „Аспекти романа”<sup>4</sup>, те времена када су објављене теоријске књиге о прозној фикцији попут *Мајсториство романа* (*The Craft of Fiction*, 1921) Персија Лабока (Р. Lubbock), *Уметност прозе* (*The Art of Fiction*, 1884, 1934) Хенрија Џејмса (Н. James), *Структура романа* (*The Structure of the Novel*, 1928) Едвина Мјуира (Е. Muir) до данас променила, те да је

---

<sup>4</sup> Форстерово предавање објављено су 1927. године као књига под истим насловом (*Aspects the Novel*) као и предавања. Прим. Б. Т.

књижевнотеоријском сценом од тада продефиловало доба Нове критике, структурализма (пре тога време чикашких аристотеловаца), бурно време Гадамерове херменеутике, необична виђења Екове (U. Eco) семиологије, још необичније доба деконструкције Жака Дериде (J. Derrida) и, коначно, време постструктурализма разних провенијенција у коме и данас живимо. У том смислу, запитајмо се да ли Алексићев роман има неких додирних тачака са, рецимо, романом Семјуела Бекета *Марфи*? Слично питање може да гласи: да ли роман *Пейља* има икакве везе са романом Лоренса Стерна *Трисирам Шенди*? (Наводимо скраћен наслов овог Стерновог романа.) На оба питања одговор, верујемо, ваља да гласи: роман *Пейља* не стоји ни у каквој вези са наведеним романима, осим што сва три прозна дела припадају једном истом жанру: жанру романа.

Добар роман, свакако, не чини добро вођена и занимљива прича. Осим тога – овде наводимо немачког филозофа Ханса Blumenberga (H. Blumenberg) – који, стицајем лепих околности, говори онако како и ми сами одавно верујемо да јесте, наиме: „књижевност не мора бити ’добра’ и ’лепа’, она мора да буде ’јака’.” Оно што се уобичајено зове „уметнички карактер дела” мора да остане у сенци (наравно, не у „дубокој”) онога што се означава његовим духовним садржајем. Роман граде „идеје” и ауторова позадинска „мисао”, за роман је битан говор о стању духа, а не толико сâмо уметничко извођење које, дакако, увек може (али и не мора) да се у својој реализацији сретне са празним и празњикавим, са пуким „глуварењем” речи и реченица, са жаргоном свакодневице, са његовим сленгом и да управо због тога буде прихваћен од аеродромске публике које, свакако, има и међу тзв. интелектуалцима. Роману су потребне, велимо, „платформе”, оно „нешто” што упућује на универзалне и безвремене вредности, извесно „огледало откровења”, поредак порукâ у којима, поред *nobilitas literaria* влада етос „хуманог скептицизма”.<sup>5</sup> Не поседују ли романи попут *Дон Кихота*,

---

<sup>5</sup> Да бисмо синтагми „хумани скептицизам”, како иста овде не би звучала као пука фраза, донекле, осветлили њен смисао кога имамо у виду када о њој говоримо, наводимо одломак из једног писма Винсента Ван Гога: „Изабрао сам меланхолију која се нада, стреми и тражи, насупротив меланхолији која очајава у тузи и непокретности”. Зар ове вредности не изражава Сервантесов Дон Кихот, Кнез Мишкин Достојевског? У том смислу, наводимо овде и један Шелингов исказ који о наведеној синтагми говори овако: „То је туга која се држи слепљеном за ток свег живота, али која никада у стварности не превладава, но само служи у сврху вечне радости у њеном превазилажењу. Отуда вео меланхолије који се простире над целом природом, једна дубока, неуништива меланхолија свега живота” (Schelling, 1809). У нашој савремености видети, такође, дела код нас мало познатог, недавно преминулог хуманисте Џорџа Штајнера (G. Steiner). У Србији преведена књига његова *Зашто миљење чини шљужним? Десет (мојих)*

*Гаріанїуе и Панїїаїруела, Трисїїрама Шендија, Раїа и мира, Идиоїа, Процеса, Докїїора Фаусїїуса, Уликса, Сеоба, Дервица и смрїїи* уистину широка пландишта човековог духа? Романи Миодрага Булатовића, такође, имају своју платформу, не мање романи Милисава Савића и Видосава Стевановића (тих великана српске послератне прозе, по мом уверењу, данас недовољно присутних у српској књижевности), Радована Белог Марковића, такође, равничарске саге Мирослава Јосића Вишњића, такође и, у истом смислу, не заборавимо Шћепановића (*Усїа їуна земље, Смрїї іосїїодина Голуже*), те Ралета Дамјановића (*Санцова верзија*, романа „инкарнације Дон Кихота у овом времену”). Питамо: да ли роман *Пеїїља* има у наведеном смислу „платформу”? – Нема! Уколико, рецимо, шест критичара који су дали „глас” Алексићевом роману хорски понавља оно што је сџм Алексић већ рекао за свој роман, дајући своје варијације онога што већ пише на полеђини корица романа, онда се из порукѓ и видикѓ тога романа вероватно више и нема шта да се извуче. Да извесног „више” у том роману има, критичари би то већ приметили.

У том смислу, запитајмо се да ли је текст овог романа већ данас безнадежно застарео или бар према неким својим особинама он има изгледа да настави да живи, да дела на начин разлога због кога је написан, подупирући ауторово уверење да је роман имало смисла писати извѓстан број месеци или година? Запитајмо се, такође, са обода највећег лўка, да ли је употребљени језик у књизи говорио „оно што језик већ *зна*” или је у књизи говорио „против језика, а нужно с њим”.<sup>6</sup> Коначно, запитајмо се да ли је роман написан у духу заједнице двају културѓ о којима смо на почетку овог рада говорили, односно да ли се држи владајуће епистеме у коме је настао, те на технички (начин на који је написан), али и на рефлексиван начин одражава дух обеју културѓ времена у коме се „углавио” превасходно као књижевни чинилац? Привидно раздвојена, ова питања заправо чине једну целину, циљају на исто, па се стога на њих може одговорити под окриљем те целине. У дубокој позадини те целине њен стожер, такорећи „главни јунак”, јесте теоријска проблематика о потреби постојања приче у роману. Сложено питање о савремености једне прозе чини разговор о неопходности или непотребности приче у роману. Онај чувени Киш,

---

*разлоїа* (2020). Наслов оригинала: *Warum Denken traurig macht? Zehn (mögliche) Gründe*, 2006. Прим. Б. Т.

<sup>6</sup> Постављајући ово питање имамо у виду познати Лиотаров (J.-F. Lyotard) dictum који вели: „Пишемо против језика, али нужно с њим. Изрећи оно што језик већ зна – то не значи писати”. Несумњиво је да је овим дицтумом Лиотар поставио пред писца огроман захтев.

иначе последњих година свога стваралаштва више писац књижевно-политичких прозних памфлета но писац кога је ваљало озбиљно схватити, легитимисао је своје књижевно сочињеније пишући прозу у *чијем центру лежи прича*, иако се тада млади Киш, живећи у Француској, тамо могао да научи и писању добре прозе. Али не, он је волео жанр прозног памфлета, с особеним списатељским жаром улетео је у *Гробницу за Бориса Давидовича*, прича се свидела немачком поствермахтовском живљу и француском поствишијевском режиму и, ево, Киша Данила као човека који открива, на огромно задовољство ондашње и данашње Немачке, да су *и* у Совјетском Савезу постојали логори, и то какви, а не само пар неугледних логора расутих по немачком Рајху за време Другог светског рата. Слоган, опамећен српским писцем Кишом, „нисмо само *ми*, него и *они*” прелетео је широм немачког неба и све до данас је жив. Кишова је заслуга у *Гробници* – а у очима Немаца – за „откриће” да је Аушвиц исто што и Колима, Треблинка исто што и Норилск, Мајданек нешто слично Соловецком логору, Собибор Воркути, а Дахау Подмосковју. Заслуга је могла бити крунисана Нобелом да чувени писац није пре времена умро. Признање од стране Немачке за ово „откриће” прелило се и у његову домовину, Југославију, Србију, па су се ондашњи и савремени „кишолози” (А. Јеркови, Ј. Делићи et comр.) утркивали ко ће му већи венац окачити и о Данилушки све лепо исприповедавати. Дакле, тај узорни списатељ волео је да прича приче па су и заљубљеници у његово дело, овога пута српски „романсијери”, пошто-пото хтели да причају приче како за „учитељем” не би заостајали. Колонија ових причалаца у српској књижевности сеже до данас и увек је спремна на бесомучно утркивање ко ће бољу причу да исприча и тако, евентуално да дочека свој „НИН”.

Романсијер пак који од књижевности данас тражи више, зна да се писање романа више не може да задовољи причом. Еп је одавно мртав. Није довољно више причати лаке и тешке, чудесне и необичне авантуре, него далеко пре исписивати „авантуру приповедања” како би се, писањем, уистину, „створио нови свет, нова истина”, истина уз помоћ књижевности. Уколико се уз помоћ приповедања не створи нови свет, но се само понови истина која „влада у свету”, онда савремени писац није одмакао даље од Гогоља нити од Лазе Лазаревића. Један далеко савременији писац него што је био српски писац Киш, ових дана преминули каталонски романописац Хавијер Маријас, на самом почетку свог романа *Црна леђа времена* (1998) недвосмислено ће рећи: „Приповедати догађаје је незамисливо и узалудно или, евентуално, могуће тек као проналазак”. Проналазак, дакако, који се фингиран употребљава у роману као



саставни део начина фикцијског представљања, дакле као метанарација. У роману *Твоје лице суџра* (2002–2007) поновиће исто, рекавши: „Човек никада не би смео ништа приповедати”. Ваља заронити у његове романе како би се ова порука ваљано разумела.

Не верујући много у корисност *ad hoc* упута када је реч о противприповедном становишту у савременом роману навешћемо за ову прилику неколико таквих, с неопходном опаском да се исти могу прихватити тек уколико се има у виду и стање у природним наукама које на симетричан начин одражава ово што овде наводимо. Ево тих извода: „Писати не значи писати причу већ описивати оно што је окружује” (М. Дира); „постмодерно писање романа руши две пресудне ставке просветитељског хуманизма: моћ језика да уобличи свет и моћ свести да уобличи себство” (Џ. Зерзан); „Хуан Рулфо не приповеда причу: он хвата суштину једног искуства. ’Педро Парамо’ никако није еп” (Луис Харс); „уз релативно мало изузетака роман сувише жртвује на олтар радњи, приче (плот)” /Д. Шилдс/; „снага једног романа не проиходи са темеља приче, него са темеља суптилне, *постмодерне изградње њемајских резонанци*” (Д. Шилдс); „радња у роману већ одавно не служи за појачавање датог у роману; захтеви за радњом су код Пруста мањи него код Флобера, код Фокнера мањи него код Пруста, код Бекета мањи него код Фокнера [...]. Приповедање је у правом смислу речи постало немогуће у савременој, постмодерној прози” (А. Роб-Грије); „мислим да *ајмосфера* једног романа показује шта је он у стању; *ајмосфера* проиходи са темеља стила; *ајмосфера*, не прича, оно је што шаље суштину романа, која се чини опипљивом у супротности је са оним што стоји иза” (Т. Главинић); „желим да створим књиге од извесне сложености састављене од искуства, сећања и мишљења. Не желим их стварати помоћу поједностављеног линеарног приповедања или бесконачних извештаја” (Д. Шилдс); „истински сиже једног романописца је његово писање” (М. Дира); „нови роман (*le Nouvea Roman*) прича је о роману који постаје авантура једног писања” (Ж. Рикарду); „Џојс пише не *о нечему* него његово писање је *само њо нешто*. Писати, не приповедати” (С. Бекет); „Можемо писати само у смеру онога што се не *да* (на)писати и што треба покушати (за)писати. Оно што *могу* написати, то је *већ* написано” (Х. Сиксу); „потребна је нова врста књижевности коју карактерише изражавање да нема ничега што би се изразило, нити начина да се изрази, ни места одакле ће се изразити, ни моћи да се изрази, ни жеље да се изрази, али уз обавезу изражавања” (С. Бекет); „чини ми се да се роман ствара на нивоу писања, језика. Језик није само средство већ покретач. Он је, такође, стваралац” (Клод Симон).

Хајзенбергов принцип неодређености, односно оно што је инхерентно његовом духовном и сазнајном хоризонту, његовој квинтенсенцији, ствара Бекетове романе, дакако, у преносном смислу речи. Он је створио и Џојсове. Али лако је дивити се овим ауторима, но када ми сами пишемо, онда то чинимо тако како су нас научили београдско-новосадски учитељи двадесет година после Другог светског рата. И тако до данас, уз мали, премали број изузетака романописаца који су, уистину, умели да пишу, не прозне купусаре но романе. А лепо би било, верујемо, да се имају у виду бар неколике важне тачке у градњи савремене прозе. Овде ћемо спонтано навести оне најважније. (Исте или сличне су имали романи Радомира Константиновића, романсијера од формата: „Дај нам данас” кога је објавило *Ново јокољење* давне 1954. године, *Мишоловка*, 1956, *Издазак*, 1960. Прим. Б. Т.) Ево тих тачака. Структура и диспозиција наративне материје ствара се на темељу субверзије причања, са становишта бројних дигресија, такође, дисрупција хронолошког реда у наративи, потребе за елиптичком наративом, за фрагментацијом, за рефлексивношћу текста и текстуалним рефлексивностима, обраћање металепсама и интертекстуалности. Настављамо у нади да ће романсијерима који ће стварати ових година (а све ради НИН-ове награде) од романсијерских реквизита бити потребни и ови: изазивање полисемије, употреба пародијске стилизације слојева и жанрова књижевног језика у једном и истом роману, уписивање аутора у текст, видне ауторове интервенције у тексту, приказивање ликова свесних (или несвесних) свог фикционалног статуса, ауторова тематска заинтересованост за односе између фикције и стварности, постојање нелинеарног тока приповедања, видно конструисање текста романа, скептицизам према моћи језика да опише стварност или да исти буде средство комуникације, ситуације језичке непредвидљивост, укључивање у текст критике текста, двоструко упућивање на свет као такав и на свет књиге, потреба за поновним читањем коју ће изразити сâм аутор у свом тексту, позив од стране приповедача на реконструкцију приче како би се избегло тврдо, „вулгарно” причање, а у циљу пародирања самог приповедања, проблематична идентификација наративних гласова, *mises-en-abyme*, проблематика простора у роману, јукстапозиција или монтажа текстова, присуство стилских средстава за конструисање приче, покушаји да се садржај романа скраћено понови а све то у служби реструктурирања проседеа романа, склоност додавања (*appendix-a*) у роман, подређивање прозног текста произвољним генеративним принципима, кршења у третману времена у прозном тексту – свега тога нема у роману *Пейља* Дејана Алексића. Исти пише, и не само он, свој роман као

да романсијерски опус Радомира Константиновића у српској књижевности не постоји. Због тога је, у смислу кога у овом раду заступамо, Алексићев роман „раван као даска”, или бар такву визуелну представу у нама призива. Он пише своје романескно штиво онако како он уме, написао га је и ставио тачку на спис. Није његова кривица што је српска књижевна критика такав роман наградила. Она такве и сличне романе, видљиво је из њених пракси, једино и награђује. Тако је научена и – за саму себе – толико учена. Осим тога српска књижевна критика, попут осталих у Европи, под притиском је маркетинга, једне мрачне организације у којој се интерес смешта изван естетских вредности. „Журнализација писца” очигледна је у оба смера: писци постају новинари, новинари писци. Дело једног писца-журналисте постаће онолико велико колико је у очима критичара-журналисте, дакле његовог сабрата „у послу”, успео да унизи дело образованог писца, односно онолико колико је успео да понизи значајне, али намерно маргинализоване токове књижевног живота пред којима се затварају очи и намерно ћути.

Вратимо се још једном нашој аргументацији коју спроводимо у читавом току овог рада. Из тог разлога нужно је навести и следеће: „Слика физичких процеса коју нам је предложила квантна теорија”, пише Џон Поукингхорн (J. Polkinghorne) у књизи *Квантна теорија* (*Quantum Theory*, 2002),

радикално се разликује од онога што би нас свакодневно искуство навело да очекујемо. [...] Физичари су творци мапа физичког света, они откривају теорије које су одговарајуће за изабрани ниво епистеме, али које не могу да опишу сваки аспект онога што се догађа. Сходно оваквом философском становишту, достигнуће науке физике јесте у све поузданијем и темељнијем разумевању реалности каква јесте. Свет реалиста је насељен електронима и фотонима, кварковима и глюонима.<sup>7</sup>

На другој страни, слика света на коју упућује деконструкција Жака Дериде, „писање катастрофе” („*l'écriture du désastre*”) Мориса Бланшоа, (истовремено и наслов књиге М. Бланшоа објављене 1980. Прим. Б.Т.), слика света као ризома какву дају Делаз и Гатари (G. Deleuze, F. Guattari), пренета на писање (*l'écriture*), указује на синапсе које постоје између оних двају култура о којима смо говорили на почетку овог рада. Постоји скривена слика мишљења (и она иде у правцу литерарнога *par excellence*) која”,

<sup>7</sup> John Polkinghorne, *Quantum Theory*, Oxford University Press, Oxford 2002, стр. 112. Издање на српском „Лагуна”, Београд 2017, стр. 132.

вели Делез, „док се развија, разгранана и мутира међу дисциплинама разних провенијенција, инспирише потребу за стварањем нових појмова, не кроз било који спољашњи детерминизам већ кроз постајање (да, постајање, не *йосйојање*, није грешка, дакле) које носи проблеме са собом”.<sup>8</sup> Роман, његово исписивање текста, то је, стога, откривање процесâ, оних сингуларних, „који се производе у мноштвима” везâ, склопова, дисјункција, кружења и „кратких спојева” материјала који се пише. Фукоова (М. Foucault) теорија исказа која „укључује схватање језика као *хејтеројеној и несџабилној скуја* (ово су, зар не, Хајзенбергови ставови у физици, пренети у филозофију и књижевност) допушта промишљање начина на који се нови типови исказа формирају на свим пољима”<sup>9</sup>, а унутар двеју култура. Дерида, Бланшо, Делез, Фуко – да ли је модерни српски романописац икада свратио у библиотеку ради ових аутора? На пример, ради побољшања и осавремењивања свога начина писања романа, односно свога начина писања романескног проседеа који би био пендент савременим природним наукама: од физике, хемије, математике, медицине до еволуционистичке биологије, молекуларне биологије, молекуларне хемије, геологије и космологије итд.? Верујемо да није. Њега као писца легитимише превасходно локал. Исти му позајмљује симболичку вредност, третира га као писца, *има своја йисца*. И писац има своје локалне

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972–1990*, Ed. de Minuit, Paris 1990. Превод на српски: *Прејовори* 2010, стр. 217–218.

<sup>9</sup> G. Deleuze, нав. рад, стр. 218.

Ауторова напомена уз белешку 15: Ово моје прелажење са једног навода на други није ради показивања учености него ради указивања у оквирима једног перформативног начина који је инхерентан природи аргументације коју следимо у овом раду на идеје које граде, у својој збијености и густоћи, један духовно-научни свет са свим његовим у реалности постојећим међусобним преплитањима и чине основицу једне пирамиде знања потребног ради пуког сналажења у реалности која је одвећ сложена. Ево, стога, још једног навода: „Они који, с друге стране, не знају пуно, који нису били пометени психоанализом (или другим наукама, прим. Б. Т.) имају мање проблема и срећно прелазе преко оног што не разумеју. [...] Постоје, видите, два начина читања књиге: или је видите као кутију која има нешто унутра и кренете да трагате за означеним а онда [...] почнете да трагате за означитељима. И онда се опходите према следећој књизи као кутији садржаној у првој или кутији која садржи прву. И додајете и интерпретирате и питате и пишете књигу о књизи и тако даље. Или постоји други начин: видите књигу као малу неозначавајућу машину и једино питање гласи: Да ли ово ради и како ради? Како ради за вас? Ако не ради, ништа не успева, покушате са другом књигом. Овај други начин читања је интензиван: нешто успева или не. Нема ничег за објашњавање, ничег за разумевање, ничег за интерпретирање. [...] Писање је флуks међу многим другим флуksевима, без посебног места у односу према другима, који улазе у односе струје, противструје и вртлога са другим флуksевима – флуksевима гована, сперме, речи, чиновна, еротизма, новца, политике и тако даље” (Жил Делез, *Прејовори*, нав. издање, стр. 21–22).

намештенике и телале. Самозадовољно седи у некој од шумадијских провинција (Р. Константиновић, *Филозофија њаланке*, 1969). Одатле црпе све што му је потребно за свој его. Са тога врха му се шаљу његове награде, одатле их он прима. Понекад у то врзино коло ускочи и сâм Универзитет, братија са универзитета, доценти, редовни професори првобитно учени за епским столовима и трпезама у месту рођења да би потом, поставши амбициознији и самоуверенији попут Балзаковог Растињака распусно викали: „Хоћу Париз, хоћу свет, хоћу углед, ту жену, хоћу и у Академију”. Како у Француској, тако у католичком Тиролу, тако и у православно поцрквењеној Србији новим Растињацима се жеље испуњавају. Наставимо после ове дигресије.

Заокрет од структурализма (према постмодерности) био је делом и помак од „језика” према „дискурсу”. [...] „Језик” је говор или писање (*l'écriture*) схваћен „објективно” као ланац знакова без субјекта. „Дискурс” је језик у смислу „изричаја”, он укључује оне који говоре и оне који пишу...<sup>10</sup>

Ако је језик „ланац знакова без субјекта” онда му ни прва моћ није да оперише наративним начином излагања но да информише. Стога су Џојс (J. Joyce), Гертруда Стајн (G. Stein) или Клод Симон (C. Simon) настојали, и у томе били савременици научне епистеме 20. века, да разоре традиционални систем приче, односно „наративни начин писања”. Уколико је књижевно дело конструкт, како то вели структуралист, онда, питамо се, зашто бисмо се служили језиком само да бисмо причали када можемо да се служимо само језиком који, већ и иначе, *производи* значење, *производи* стварност, производећи слику света. Јер језик влада нама, не ми језиком. Овим смо већ дубоко зашли у област постмодерне науке о књижевности. Али више не морамо ићи даље. Поводом Алексићевог романа *Пет-иља* коме смо замерили присутност приче (сагледавајући је у кључу савремене епистеме као сувишност), при чему смо ради тог и таквог сагледавања изложили своју аргументацију заснивану на текућој научној парадигми, ми у том погледу у нашем огледу можемо да ставимо тачку.

Негде на почетку овог већ подужег рада рекли смо да ћемо се укратко позабавити и оним аспектом романа који се уобичајено назива стилем, оним грађењима синтаксичких ослонаца који ситним корацима постепено граде значења, петљу значења, подупирући

<sup>10</sup> Thierry Eagleton, *Књижевна теорија*, хрватско издање, СНЛ, Загреб 1987, стр. 129. Наслов оригинала: *Literary Theory*, Basil Blackwell, Oxford 1983.

се ланцима суплемената<sup>11</sup> унутар којих се у књижевном тексту указује један закон: „закон бесконачно повезаног низа који, опет, бесконачно умножава суплементарна посредовања” (Ц. Калер). Иста су неопходна како би указала на један метафизички аспект прозе који упућује да је „*ирисуйиноси* вазда одгођена” на исти начин као што се то збива и у животу кога у књижевном делу разумевамо управо по „моделу и подобiju текста” који, речено је, увек захтева надопуне (суплементе) „кога творе означајући процеси”. Символички приказ везе између живота и текста, текста и живота је, видимо, круг. Стил је порука.

Уопштено гледајући, у погледу онога што се назива стилем, посебно када је реч о стилским детаљима, роман *Петља* почесто сам себе „упетљава” у непотребне сувишности и рефлексивне које или успоравају радњу романа или у самој тачки унутар које се појављују делују усиљено. Није нам случајно падало на памет током читања романа да је јунакиња романа један надобудни и нервозни Ниче или Вовенарг. Што се тиче саме јунакиње романа, иако је аутор види као образовану особу, искази у њеној причи о себи и свом карактеру, те просудбе о околини у којој обитава, делују стармало-мудро, понекад „тинејџерски” незрело, некада (у мотивацијском погледу) сувишно, што у крајњој линији није „грешка” јунакиње, но њеног психолошког профилисања од стране аутора.

Прелиставамо поново након читања страницу за страницом роман. Општи утисак је да јунакиња говори гласом аутора. Да јој је он позајмио глас. И нека своја искуства у облику гласа. То, између осталог, значи да аутор јунакињу претходно у мотивацијском погледу није тако профилисао како би јој потоњи искази у роману били уверљиви. Свакако, не баш свуда у роману, али чешће него што то дозвољава добра воља читаоца. Рекли смо на почетку да је аутор добро водио радњу романа. Но, ликови у роману говоре, делају и мисле. Споредни ликови у роману су боље уприличени, баш кроз призму главне јунакиње. Као да јој је аутор позајмио своју интелигенцију како би, назовимо те јунаке споредним, исти били приповедачки уверљиви. Понеки пут – наводимо ово као пример – нисмо уверени да је Дина по образовању психолог. Што и није. Она је „мајстор” да понекад говори оно што читаоцу неће бити потребно. Реченица попут: „Неки људи су мајстори да направе функционалну дигресију” (стр. 97). Шта је функционална

---

<sup>11</sup> Појам „суплемент” садржи два значења: додаток ономе што је целивото и надопуну нечему што је непотпуно; овде је он лингвистичко-стилски појам каквим га у својим анализама текста користи Жак Дериде. Прим. Б. Т.

дигресија, питаће се читалац. Наслутиће!? Почесто главна јунакиња Алексићеве приповести сама себи даје улогу да некога подучава, да „доцира”, што, опет, у роману ствара ситуацију да читалац чита њене „готове формулације” које личе на латинске „dicta et sententia”. (Није случајно што је неки сакупљач мудрих мисли на интернету већ „покупио” и сабрао јунакињине „мисли” и изложио их случајном пролазнику на „мрежи” на увид.) Размишљајући о свом пријатељу Никодиму јунакиња вели: „Могла сам само да слутићим колико је напорно формирати своју личност главе испуњене мислима које крстаре кроз ум као моралне патроле” (стр. 95). „Савршено маскирана побуна (реч је о Никодиму), окренута ка унутра, накинђурена фасада дворца иза чијих зидова расту губилишта и бесни куга” (стр. 95). Формулације, формулације. Говорећи о Никодимовој мајци рећи ће: „Њен ум једноставно није производио врсту светла под којим би права природа њеног сина била очита” (стр. 95). Опет, то је неко ко говори из лекарске ординације или нека особа коју ћемо неретко срести по београдским становима око, рецимо, Добрачине и Јованове.

Док смо читали роман, почесто смо се питали да ли је аутор пред собом имао читаоца, и ако је имао, каквог је образовног профила био тај читалац? Да ли је веровао да ће се са његовим романом срести и неки економиста који неће знати на које књиге јунакиња мисли када изјављује:

У оним кретенским књигама о мотивацији и самопоуздању постоји обиље образаца на којима се медиокритети уче како да управљају собом и другима. Кад год бих пролазила поред излога улицаних књижара (можда је пролазила поред књижара „Лагуне”, „Вулкана”, мислимо ми), питала сам се ко то чита (65).

На две стотине шеснаест страна овог романа главна јунакиња без престанка, повишеног гласа, држи лекције (коме?). Личи на ликове романа Томаса Бернхарда, али без Бернхардове романсијерске помоћи која би јој као лику романа толико требала – да мало одахне. Неизоставно. Али не пише Дина овај роман, но г. Алексић. Па у том смислу, било је корисно да романсијер дâ који час одмора читаоцу од необично дугих, бунтовних мисли главне јунакиње. Ни бунтовник не може бити бунтовник од јутра до сутра. Замори читаоца тај вечито повишен тон. „Доводиле су ме до беса идиотске реакције које има само човек уверен да неким сопственим пропустом изазива туђе грешке” (64). Одређења: „дебеловрати примерак балканског алфа мужјака” (64), „адреналин [...] ме претворио у урбану амазонку” (65), „бруј оптимистичких мантри

скројених по мери западњачког смисла” (65) само су пароле, труизми, бесне опаске спрам других, поново пароле, пароле, дефиниције, квалификације других са висине једне посве незреле особе. На концу, то је одлика лошег стила приповедања. „Аман, смири се, жено”, вапи читалац ове „љутите” књиге. Неретко, у Динином гласу чујемо аутора, који јој позајмљује свој глас. Шта то значи за један роман ... [...] о томе ће романијер имати времена да размишља ако буде решио да пише следећи. Списатељ ових реченица-мисли ништа није учинио у свом роману – никакву мотивациону „штанглу” није претходно уденуо у јунакињин психолошки профил – како бисмо читајући роман у себи подржали илузију да су се мисли и глосе спонтано родиле у њеној глави. „У природи човековој”, „цео живот радимо за себични перфекат”, „одувек сам обожавала мале невербалне моменте у служби дијалога” – сâм овај речник, конструкције којим се започиње реченица, чини јунакињу романа неуверљивим ликом. Остали јунаци Алексићевог романа су животније романескне фигуре, уверљивије обликоване, лако памтљиве у читаочевом сећању. Сергеј Довлатов са неколико потеза испише уверљив и памтљив романескни лик. Алексићу је био потребан читав роман од двестотинешеснаест страна да створи јунакињин лик – неуверљивим или, при напору добре воље, искусан читалац би рекао – полууверљивим, упропаштавајући га скоро од једне до друге странице. Има тренутака када лик у роману оживи, али га онда мудрословља, речена у немиру, у незадовољству спрам свега што га окружује, умртве.

Велике стилске неравнине у роману кога читате, говорећи уопштено, остављају лош утисак на читаоца, али читалац је ту далеко мање важан спрам чињенице колико исте штете самој фикцији на тај начин да она такорећи, од саме себе побегне како се читаоцу после тога никад више не би вратила. Примера ради, размотрићемо употребу речи **као** у роману. Довољно је – и у овом случају не треба бити Хавијер Маријас па то моћи приметити – да аутор у роману само пар пута (не мора педесет и који пут) да употреби коњукију „као” како би се фикција вулгарно измигољила из области наративне фикције догађаја кога описује. И, наравно, ишчезла заувек. У Алексићевом роману таквих примера, нажалост, има одвећ много. Ево неких: „Могла сам само да слутим колико је напорно формирати своју личност главе испуњене мислима које крстаре кроз ум **као** моралне патроле” (95); „Мировао је у углу огледала, приљубљен уза свој одраз, **као** да на стомаку носи брата близанца” (115); „**Као** да је са горње стране спуштено сидро у хладну и равнодушну дубину” (106); „**Као** у наивним представама о феномену дубље истине” (112). „и гледа ме **као** водитељ



квиза спреман да постави тешко питање” (146). Ово су, како реко-смо, „стилске неравнине”, „шумови” на вези „читалац” – „дело фикције”, али са огромним последицама за фикцију у делу. Јесте да је *Пејџа* ауторов први роман, али том аутору, уверени смо, време када се о овоме негде учи одавно је прошло. Романсијер би то требао да зна макар интуитивно. Лектор у „Лагуни” већ на нивоу стручних обавеза.

Уколико се у једној реченици да сажети наш оглед написан поводом романа *Пејџа* Дејана Алексића онда бисмо рекли да једном роману који захтева време да се прочита није довољно да исприповеда „причу”. Штавише, она му уопште није потребна. *Зашићо* у роману није довољна добра прича захтева да се образложи на далеко већем простору од једне реченице. Ако је тема Алексићевог романа побуна против устаљених вредности, а која бива видљива у филипикама јунакиње романа, истој побуни се може пребацити да је доста бајата<sup>12</sup>, да су се многи романи у европској књижевности истом бавили (нарочито немачки, француски и италијански роман седамдесетих година прошлог века, пре тога Ками и Сартр) и, коначно, да је тема побуне младог човека у српској књижевности већ коришћена у далеко бољој изведби коју нам је својевремено понудио Момо Капор у својим романима уз помоћ ликова својих јунакиња и јунака.

У теоријама о роману овештан је став да је истом потребно да код читаоца остави изванредан ехо. Ехо који ће садржавати дух романа, *ајмосферу* која ће читаоца оријентисати међу мноштвом других романа које је прочитао да се управо „у том роману” ради о нечем вредном сећања и сећање му дуго одржавати живим. Тешко је то очекивати када је у питању замишљени искусан читалац овог романа. Стога је роман из перспективе искусног читаоца могао да „спасе” само нов начин казивања, стил, на пример. Роман са овом темом могао је, рецимо, да „побегне” у „унутрашњи монолог”, да представи јунакињину побуну као пародију на неке друге побуне унутар других романа са сличном темом, такође, да се побуна једноставно представи путем *стила* казивања, на нивоу језика, а у смислу да језик није само средство изражавања већ и покретач, при чему се тема приповедања претвара у метафизику *унушар* језика. Иста тема се могла представити и кроз саморефлексију самог романа који у том случају не би користио репрезентацију (јунакиња говори у првом лицу једине или употребљава

<sup>12</sup> Шта у том смислу рећи о „Трактату о побољшању разума” („Tractatus de intellectus emendatione”), започетом 1659. никад довршеном Баруха де Спинозе, човека прогоњеног, чији се јунак бори против сваког облика фундаментализма. Прим. Б. Т.

прво лице множине) него саморепрезентацију (auto-représentation), при чему би приповедач рефлектирао сопствено приповедање. Употреба такве приповедачке вештине чинила би роман савременијим, ближим не само роману двадесетог века урођеног у метафикционално, односно ауторефлексивно приповедање (попут романа Џона Барта (J. Barth), Роберта Кувера (R. Coover), Џона Фаулеса (J. Fowles), Мјуриел Спарк (M. Spark), Виљема Х. Геса (W. H. Gass), Доналда Бартелемија (D. Barthelme), Итала Калвина (I. Calvino), Х. Л. Борхеса (H. L. Borges), него, у крајњој линији и спрам оних много раније написаних романа међу којима наводимо Ариостовог *Бесној Роланда*, Сервантесовог *Дон Кихотта*, Дидроовог *Жака Фајалистиа*, Стерновог *Триситрама Шендија*. Такво аутопоиетичко (аутопоиесис) изношење радње у роману било би, уосталом, ближе и савременој науци о чему смо говорили на почетку овог рада. У позицијама тзв. „радикалног конструктивизма“ („Radical Constructivismus“) С. Ј. Шмита (S. J. Schmidt) појам *autopoiesis* уплетен је у тумачење да не постоји никаква стварност по себи и за себе, па је стога перцепција („Wahrnehmung“) увек само интерпретација, а аутопоиетички системи („autopoietische Systeme“), поред тога што су аутономни и у себе затворени, јесу по природи ствари и своје сопствено дело. Овако, евентуално, конципиране изведбе романа у наратолошком погледу и у погледу проседеа учиниле би, верујемо, роман *Пејџа* ређим примером постмодерног приповедања у српској књижевности. Наравно, свесни смо колико је незахвално играти улогу „шаптача на сцени“. Аутор *Пејџе* знао је боље, роман је исписао тако како га је исписао, његови резултати су ту, може да буде задовољан, за објављени роман награђен је двома наградама. Ми бисмо рекли, без довољног, односно ваљаног разлога.

### *Додатак*

Још је Бахтин сагледао роман као *кризу*, али не само сâм жанр романа, него кризу књижевности уопште, а која се развија у правцу жанровског међусобног прожимања, топећи јасне жанровске границе. Тај тренутак европски и северноамерички роман је искористио да испроба и мета-облике књижевности, „који не познају никакве границе унутар досадашњег канона романа као жанра. Увек на рубу самог себе, бивајући неодредив и неklasификован, роман на тај начин револуционише читаочев однос према писаној речи”<sup>13</sup>, уписујући речи које садржи у контекст и неодлучивост

<sup>13</sup> Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Ikönografie des Autors*, Turia&Kant, Веџ, Berlin 2021, стр. 79.

историјских догађања као таквих. Тај моменат историје у кога је укључен савремени роман Џорџ Штајнер (G. Steiner) назвао је добом „епилога”, дакле, оне појавности која се збива „унутар логике времена *јосле речи*” („Logik des *Nachwortes*”), а чији је манифестни облик журнализам. Но, једном хуманисти тешко је да представи да „у стварању уметности и у искуству исте не постоји икакав сусрет са трансценденцијом”.<sup>14</sup> Овим исказом Штајнер, заправо, варира један други исказ, онај Јејтсов (William Buttler Yeats), који каже да „ниједан човек не уме обухватно да чита, нити може одговорно да реагује на естетичко, а да му нерв и крв налазе мир у искључиво скептичкој рационалности”. Напротив, у роману *Пейџа* ми се путем лика главне јунакиње дуж целе осе романа налазимо управо посред поља скептичке рационалности која се не може посматрати само као ствар јунакињиног приватног става но се испољава и на нивоу романа као епистемолошке целине. У том смислу, уместо „давања стварности” као оне са чијег темеља потичу речи главне јунакиње романа, стваралац романа је морао да уз помоћ речи створи и један *јројшвсвеј* какав се, иначе, у бројним романима уистину и ствара, тако што би у роману (из)градио дијалог *између* приказане стварности и могуће стварности. Тек на таквим драмским основама ствара се снажан роман, а дијалог двеју стварности тада му је стожером. Јер свет романа се гради када исти у оквирима онога што предочава, изложи и супротне могућности, доносећи на светлост дана борбу „света против света” („mundus contra mundum”). У најширим својим могућностима, „уметничка дела која су за свет од суштинске важности носе собом озбиљност и постојаност тако што унутар широког обзорја граде и излажу мистерије наше *condition humaine*”.<sup>15</sup> Но, то су тек уопштене естетичке визије које се граде у оквирима књижевнокритичких књигâ и неретко су у дискрепанцији са свакодневном праксом објављивања романа. Из те перспективе, перспективе праксе, област објављених романа делује много скромније. Јер тешко је створити и ваљан роман, а камоли велики. Тешко је, такође, да се створи и ваљан роман идејâ, а камоли роман нашег људског стања, нашег онтолошког бескућништва које се испречило посред нашег тубивствовања (*Dasein*) коме се уз то у нашој свакодневици и нашој запалости придружују „провокације политичког варварства и технолошког ропства”. Нашем *libido scribendi* на кога, верујем, још увек пада онај исти зрак сунца који је својевремено падао на Хомера,

<sup>14</sup> George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, стр. 297.

<sup>15</sup> George Steiner, *nav. rad.*, стр. 292–293.

Вергилија, Дантеа, Шекспира, Чосера, Спенсера и Гетеа, тек предстоји да савлада пропаст хуманизма у данашњем друштву и култури, а у чему је и иначе већ садржана пропаст хуманог уопште. Не мање, наше бескрајно подавање секундарном, паразитарном писању, тумачењима разних провенијенција, којима паралелно такође влада наведени *libido scribendi* ваља препустити дискурсу *примарној* унутар кога се стварају артефакти Непосредног: књижевноуметничка дела. Наше доба слично је византијском и александријском којима је владао повод паразитарног *секундарној* исписивања текстова о текстовима (мета-текстови), бесконачно ризоматично бујање „семантичко-критичког жаргона” (текста на текст) које је карактеристично за стадиј академског журнализма у коме се налазио протекли век, а наследио га текући, двадесет први. Било је то доба постмодерне и Дерίδαове деконструкције. Дакле – предлаже се – заборавити интерпретације! Стога, ваља нам писати искључиво примарне текстове, оне који нису плод секундарног говора текста о тексту (текста поводом текста) и који „леже” унутар човековог нагона устремљеног против смрти којој смо изложени нашом коначношћу, а коју нашим писањем можемо да прихватимо тек само као „немогућу нужну смрт” о чему говори Морис Бланшо у спису „*L'écriture du désastre*” („Писање катастрофе”). Преостаје нам, што писцу није мала утеха, да пишемо у част примарног текста кога весели списатељски порив који се устремио ка отклањању стрепње од смрти – а он то, тај списатељски порив, по свом основном нагону јесте – и дели се са потребним уживањем у безвремености „која је синоним за вечност”. С друге стране, а на један непосреднији начин, свеколико писање једна је бесконачна потрага за нашим сопственим протеклим временом. Сваком писцу од момента када је Марсел Пруст довршио и објавио своју *Поџрају*, Пруст је остао дужан да му дозволи да тај други писац напише своју *Поџрају*. Заправо, то сваки писац уистину и чини.

На први поглед овом тексту смо се одлучили да поделимо више наших улога као његовог аутора: улогу критичара, улогу аналитичара, извесног познаваоца двају језика: односа природних наука и наука духовних у међусобном надопуњавању, теорије књижевности и критичке мисли која се супротставља теоријском жаргону. Све те улоге само су световне улоге, споредне улоге у одржавању света у току, никако не оно што је обложено, опхрвано и прожето суштинским питањима о тубивствовању, смртности, Богу, а у чијим покушаним одговорима се налази *conditio humana*. Склоност филозофије ка размишљању и књижевности ка причању доводи, гледајући последња питања, не без разлога, до онога што, како Штајнер каже, „неподношљивог закључка да *све некако иде*

[...] али објашњава и њихову самоважну тривијалност”.<sup>16</sup> Можда је стога могуће ова круцијална питања ставити у један *неујтралан* контекст, у *контекст* чина *писања* (писати = *écrire*) по себи, једне за нас кључне речи управо можда у оном смислу о коме говори Ричард Рорти (R. Rorty). „Сва људска бића”, вели Рорти, „носе уза се један низ речи које употребљавају за оправдање својих акција, својих уверења и својих живота”.<sup>17</sup> Писати нешто, онеме коме је до тога стало, и који у писању види бег од смрти и у безвременост, оправдава, с обзиром на његове бесконачне могућности да опстане „на рушевини свега осталог”, сваки чин онога који му се подјарми.

Наведена питања и појашњења увела су у целини спроведених разматрања суштинску тему: „писање” (*l'écriture*) и „писати” (*écrire*) као најширу платформу свих питања предочених у огледу. Путем ове теме човек се увек нађе у цивилизацији Књиге коју, на неки начин, треба преобразити. Када ово кажемо мислимо пре свега на реч, дакле, на ону реч од које се састоји књига у коју су увезане идеје, мисли, приповедање, разматрања, дијалози. Но, реч као таква је у последње време нешто са којом се не може да рачуна. Реч губи смисао, постаје „понављање речи без садржаја” (М. Бланшо), тишина која говори, а не каже ништа. Да би се разјаснила **потребна** реч, њен смисао, јавља се инстинктивна потреба да иста буде разјашњена путем писања. Порив се потом згушњава у противречности ситуације да се пише из „суште склоности према истини” и немоћног увида да је могућност досезања истинитог посве уклоњена. Та игра потребе за писањем и немоћи да остваримо циљеве писања чини да се удаљујемо од бивствовања у истини, па се уместо тога напросто догађамо у својој свакодневици, „у дневној хроници”, где се већ све догодило, а да се уистину ништа није одиграло о чему у ситуацији безличног *ѿо ѿосѿоју (il y a)*, онда *ѿо* приповедамо. Неимање обзора истине јесте оно са чиме се не може ићи и крчити пут, па смо приморани да се склонимо у усамљеност која је део наше суштине. Одатле се изнова креће у стварање, но то стварање се поново одиграва у истим условима и истим ограничењима као и претходни пориви за њим, па добијамо књиге – ако је, рецимо, реч о прози – сличних домета и сличних, поновљених фабула испричаних по тренутним потребама дана за извесним садр-

<sup>16</sup> George Steiner, *Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2006, стр. 75–76. Наслов оригинала: G. Steiner, „Dix raison (possibles) à la tristesse de pensée”, Édition bilingue (englesko-francuski), Édition Albin Michel, Paris 2005.

<sup>17</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, Други део, четврти одељак „приватна иронија и либерална нада”, прва реченица наведеног одељка. Прим. Б. Т. Хрватски превод „Контингенција, иронија и солидарност”, Напријед, Загреб 1995, стр. 89.

жајима које обликује тзв. „јавно мњење”. У погледу савремене прозе, њеног рециклирања фабула и пролиферација сличних наративних образаца – а са места које не прати кретање токова света и његову епистемску разину – могу се употребити речи јунака из Бихнерове (G. Büchner) драме *Данијилова смрт*: „Стварање је постало прешироко, у њему више нема празнине, то је једно глагољање без краја. Ништавило је извршило самоубиство, стварање је његова рана, ми смо капи његове крви, свет је гроб у коме он труне”. Другим речима, савремено стање стварања видимо као бесмислено рециклирање образаца стварања, а на празној подлози и инвенције и имагинације, писање ради поништења писања. Када смо малопре навели Бланшоов став да „писање пише кроз књигу да би створило књигу, али *не мирује у облику Књиге* као своје посвемашње судбине” обелоданили смо оно до чега нам је стало да кажемо у овом раду, наиме, да *Књига не њредсјавља крај и коначну судбину њисања*, иако је писање „увек присутно у књигама” што, опет, води увиду да писање које „пише Књигу као Дело”, „а не Дело сâмо”, заправо, пише Закон (известан Закон договора) који се још увек налази у домену цивилизације Књиге и *није њисање унушар и ради самога себе као манифесџације слободе*, а за чега се ми залажемо. Цивилизација Књиге намеће Закон како би поништила писање-као-слободу, будући да су нам, наводно, „потребне маске (читај: Закон) да бисмо се заштитили од тобожњег хаоса егзистенције” (Ф. Ниче), бивајући на тај начин против самог живота. Дакле, *њисање књиге као слободе* стоји насупрот *Књизи као Закону* – тек ова премиса чини став ваљаним. (У овом последњем случају „књига писана малим почетним словом, а која је живот, унижава се на ниво Књиге Закона” као Закона који је против живота. Овде је, дакле, реч о суштинској смисаоној разлици представљеној визуалним предочавањем при писању малог и великог слова „к” у речи „књига”. Прим. Б. Т.) Стога смо управо и рекли да писање у свом изворном смислу никако нема завршно путовање у Књизи, но у слободи која се нигде не завршава, која, по природи ствари, нема граница. То је оно што смо, између осталог, хтели да кажемо у овом раду кога је водила нит да је *њисање оно шџио чини извор свеколиком њисању* као институцији слободе. То значи „писати са: са светом, са делом света, са људима. То уопште није конверзација већ *консџирација*” (70). Писати тако као да жанрови не постоје. „Али није довољно рећи: ’Доле жанрови’, ваља заиста писати на тај начин да више не постоје ’жанрови’” (27).<sup>18</sup> Стога, рецимо још једном: писати =

<sup>18</sup> Бројеви у загради у овом пасусу односе на странице књиге: Жил Делез, „Клер Парне”, *Дијалози*, Федон, Београд 2009. Такође, и на књигу: Жил Делез, *Фуко*, Београд 1989. Прим. Б. Т.

постајати. Увек то, а разлике између постојати и постајати. Постајати је ток, постојати је стајати у једној тачки. Писање пише постајајање. Оно је номадске природе. Постоји номадско писање. Оно је, заправо, једина права врста писања. Наше номадство (номадство човека) једнако је писању које нема средишта. „Писати значи борити се, одупирати се; писати значи постајати” (Делез, Фуко, 49). А шта је његова коначна тежња? – „Да нас ослободи оног што постоји”. И то је Бланшоов одговор. Писање је неорочена слобода којом се то *да нас ослободи оној штио ѿосѿоји* саопштава и стога писање дуби то саопштење све док не дође на *извор*, на суштинску површ живота. Одатле оно греди *и* даље *и* дубље у покушају да нас „ослободи онога што постоји”. Оно пак „што постоји” јесте оно „што је неизлечиво” – бивствовање.

Завршимо на овом месту. Писање је изношење у дело бивствовања. Писање је ослобађање од онога што постоји, од неизлечивог које је бивствовање. Два проклета порива писања која ми не бирамо, јер нема бирања у срцу порекла, нити на извору и унутар *arché*, где су Да и Не склупчани у једно. Писање и живот су увек другде. Апсолутна вест коју писање хоће да нам саопшти је немогућа. То је, између осталог, порука овог огледа.