

Оглед – Бошко Томашевић

РОМАН И (НЕ)РАЗУМЕВАЊЕ САВРЕМЕНЕ КУЛТУРЕ СВЕТА⁶

Паоло Борселлино

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) „Петља“ (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 савремениости 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 арогантног незнања у погледу онога чега

⁶ Дејан Алексић: „Петља“, „Лагуна“, Београд 2021.

смо се подухватили, наиме, да пишемо роман. Другим речима, ако су Ален Роб Грије (Alain Robbe-Grillet), Мишел Битор (M. Butor), Филип Солерс (Ph. Sollerc) 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 читатељевој пажњи 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 (1959²). 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

² Charles Percy Snow: „The Two Cultures and the Scientific Revolution“, u: „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.

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.

Наведеном алармирању Ц. П. Сноуа о стању наука претходио је један текст италијанског физичара Етореа Мајоране (Ettore Majorana) објављеног постхумно 1942. године под насловом „Вредност статистичких закона у физици и друштвеним наукама“³ („Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali“). Еторе Мајорана у коме је његов колега, физичар Енрико Ферми (E. Fermi) видео генија типа Галилеја и Њутна⁴, открио је на начин кога би овим поводом било због опширности Мајораниних аргумената некорисно наводити, но чији се резултат укратко да интерпретирати као постојање аналогије између статистичких закона у квантној механици и закона вероватноће у друштвеним наукама, што као последицу има одвраћање од детерминизма класичне механике у корист пробабилистичког схватања у

3 Наслов оригинала: „Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali“, постхумно објављен текст 1942., аутор Еторе Мајорана, прим. Б.Т.

4 О томе видети више у тексту Ђ. Агамбена (Giorgio Agamben): „Was ist Wirklichkeit? Das Verschwinden des Ettore Majorana“, Matthes & Seitz, Берлин 2020. Наслов оригинала: „Che cos'è reale. La scomparsa di Majorana“, Neri Pozza, Venezia 2016. Прим. Б.Т.

квантној механици. Вернер Хајзенберг – који је и сâм вршио експерименте како би мерењима тачно описао стање исходишних услова у физикалистичким системима увидео је приципијелну природу немогућности таквог извођења⁵, закључивши да „није могуће истовремено имати потпуно знање о положају и о импулсу електрона“, то јест, може се знати где је електрон али не шта он ради; или, може се знати шта он ради, али не и где се налази“ (а то није последица техничке грешке мерних инструмената) – био је, као и Мајорана, принуђен да се окрене примени статистичких закона важећих у друштвеним наукама и тако се ослободи сметњи које проиходе из физичких мерења елементарних феномена једног система атома, откривши тек тада истинско значење принципа неодређености („Unschärfeprinzip“ или, чешћи назив, „Unbestimmtheit-Relation“), појма кога је сâм увео у област физике честица. У обрнутом смеру, на основу тих истраживања у квантној механици, могло се у оквирима друштвене статистике увидети да на исти начин постојеће „невидљиве и непредвидљиве чињенице људског живота“ стоје *на извору* онога што се човеку као члану једне друштвене заједнице и унутар ње догађа, односно може да догоди или ће се догодити. „То“, каже Агамбен, „допушта аналогичности коју је Мајорана извео из искуства социјалне статистике и њеног односа према квантној механици да буде још значајнија“, односно да буде још више присутна у праксама статистичких друштвених истраживања. Унутар онога због

5 „Мерење импулса једне честице принудно је везано за његово место мерења, и обрнуто“ („Die Messung des Impulses eines Teilchens ist zwangsausfügt mit einer Störung seines Ortes verbunden, und umgekehrt“.)

чега смо предузели ово опширно уводно излагање а у циљу указивања да оквири једне научне епистеме подвргавају истој читаву човекову праксу, показало се да је епистема, говорећи Агамбеновим речима, „производ антрополошког строја“ у једној тачки његовог историјског времена која је инхерентно а подједнако захтевна спрам свих језикâ 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 дискрепанцијâ 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 „Петља“, 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).

Да бисмо спровели нашу намеру — приказати и дати критички осврт поводом Алексићевог романа — није потребно да се богзна колико излажемо физичким и душевним напорима (не кажемо и духовним): књига Алексићева је

пред нама, на њеним задњим корицама може да се прочита скоро све неопходно како би једног будућег критичара побудило да се упусти у авантуру разумевања и тумачења исте. Успут, пред нама су у листу „Политика“ објављена образложења чланова жирија⁶ и, не на последњем месту, аутор који ово пише прочитао је „од корица до корица“ наведени роман, штавише са задовољством. Додуше, 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*⁷ о томе немају, *cum grano calic*, 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. *Коме уистину*, друго је питање. Или је, можда, прво?! 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 заборавањем да је он, што се тиче логике мноштва заправо „коллективно 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 аурагизација аутора, етц.). Библиотеке, те мртвачнице књига, зато и постоје: да се у првом реду сачува оно што Морис Бланшо (M. Blanchot) назива „мишљење спољашњости“ („la pensée du

6 „Политика“, „Културни додатак“, субота 25. јун 2022.

7 „Преговори“ – израз је Делезов (G. Deleuze) кога овај философ узима и за наслов своје књиге „Pourparlers 1972-1990“, Edition de Minuit, Paris 1990. Прим. Б.Т.

dehors“). Књига која после извесног времена проведеног у књижари и у излогу књижаре (дакле, после наградних чаролија и дресуре читаочеве памети) не доспе у библиотеку тек тада (и само тада) постаје догађајем (Ереигнис), у Хајдегеровом (M. Heidegger) и Бађуовом (A. Badiou) смислу речи. „Шта то значи?“ — Одговорити на то питање захтева од писца и мислиоца који се тим проблемима није бавио године рада — углавном на себи и корисним неприхватањем првих сазнања *из прве*. Стога, на овом месту пристаје нам, верујемо, Декартов (R. Descartes) користан упут кога он у ситуацији која је и наша овако исказује: „Не обећавам да ћу овде дати егзактну демонстрацију свих ствари које ћу изрећи; биће дозвољено да вам покажем пут помоћу којег ћете моћи да их нађете ви лично, када се будете потрудили да их потражите. (...) Тако ћу се задовољити да наставим са радом кога сам започео као да ми је једина намера да вам испричам једну басну“⁸.

Окренимо се, коначно, тексту Алексићевог романа „Петља“. 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, сложићете се, посве атавистичка раван на коју многи изузетно вешти романсијери, посебно они који су савременици овог доба, гледају са суревњиовошћу и испод ока, избегавајући је колико то могу — и умеју. Отприлике онако као када бисте се

⁸ Рене Декарт: „Философска дела“. R. Descartes: „Œuvres philosophiques, I 1618-1637“, Éd. de Ferdinand Alquié, Garnier, Paris 1988, str. 364

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 Бекет et contr. и, дакако, друштво писаца окупљеног око француског „новог романа“ („le Nouveau Roman“) који је нов и савремен већ, ево, седамдесет година. Уколико у савременом роману и имамо *утисак* 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 *атмосфере* 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 „Петља“ каже („Политика“ (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 „Петља“ приповеда причу) ми ту чињеницу схватамо у посве негативном вредносно-естетском одређењу, која речени роман више закопава и мене као читаоца од читања романа „Петља“ 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 „Политика“ објавила (25. јун 2022.). Такође и аутор је на задњим корицама „Лагуниног“ издања (2021) о томе објавио белешку која сабрано и без сувишних речи говори о чему прича прича његовог романа. Ми морамо због читаоца овог рада то исто, својим речима, да поновимо колико можемо скраћујући, а надамо се, не оштећујући, *плот* 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 двадесетпет 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 и, гледано са становишта психолошке мотивације, лик главне јунакиње колико и споредних ликова у роману су убедљиви. (На први поглед се чудимо, јер аутор је и

песник. Но, то би била предрасуда неискусног критичара да песник не уме... итд.)⁹. Почесто, гледећ стила романа, кратке, стассато реченице, одсечне 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 пар 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 радозналом или и захтевном.

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*

⁹ Један од водећих логичара у Југославији и Србији данас, у стварима књижевне теорије, пок. Никола Милошевић, објавио је три романа („Нит михољског лета“, „Кутија од ораховог дрвета“, „Сенке минулих љубави“), а са добрим и занимљивим вођењем радње његов таленат за прозу, благо речено, није био усаглашен. Најгори почетник у уметности писања романа не би умео да напише толики број романа које читалац после неколико страница, било због досадног причања, било због немотивисаних рефлексива, има потребу да исте један за другим баца кроз прозор. Но, суздржи се и издржи до краја. Ова опаска може да се заврши на уобичајени начин: теорија је једно, пракса друго. Прим. Б.Т.

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. Форстерова (E. M. Forster) кембрицка предавања „Аспекти романа“¹⁰, те времена када су објављене теоријске књиге о прозној фикцији попут „Мајсторство романа“ („The Craft of Fiction“, 1921) Персија Лабока (P. Lubbock), „Уметност прозе“ („The Art of Fiction“, 1884, 1934) Хенрија Џејмса (H. James), „Структура романа“ („The Structure of the Novel“, 1928) Едвина Мјуира (E. Muir) до данас променила те да је књижевнотеоријском сценом од тада продефиловало доба Нове критике, структурализма (пре тога време чикашких аристотеловаца), бурно време Гадамерове херменеутике, необична виђења У. Екове (U. Eco) семиологије, још необичније доба деконструкције Жака Дериде (J. Derrida) и, коначно, време постструктурализма разних провенијенцијâ у коме и данас живимо. У том смислу запитајмо се — на први поглед питање ће деловати „као са неба пало“ — но да је оно на овом месту легитимно — биће јасно касније — дакле, питамо се да ли Алексејев роман има неких додирних тачака са, рецимо, романом Семјуела Бекета: „Марфи“? Слично питање може да гласи: да ли роман „Петља“ има икакве везе са романом Лоренса Стерна: „Тристрам Шенди“? (наводимо скраћен наслов овог Стерновог романа.). На оба питање одговор, верујемо, ваља да гласи: роман „Петља“ не стоји ни у каквој вези са наведеним романима, осим што сва три

10 Форстерова предавања објављена су 1927. године као књига под истим насловом („Aspects the Novel“) као и предавања. Прим. Б.Т.

прозна дела припадају једном истом жанру: жанру романа. Лоренсов роман „Тристрам Шенди“ објављиван је између 1759. и 1767. године. Бекетов роман је објављен 1938., дакле стоседамдесетједну годину након што је Стерн објавио последњи том свога романа. Сличности између Бекетовог и Стерновог романа има бројних. Најважнија сличност је, свакако, нелинеарно приповедање, тако присутно у бројним романима двадесетог века. Мање важна сличност када је реч о „судбинама“ ова два романа а коју бисмо желели да наведемо садржана је у чињеницама да су оба после објављивања, како од критике, тако и од читалаца, била посве неприхваћена: Стернов роман наишао је на осуде најчувенијих критичара оног доба, пре свега Семјуела Џонсона (S. Johnson) и Ричардсона (Richardson), док је Бекет најпре имао муке да роман објави (наводно је нечитљив, па се неће продавати), од аутора је тражено да роман „среди“ (што би данас захтевало деведесетпет процената свих београдских и новосадских издавача заједно, јер уредници су им, наводно, „строги“ а уз то имају и „однеговани књижевни укусу“). Када је роман, коначно, 1938. објављен исти је прве године свог „живота“ био продат у 568 примерака, следеће у 23 примерка, 1941. роман је продат у седам примерака а половина од предвиђеног тиража (1500 примерака) никада није угледала светлост дана. Дилен Томас (D. Thomas) је поводом „Марфија“ написао бесмислице, како на штету Бекета, тако и на штету себе самог. Фокнер је, у погледу првих публикација својих романа био сличне среће. Алексић је за свој роман награђен двома угледним наградама са изгледима да му роман доживи неколико издања. Одакле таква дискрепанција у погледу првобитне прихваћености романа о којима смо

108

управо говорили? – На ово питање могли бисмо одговорити такође једним питањем-дигресијом, рецимо овим: како се звао роман Петка Војнића Пурчара награђен НИН-овом наградом 1977? – Да, управо смо то хтели да кажемо. Али, будимо директнији.

Добар роман свакако не чини добро вођена и занимљива прича. Осим тога – овде наводимо немачког филозофа Ханса Блуменберга (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“ а ауторова позадинска „мисао“, за њега 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 празњијавим, 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“¹¹.

¹¹ 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, насупрот 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

Не поседују ли романи попут „Дон Кихота“, „Гаргантје и Пантагруела“, „Тристрама Шендија“, „Рата и мира“, „Идиота“, „Процеса“, „Доктора Фаустуса“, „Уликса“, „Сеоба“, „Дервиша и смрти“ уистину широка пландишта човековог духа? Не поредим наведене романе са Алексићевим да би Алексићев спрам њих изгледао „мали“. Покушавам да кажем шта сматрам под исказом да романи треба да имају „платформу“. 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 („Уста пуна земље“, „Смрт господина Голуже“) те Ралета Дамјановића („Санчова верзија“, романа „инкарнације Дон Кихота у овом времену“). Питамо: да ли роман „Петља“ има у наведеном смислу „платформу“? – Нема! Уколико, рецимо, шест критичара који су дали „глас“ Алексићевом роману хорски понавља оно што је сâм Алексић већ рекао за свој роман, дајући своје варијације онога што већ пише на полеђини корица романа, онда се из порукâ и видикâ тога романа вероватно више и нема шта да се извуче. Да извесног „више“ у том роману има, критичари би то већ

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 тужним?. Десет (могућих) разлога“ (2020). Наслов оригинала: „Warum Denken traurig macht?“. Zehn (mögliche) Gründe“, 2006. Прим. Б.Т.

приметили. Како се неке не би учинило да причамо оно шта нам одговара навешћемо на овом месту пет извода из образложења критичара који су гласали за овај роман: (Роман) „приповедан гласом младе бунтовне жене, распете између неизграђених вредносних ставова и трагања за самоостварењем...“ (...) „тридесетпетогодишња девојка Дина, која је ухапшена у ...“ (...) „Чекајући да је возе у Солун на суђење, Дина се свега сећа да би све заборавила ...“ /рекао Владан Матијевић/; (Преломна, чворишна тачка у роману) „од које почиње да се слива нарација јесте хапшење главне јунакиње на грчкој граници...“ (...) „Борац против неправде оличене у мафијашком друштву ...“ /рекао Милисав Савић/; (Дејан Алексић) „гради лик Дине, девојке која има петљу...“ (...) „Њена“ (Динина) „борба није идеолошка, већ лична, вођена унутрашњим донекле инфантилним осећајем за правду ...“ (...) „Дина није само бунтовник без разлога...“ (...) „Овај роман даје изоштрену слику друштва...“ (...) „Кад јунакиња романа за своју биографију каже да је саката, то не значи да се она предала, већ да је свесна тога колико кошта кад „имаш петљу,“ . /рекла Мирјана Митровић/; „Ухапшена на грчкој граници ... Дина Поледица Алексићева антијунакиња бандитске нарави осамљене зверке...“ (...) „Писац је ...исписао урбану књигу о необичној девојци с усудом оне која преузима одговорност док презире обично, свакодневно, вулгарно. Метафора „петље“ као занимљиво композиционо решење романа...“ /рекла Љубица Арсић/; „Живот јунакиње је дат кроз додире са симболима чија функција је трагање за смислом...“ (...) „Доба у којем јунакиња живи постављено је као декор, а симболи, додирнути у стварности и у свести, јесу путокази у

трагању за смислом“. /рекао Енес Халиловић/. – Чланови жирија понављали су оно што чини сиже романа, оно о чему роман прича: *Бунтовна млада жена огорчена је на друштво у коме живи*. Клизећи кроз светску књижевност рекли бисмо да је сиже одвећ познат. Они који су били млади у доба беат генерације начитали су се таквих романа са сличном темом до миле воље. Нагледали филмова, драма, трчали да гледају „Косу“. Читали Маркузеа (Х. Марцусе), гутали књиге марксистичке ултралевице, лутали по немачким, француским и италијанским ултрацрвеним књижарама, учествовали на разговорима Корчуланске летње школе, верујући да тако „учествују у историји“. Дејан Алексић са својом темом долази на већ давно прочитано и на садржај материјала који се у разним фабулама давно некад „побуњивао“. Да је његова јунакиња посве савремена млада жена – нека нам буде дозвољен овај екскурс – она би, иако живећи у Србији, данас вероватно са уживањем читала Томаса Пикетија (Th. Piketty), (на пример, његова дела „Капитал у 21. веку“, „Социјализам будућности“, „Кратку историју једнакости“) или Андреаса Реквица (A. Reckwitz) и његову одвећ важну књигу (баш за Дину скројену) „Друштво сингуларитета“ (2017) или „Крај илузија“ (2019). Да је јунакиња Дина уистину савременница „новог светског поретка“ она би своју побуну упутила Светском економском форуму“ („World Economic Forum“), ишла, е да би на савремен начин протествовала, пешице до Давоса, знала би да је њен животни непријатељ, трансхуманизам, далеко опаснији од Куртија, те да су за исти „покрет“ именом и делом одговорни, између осталих, они за чија имена је једва који Србин чуо, а зову се Клаус Шваб (К.

Schwab) и Тјери Малере (T. Malleret), и писци су књиге „Велики ресет“ („The Great Recet“) чији би пандан књига „Mein Kampf“ у поређењу са делом ове двојице аутора могла да буде схваћена тек као „бајка коју лудак прича“. На овој „лектури“ би могао да се гради, верујемо, усавременен роман „Петља“. Овако, у погледу садржаја романа, чини се да исти припада генерацији 1968. и по линији свих „побуњеничких исказа“ које овај роман садржи, он је заправо себи „отац“ који приповеда причу из времена када се јануара 1969. у Прагу спалио Јан Палах (Jan Palach), а у Београду тај догађај узбуђено коментарисао и о томе писао онога времена наводни „дисидент“ Никола Милошевић. Другим речима, када је главној јунакињи романа 2021. године (и нешто раније) пало на памет да се буне, она се бунила (чак и у оквирима савременог србијанског друштвено-политичког контекста њене буне), на начин како се 1968. бунила њена мама. У том смислу, када је реч о савремености овог романа он може да буде савремен само у Србији. У Европи и свету побуна се догађа у оквирима онога против чега се садржаји овде наведених књига (Т. Picketi, А. Rekvic) буне. Но, за ову чињеницу имамо разумевање: роман је за Србију и писан. Реч је о њеним „петљавинама“ које би другде, рекли смо, били „изван моде“.

Вратимо се на текст(уру) романа. Имамо потребу да исти „погледамо“ из даљине, из највеће могуће даљине. Шта он указује будућности литературе којој припада? Исти је роман, како већ рекосмо, награђен престижним наградама, и то не само за *данас* него, верујемо, и за *сутра* па се у том смислу питамо у каквој књижевности „за сутра“ ће он учествовати у виду предлошка за угледање оним ауторима који ће унутар

српске књижевности писати и после 2050. године. Да ли је текст 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 извештај месец или година? Запитајмо се, такође, са обода највећег лука, да ли је употребљени језик у књизи говорио „оно што језик већ *зна*“ или је у књизи говорио „против језика а нужно с њим?“¹² Коначно, запитајмо се да ли је роман написан у духу заједнице двају културâ 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 културâ 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, иначе последњих година свога стваралаштва више писац књижевно-политичких прозних памфлета но писац кога је ваљало озбиљно схватити, легитимисао је своје књижевно сочиненије пишући прозу у *чијем центру лежи прича*, иако се тада млади Киш, живећи у Француској, тамо могао да научи

12 Постављајући ово питање имамо у виду познати Лиотаров (J.-F. Lyotard) дицтум 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 огroman захтев.

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, „ни смо 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, Sobibor Vorkuti а Dachau Podmoskovju. 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 comp.) 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“. Наравно, Срби су народ епова, косовских и његошевских фрртутми и од приче неће одустати све до краја једног од долазећих еона. 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 сутра“ (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“ (Ц. Зерзан); „Хуан Рулфо не приповеда причу: он хвата суштину једног искуства. Педро Парамо‘ никако није еп“ (Луис Харе); „уз релативно мало изузетака роман сувише жртвује на олтар радњи, причи (плот) /Д. Шилдс/;

„снага једног романа не проиходи са темеља приче, него са темеља суптилне, *постепене изградње тематских 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); „*атмосфера* једног романа показује шта је он у стању; *атмосфера* проиходи са темеља стила; *атмосфера*, не прича, је оно 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 Nouveau Roman*) је прича о роману који постаје авантура једног писања“ (Ж. Рикарду); „Дојс пише не *о нечему*, него његово писање је *само то 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). Сетимо се у истом смислу како

Фелини ствара уметност својих филмова. Свакако, не „причањем приче“, но кружењем тем (епизода путем секвенци) које тек на крају ми сами за себе можемо да уобличимо као причу.

Све ово што смо навели сажео је у својих осамдесетак књига такође Жак Дерида. Порекло навода, дакле, лежи у деридаовском универзуму коме, извесно је, неће потрчати ниједан, савремени српски романијер. Сувише је лењ, самозадовољан, и самоуверен у „своја знања“, верујући да су вечна, и да своја (бајата) знања може да „премести“ из времена када је он својевремено (дакле негде између 1962-1968) посећивао предавања на Филолошком факултету у Београду или, што је за нијансу горе, у истом раздобљу студирао у Новом Саду код бројних, тада веома угледних, Лесковаца и Живковића. Дакле, залудно је очекивати од савременог српског романијера да за савременом науком потрчи онако како је Балзак потрчао за научним разумевањем света унутар кога је он писао своју „Људску комедију“, нити онако како је Данте стварао свој свет Божанске комедије“ а на темељу духовне ситуације свога времена. Стога ће српски романијер, рецимо као Алексић, до данас бесомучно писати онако како се писало у доба парне машине. С обзиром да је духовни обзор српске књижевне критике исти као и свет српског романијера овај ће од јутра до сутра бити од стране те и такве критике награђиван наградама које су, што се тиче њихових хвалоспевних образложења и филолошко-мисаоне инвенције, на техничком нивоу парне машине, а у равни филолошких наука на нивоу Јована Скерлића и Богдана Поповића, дакле у обзорју данас смешног лансонизма. 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 покољење“ давне 1954. године, „Мишоловка, 1956, „Изалазак , 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 наратији, потребе за елиптичком наратијом, за фрагментацијом, за рефлексивношћу текста и текстуалним рефлексјама, 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, *misc-en-abyme*, проблематика простора у роману, јукстапозиција или монтажа текстова, присуство стилских средстава за реконструисање приче, покушаји да се садржај романа скраћено понови а све то у служби реструктурирације 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 „Петља“ 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 претставу 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 таква 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. „Журнализа-

ција писца“ је очигледна 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 понизи значајне али намерно маргинализоване токове књижевног живота пред окојима се затварају очи и намерно ћути. Не каже се без разлога да „глупост није узалудно слепа и нема“. Има много схизофреника међу писцима, безброј опаких људи. „Постоје ствари“, вели Делез — а он је велики психолог међу философима и писцима — „које се могу учинити или рећи само помоћу злобе, живот заснован на мржњи или огорчености не само према животу, него према уметности, такође“. Фукоов есеј „Живот нечасних људи“ је „ремек дело“ приметио је поодавно управо Делез. Штета — рецимо у овом екскурсу посвећеном српској књижевној критици — што није преведен на српски језик.

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 глуонима¹³. На другој страни, слика света на коју упућује деконструкција Жака Дерида, „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. „То је оно“, рећи ће у том смислу Жил Делез, „чиме се философија, књижевност, филм користе стварајући нове појмове, али читава ова слика је нешто чију објективну материјалну сличност или материјалну снагу открива биологија мозга на свој начин. (...). Постоји скривена слика мишљења (и она иде у правцу литерарнога *par excellence*) која, док се развија, разгранавана и мутира међу дисциплинама разних провенијенција, инспирише потребу за стварањем нових појмова, не кроз било који спољашњи детерминизам већ кроз постајање (да, постајање, не *постојање*, није грешка, дакле) које носи проблеме са собом“¹⁴. Роман, његово исписивање текста, то је, стога, откривање процесâ, оних сингуларних, „који се производе у мноштвима“ везâ, склопова, дисјункцијâ, кружења и „кратких спојева“ материјала који се пише. Фукоова (M. Foucault) теорија исказа која „укључује схватање језика као *хетерогеног и нестабилног скупа* (ово су, зар не?, Хајзенбергови ставови у физици, пренети у философију и књижевност) допушта промишљање начина на

13 John Polkinghorn: „Quantum Theory“ Oxford University Press, 2002, str. 112. Издање на српском „Лагуна“, Београд, 2017, стр. 132

14 Gilles Deleuze: „Pourparlers 1972-1990“, Ed. de Minuit, Paris 1990. Превод на српски: „Преговори“ 2010, стр. 217-218

који се нови типови исказа формирају на свим пољима¹⁵ 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 етц.? Верујемо да није. Њега као писца легитимише превасходно локал. Исти му позајмљује симболичку вредност, третира га као писца, *има свога писца*. И писац има своје локалне намештенике и телале. Самозадовољно седи у некој од шумадијских провинција. (Сиц!: Р. Константиновић: „Филозофија паланке“,

15 Г. Делеузе, 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 (сиц!) 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 садржаном у првој или другој кутији која садржи прву. И додасјете и интерпретирате и питате и пишете књигу о књизи и тако даље. Или постоји други начин: видите књигу као малу не-означавајућу 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 флукс међу многим другим флуксевима, без посебног места у односу према другима, који улазе у односе струје, противструје и вртлога са другим флуксевима — флуксевима гована, сперме, речи, чинова, еротизма, новца, политике и тако даље“. (Жил Делез: „Преговори“, нав. издање, стр. 21-22)

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 тај углед, ту жену, хоћу и у Академију“. Како у Француској, тако у католичком Тиролу, тако и у православно забрањеној и поцрквењеној Србији новим Растињацима се жеље испуњавају. Типови планинских вучјака, упорни, самоуверени, наоштрени, бесни, фриволни и – у Кнез Михајловој – смешни, али, то ваљда ваља поштовати?, већ су у Академији. Успели су. Сведоци смо. Знамо. Видимо. Нешто слично о таквима говори и главна јунакиња Алексићевог романа Дина, јавно и јасно нас потсећајући (стр. 207) колики је опсег морала наших академика склоњених од самих себе и своје савести у кризу која је криза независности, себеиздавања *за нешто* уместо *да се буде нешто*, како је говорио А. Херцен.

„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 ...¹⁶. Ако је језик „ланац знакова без субјекта“ онда му ни прва моћ није да оперише наративним начином излагања, но да информише. Стога су Џоје (J. Joyce), Гертруда Стајн (G. Stein) или Клод Симон (C. Simon) настојали, и у

16 Therry Eagleton: „Књижевна теорија“, хрватско издање, СНЛ, Загреб 1987, стр. 129. Наслов оригинала: „Literary Theory“, Basil Blackwell, Oxford 1983

томе били савременици научне епистеме 20. века, да разоре традиционални систем приче, односно „наративни начин писања“. Уколико је књижевно дело конструктор, 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. Сliku света имамо зато што имамо искуство, а имамо га стога јер поседујемо језик. Јер, језик влада нама, не ми језиком. Одатле до потврде давне класичне идеалистичке истине да „људска свест конституише свет“, није далеко. Овим се, видимо, крећемо у кругу. Но, тај круг је користан, јер указује на значења која се налазе у „игри света“ у којој сваки текст, па тако и текст фикције, себи прибавља „игру значења“ путем корелација и контекста који досежу, како вели Вејн Бут (W. Booth), „до методичке лудости“, како би се произвела „дисеминација“ текстова, која нас, бесконачна, варљива и застрашујућа, ослобађа за *errance joueuse* (радосна лутања)¹⁷. У таквој ситуацији о којој говори теорија природно је да се каже: „уистину — када ствари тако стоје — чему онда унутар фикције потреба за приповедањем?“ Метафизика присутности дијалектички оповргава потребу за приповешћу, јер сâмо тематизовање односа узрока и последице изводи приповедање изван игре. У неким случајевима однос узрока и последице напросто није видљив (настаје мрак приче, мрак у причи). Стога, каже Дерида, морамо оно „присутно промишљати полазећи од у односу према времену као *diférAnce*“ /као „разлуци“, прим. Б. Т./ Присутност је последица „уопштене одсутности“, односно последица речене *différAnce*. У свакој

17 Wayne Booth: „Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism“, University of Chicago Press, Chicago 1979, str. 216

присутности почива разлика. *Différance* циља, рећи ће Калер, на ту „неодлучиву, несинтетичку алтернацију између гледишта структуре и гледишта догађаја“. Основу именице „*différance*“ чини глагол *différer* у значењу „разликовати и одгодити“. Оно „а“ у именици „*différance*“ означаје неодлучивост у погледу интервала присутност/одсутност, неодлучивост (сиц! Хајзенбергов принцип неодређености) у овде већ помињаној „игри разлика“. Неодлучивост гледећ присутности (односно, гледећ тезâ метафизике присутности) поништава потребу за „игром приповедања“ до у бескрај. Значи, до непотребе. Досадашњу експликацију можемо да завршимо једним примером уобичајеним при физикалистичком објашњењу метафизике присутности. Ради се о познатом Зеновом парадоксу кога је могуће експлицирати на примеру лета стреле. Наиме, каже се да се њен лет у сваком даном тренутку „налази у особеној тачки“, и то непрестано. „Она је вазда у некој особеној тачки, а никада у кретању“. Но, истини за вољу, она ипак „*јесте* у кретању у сваком тренутку садашњости“. Ова осцилација *јесте* – *није* тражи објашњење па ћемо је једноставности ради навести у тумачењу Џонатана Калера (J. Culler) који каже: „Кретање (стреле) може бити присутно само ако садашњи тренутак није нешто дано, већ ако је производ односа између прошлости и будућности. Нешто се може збивати у даном тренутку само ако је тај тренутак у себи већ подељен, настањен неприсутним“¹⁸. Жак Дерида, видели смо, каже исто на свој начин филозофа, па и лингвисте, преузимајући улогу Сосира (F. de Saussure). У

18 Jonathan Culler: „О деконструкцији. Теорија и критика после структурализма“, Глобус Загреб 1991, стр. 81. Наслов оригинала: J. Culler: „On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism“, Cornell University, 1982.

том смислу он ће увидети на темељу де Сосирових изучавања језика и његове поделе језика као структуре на *langue* (језик, социјални продукт језика) и *parole* (говор, индивидуални продукт језика) да у језичној структури постоје само *разлике* те да је сâм језик структура *разлика* па су стога на исти начин то и знакови (у смислу поделе на означитељ-означено). Стога, ако је томе тако, онда — изводи Дерида закључак — „било у писаном, било у говорном дискурсу ни један елемент не може функционисати као знак *ако није у односу с другим елементом* (курзив мој, Б.Т.), који као такав није једноставно присутан. (...) То повезивање, то ткање јест *текст*, који се производи искључиво кроз преобликовање неког другог текста“¹⁹. Овим смо већ дубоко зашли у област постмодерне науке о књижевности. Али више не морамо ићи даље. Поводом Алексићевог романа „Петља“ коме смо замерили присутност приповедања (сагледавајући га 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 се ланцима суплемената²⁰ унутар којих се у књижевном тексту указује један закон: „закон бесконачно повезаног низа који,

19 Jacques Derrida: „Positions“, Minuit, Paris 1972, str. 37-38

20 Појам „суплемент“ садржи два значења: додатак ономе што је целовито и надопуну нечему што је непотпуно; овде је он лингвистичко-стилски појам каквим га у својим анализама текста користи Жак Дерида. Прим. Б.Т.)

опет, бесконачно умнажа суплементарна посредовања“ (Ц. Калер). Иста су неопходна како би указала на један метафизички аспект прозе који упућује да је „присутност вазда одгођена“ (о чему је овде већ било речи) на исти начин као што се то збива и у животу кога у књижевном делу разумевамо управо по „моделу и подобју текста“ који, речено је, увек захтева надопуне (суплементе) „кога творе означајући процеси“. Симболички приказ везе између живота и текста, текста и живота је, видимо, круг. Стил је порука. За потребе анализе у овом раду ми се наведеном могућношћу тумачења нећемо бавити, превасходно стога јер захтева опширније излагање читавог текста романа о коме је реч. Једно скраћено излагање подразумевало би указивање на стилске неравнине у тексту које су више плод романијерских нерешених недоумица но што исте указују на пут према евентуалном одгонетању сложености значења у тексту.

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 рефлексije које или успоравају радњу романа или у самој тачки унутар које се појављују делују усилљено. 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 колини у којој обитава, делују стармало-мудро, понекад „тинјерски“ незрело, некада (у мотивацијском погледу) сувишно, што у крајњој линији није „грешка“ јунакиње, но

њеног психолошког профилисања од стране аутора. Осим, наравно, уколико неке њене изјаве не служе аутору да изостри слику карактерних особина своје јунакиње, обликујући на тај начин њен психолошки профил и правећи тако од „озбиљне младе жене“ тек само лик тинејџерке. На овом месту жалимо што немамо стрпљење за целокупну анализу текста романа (онакво какво би имао, верујемо, наш једини непоткупљиви критичар, антикишоист и противкишолог, Небојша Васовић. Већ унапред можемо да замислимо какве би биле његове опаске, гледећ текста у кога смо се ми „упетљали“ драговољно и без злих намера²¹, решени да понеким делима српске награђене књижевности дамо своје видике и своје мере, верујући да актере и извођаче радова није требало питати за дозволу те да општој агонистици у гунгули српског конзервативизма дамо мало „левљи“ тон.

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 глоса. 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

²¹ Српска књижевна сцена на којој у већини случајева дефилују награђени аутори за неке ретке књижевне критичаре претставља место где се бране вредности и озбиљност оне српске књижевности која је на разне, веома инвентивне начине остала замандаљена иза девет врата и брава. И то не само привремено. С друге стране, неморал аранжера актуелних вреднота савремене српске књижевности рачуна са генерацијама занемареног књижевног лумперпролетаријата, хотимично склоњеног пред било којим медијем. Бавити се сивом зоном српске књижевности — што нам је и у овом случају о коме овде пишемо било потстреком — задовољство је без потребе да се због тога иком обраћамо за разумевање. Прим. Б.Т.

добра воља читаоца. Рекли смо на почетку да је аутор добро водио радњу романа. Но, ликови у роману и говоре, делају, 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 веома 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 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 увид). Размишљајући о свом пријатељу Никодиму јунакиња вели: „Могла сам само да слутим 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 не ретко срести по београдским становима око, рецимо, Добрачине и Јованове и може нам то бити добра пријатељица, но дозлабога досадна са

потребом да је више не видимо. Док смо читали роман често смо се питали да ле 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 двестотинешеснаест 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: „дебловрати примерак балканског алфа мужјака“ (64), „адреналин ме претворио у урбану амазонку“ (65), „бруј оптимистичких мантри скројених по мери западњачког смисла...“ (65) су само 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. Не ретко, 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. (Само, никако не наставак овог!). С обзиром на то колико главна јунакиња има година нека животна искуства свакако нису њена. Са тачке нараторског учења реч је о веродостојности говора наратора (рефлектора) приповести. Наративна ситуација главне јунакиње романа (релативно млада жена) опасно се приближила ауторској (аукторијалној) ситуацији, његовом интелектуалном хабитусу што води ремећењу илузије фикцијског предлошка. Када човек студира философију не постаје мислилац. Потребно је много година да заборави оно што се тамо учи – историја филозофије, логика. Ова последње је ништа спрам озбиљних година искуства. У свему, главној јунакињи Дини тешко да пристају формулације које као да су изашле из свеске једног старијег човека филозофа-аматера: поседује животно искуство, али није философ, но је философ-аматер који бележи своје мисли (или „мисли“). Наводимо овде неколике: „У природи човековој, колико год он био извештачен осећањем моћи, постоји потиснути нагон за игром са сопственом слабошћу, за узбуђењем које се постиже једино откривањем тајног рањивог места“. „Цео живот радимо за себични перфекат. Свака добит завршава у ризницама тог охолог властелина међу глаголским временима. Пећине посуте драгуљима од којих нам остаје само светлוצање. Садашњост нема дубину. Оно што поседује само су слабост и пропадање. Здравље и слава остају у перфекту“. „Ова књига ме тера на играње бизарне улоге демијурга. Страницу по страницу, трошим време нечијег накнадног постојања које сам сама покренула. Једна за другом, реченице се намотавају на клупко настало око испражњеног

сећања“. „Одувек сам обожавала мале невербалне моменте у служби дијалога. То је као добро вођен текст. Две три кратке реченице отпослате на странпутицу наратива тек да би прави приповедни ток био видљивији“. Говорили ово јунакиња романа која се *ad hoc* разуме и у списатељски посао, или то говори писац романа невешто потурајући свој глас Дини? Списатељ ових реченица-мисли ништа није учинио у свом роману — никакву мотивациону „штанглу“ није претходно уденоу 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. Ни тамница у којој се Дина налази, ни године старости које ова јунакиња има, нити њено образовање не могу — а да то буде уверљиво — исписивати (или „расипати“) ове и сличне мисли дуж целог текста романа. Добар приповедач то зна. Дејан Алексић није Момо Капор. Капорова Ана је мајсторском руком приповедача (аутора) добро извајана романескна фигура, док је Алексићева Дина папирната творевина, јер је њен обликоватељ „толико знао“, „толико умео“. Остали јунаци Алексићевог романа су далеко животније романескне фигуре, много 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. (Када се к томе дода мноштво непотребних придева – што је стилска одлика овог романа – читање постаје напорно). 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 коњујкцију „као“ како би се фикција вулгарно измигољила из области наративне фикције догађаја кога описује. И, наравно, ишчезла заувек. У Алексићевог роману таквих примера, на жалост, 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 рекосмо, „стилске неравнине“, „шумови“ на вези „читалац“ – „дело фикције“, али са огромним последицама за фикцију у делу. Јесте да је „Петља“ 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.

Штета, то кажемо искрено, јер радња у роману је вођена — иако је то аутору први роман — вештом руком. Композицијоно, то је веома добар роман са од почетка до краја веома добрим решењима вођења радње. То смо једном у овом огледу већ рекли. Такође, почетак романа је веома добар, кратке *staccato* реченице хватају читаоца „из прве“. Због добро вођене радње лако се издржи читање романа до краја. Ипак, оно што је у овом напорно, читаоцу остаје напорно.

Још један поглед „од горе“, на целину овог романа — при чему се овај поглед на роман више односи на српски савремени роман у целини — исписујемо колико ради себе у смислу говора о сопственој естетици романа, толико и ради једне кратке одбране романа човека који верује у овај жанр и његову непролазност.

Уколико се у једној реченици дâ сажети наш оглед написан поводом романа „Петља“ Дејана Алексића онда бисмо рекли да једном роману који захтева време да се прочита није довољно да има добру причу. Штавише, она му уопште није потребна. *Зашто 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 бајата²², 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

22 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.

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, *атмосферу* 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 претстави јунакињину побуну као пародију на неке друге побуне унутар других романа са сличном темом, такође, да се побуна једноставно претстави 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 *унутар* језика. Иста тема се могла претставити и кроз саморефлексију самог романа који у том случају не би користио репрезентацију (јунакиња говори у првом лицу једине или употребљава прво лице множине) него саморепрезентацију (*auto-représentation*), при чему би приповедач рефлектирао сопствено приповедање. Употреба такве приповедачке ситуације 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), Вилема Х. Геса (W. H. Gass), Доналда Бартелемија (D. 136

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 „Бесног Роланда“, Сервантесовог „Дон Кихота“, Дидроовог „Жака Фаталиста“, Стерновог „Тристрам Шенди“. Такво аутопоиетичко (autopoiesis) изношење радње у роману било би, уосталом, ближе и савременој науци о чему смо говорили на почетку овог рада. Јер, подсетимо, биологија, когнитивна биологија, неурофизиологија и психологија (Ernet von Glaserfeld, овде већ помињани Хумберто Матурана, Франциско Варела, Heinz von Foerster, Жан Пијаже /J. Piaget/) су неуроналне облике организације (попут мозга и крвотока) описале као „самореференцијалне“, односно као „самоекспликативне“, а организацију живих бића описивали као један „аутопоиетички систем“ („auto-poietisches System“). Наведена објашњавања о томе како функционишу живи системи нашли су се потом као изведени обрасци примењени у друштвеним и правним наукама, у теорији сазнања („Erkenntnistheorie“), у информатици, теорији комуникације, философији, у теорији система („Systemtheorie“) Никласа Лумана (N. Luhmann), чији је појам самореференције („Selbstreferenz“) нашао плодно тле и у теорији књижевности. У позицијама тзв. „радикалног конструктивизма“ („Radikale Konstruktivismus“) С.Ј. Шмита (S.J. Schmidt) појам аутопоиетике 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 („auto-poietische 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 „Петља“ ређим примером постмодерног приповедања у српској књижевности. Наравно, свесни смо колико је незахвално играти улогу „шапача на сцени“, аутор „Петље“ 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 ваљаног разлога.

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 неклассификован, роман на тај начин револуционише читаочев однос према писаној речи“²³, уписујући речи које садржи у контекст и неодлучивост историјских догађања као таквих. Тај моменат историје у кога је укључен савремени роман Џорџ Штајнер (G. Steiner) је назвао добом „епилога“, дакле оне појавности која се збива „унутар логике времена *после* речи“ („Logik des Nachwortes“), а чији је манифестни облик журнализам. Но, једном хуманисти тешко је да претстави да „у стварању уметности и у искуству исте не постоји икакав сусрет са трансценденцијом“²⁴. 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

23 Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy: „Ikongrafie des Autors“, Turia&Kant, Beč, Berlin 2021, str. 79

24 George Steiner: „Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?“, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, str. 297

реагује на естетичко, а да му нерв и крв налазе мир у искључиво скептичкој рационалности“. Напротив, у роману „Петља“ 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 *противсвет* какав се иначе у бројним романима уистину и ствара, тако што би у роману (изградио 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 мистериј наше *condition humaine*“²⁵. Но, то су тек уопштене естетичке визије које се граде у оквирима књижевнокритичких књига 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 идеја, а камоли роман нашег људског стања, нашег онтолошког бескућништва које се испречило посред нашег тубивствовања (Dasein)

²⁵ George Steiner, nav. рад, стр. 292-293

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, 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 *примарног* унутар кога се стварају артефакти Непосредног: књижевно-уметничка дела. Наше доба слично је византијском и александријском којима је владао повод паразитарног *секундарног* исписивања текстова о текстовима (мета-текстови), бесконачно ризоматично бујање „семантичко-критичког жаргона“ (текста на текст) које је карактеристично за стадиј академског јурнализма у коме се налазио протекли век а наследио га текући, двадесетпрви. Било је то доба постмодерне и Деридаове деконструкције. Дакле – предлаже се – и 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 је једна бесконачна потрага за нашим сопственим протеклим временом. Сваком писцу од момента када је Марсел Пруст довршио и објавио своју „Потрагу“ Пруст је остао дужан да му дозволи да тај други писац напише своју „Потрагу“. Заправо, то сваки писац уистину и чини.

* * *

На први поглед овом тексту смо се одлучили да поделимо више наших улога нас као његовог аутора (auctora): 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 философије ка размишљању и књижевности ка причању доводи, гледећ последњих питања, не без разлога, до онога што, како Штајнер каже, „неподношљивог закључка да *све некако иде...* али објашњава и њихову самоважну тривијалност“²⁶. Можда је стога могуће ова круцијална питања ставити у један *неутралан* контекст, у *контекст чина писања* (писати=*écrire*) по себи, једне за нас кључне речи управо

26 George Steiner: „Warum Denken traurig macht. Zehn (mögliche) Gründe“, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2006, str. 75-76. Наслов оригинала: G. Steiner: „Dix raison (possibles) à la tristesse de pensée“, Édition bilingue (englesko-francuski), Édition Albin Michel, Paris 2005.

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“²⁷. Писати нешто, ономе 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 пођарми. А „подјармљених“ од времена после Платона до данас има много. Писати, тај чин како га ми схватамо не мапира ни знање, ни моћ, нити разрешава карактеристичне односе између њих. Оно је неутрално (*le neutre*) у Бланшоовом (M. Blanchot) смислу речи: оно се не подређује универзалностима, но показује парцијалне процесе. „Писати (*écrire*), порив за писањем“, каже Морис Бланшо, „не оно писање (*écriture*) које се одувек неизбежном нуждом, стављало у службу такозване идеалистичке, односно морализаторске речи или мисли, већ писање које се сопственом снагом (алеаторичном снагом одсуства), посвећује себи самом, као нечему што остаје без идентитета и постепено исказује потпуно другачије могућности, један анонимни, расејани, одгођени и расути однос који оспорава све, најпре идеју Бога, Ја, Субјекта, затим Истине, Једног, те најзад идеју Књиге и Дела тако да то писање (схваћено у својој загонетној строгости) не само да више нема циљ у виду Књиге, већ управо представља њен крај: писање за кога би се могло рећи да је изван дискурса, изван језика. (...) Дакле, могуће је, пак,

27 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

да писање захтева напуштање свих ових принципа, односно крај и окончавање свега што потврђује нашу културу, и то не да би се идилично вратило натраг, већ да би се ишло изван у покушају да се пробије круг, круг свих кругова: *тоталитет* концепата који чини историју, који се у њој развија, и чији је она развој²⁸. Овакви концепти писања и Књиге не верујемо да могу бити прихватљиви у једној култури (нека то буде српска као што и јесте тако) која још не хвата ни залет да изађе из телеолошког оквира у коме је књига садржавалац и сакупљач „устаљене форме знања“. Стога су нам били потребни ови напори, коликогод их писали за себе, чега смо, дакако, свесни, како би се у оквиру готово непостојеће јавности макар и овлаш указало на нечије искуство онога што и изван тога искуства хита да се обелодани у материјалу који се назива крај цивилизације књиге. Тај крај је далеко, али да би до њега дошло мора постојати један облик одгушивања порива за *бити-претстављен-књигом*, а тај облик који само успорава ход да би на крају ипак довео до нестанка књиге јесте: *писати*. И овај парадокс у оквирима овог размишљања је тешко схватљив, но ми не тражимо да он *одмах* треба да буде схватљив. Да, евентуално, макар делимично буде схватљив, навешћемо одломак из текста Брајана Шредера (Brian Schoeder) „Бланшо, лудост и писање“ у коме овај аутор, посве у духу Мориса Бланшоа, пише следеће: „Писање пише кроз књигу да би створило књигу, али *не мирује у облику Књиге* (курзив мој, Б.Т.) као своје посве-машње судбине; писање се не сме одморити у свом *телосу*.

²⁸ Maurice Blanchot: „Entretien infini“, 1969. Уводна белешка. стр. 9
Надамо се да ова опаска не делује да се икоме због наведеног жалимо. Она је пука констатација чињенице. Прим. Б.Т.

Но, ипак *ни књига, а ни дело не представљају крај писања*. (Курзив мој, Б.Т.) Ни књига, а ни дело не позивају индивидуу да пише, већ је тај позив привлачност *чисте екстериорности*, која није ни спољашњост, нити екстеријерна форма било ког идеалног присуства али она оставља траг помоћу којег је могуће вратити се на извор (*arché*)²⁹. Да, то је она потреба о којој смо одувек говорили: спустити се на начин феноменолога (археолога) до *arché*-а да бисмо допирући не само до извора писања, већ и до написаног, онога што се зове поезијом односно прозом, мишљењем и певањем и тамо нашли уверење да постоји енигма заборавља изворног порекла *и* писања *и* већ створеног (поезије, прозе). Та енигма *порекла*, загонетка нејасности *порекла* проиходи из саме природе порекла као онога што се отима да изађе пред свако одређење, јер чим се „порекло постави као повод оно се тог истог тренутка одлаже“³⁰.

Намах 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

29 Brian Schroeder: „Blanchot, Madness and Writing“. U: „The Gift of Logos: Essays in Continental Philosophy“, ed. David Jones, Jason M. Wirth i Michael Schwartz, Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010, str. 45-59. Ovde str. 53

30 Maurice Blanchot: „L'entretien infini“, Gallimard, Paris 1969, str. 583-596. Овде стр. 594-595

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 у истину ништа није одиграло о чему у ситуацији безличног *то постоји (il y a)* онда *то* приповедамо. Немање обзорја 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 испрличаних по тренутним потребама дана за извесним садржајима које обликује тзв. „јавно мњење“. У погледу савремене прозе, њеног рециклирања фабулâ 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 „Дантонова 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. 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 претставља крај писања 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 писање унутар и ради самога себе као манифестације слободе. Цивилизацији Књиге потребан је Закон како би се заштитила од писања – као-слободе, будући да су нам „потребне маске (читај: Закон) да би се заштитили од хаоса егзистенције“ (Ф. Ниче). Књига као Закон („књига се подиже на ниво Књиге“, суштинска смисаона разлика постоји између малог и великог „к“) стоји насупрот писања-као-слободе. Стога смо управо и рекли да писање у кући у којој обитава 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 хтели да кажемо у овом раду кога је водила нит да је *писање оно што чини извор свеколиком писању* као институцији слободе.

„Писање се“, каже Делез, „увек повезује са нечим другим, што је његово сопствено постајање“ (60). Делез говори о постајању-женом, о постајању-животињом, што нам говори да живот „није нешто лично“ (67) па је стога циљ писања „да се живот доведе до стања не-личне моћи“ (67) како би га писање „за нешто“ или „ради нечега“ приказало у постајању. Писати=постајати. „Продрети у неки други живот“ (51), вели

Д.Х. Лоренс, и то онда када се овај „не венчава са речима из успостављеног поретка“ (59). Стога ће иза њега Делез повикати: „Експериментишите, експериментисање-живот“ (65-64) „да би се извело експериментисање које превазилази наше способности предвиђања“ (65). „Без прављења тачке. Нека постоје само флуксеви“ (64). „Писати-*са са* светом, *са* делом света, *са* људима. То уопште није конверзација, већ *конспирација*“ (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)³¹. Стога, још једном рецимо: писати=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“. (49 Делез „Фуко“). А шта је његова тежња? — „Да нас ослободи оног што постоји“. И то је Бланшоов одговор. Писање је неорочна слобода којом се оно саопштава и стога оно дуби то саопштење све док не дође на *извор*, на суштинску површ егзистенције. 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.

31 Бројеви у загради у овом пасусу односе на странице књиге: Жил Делез, Клер Парне „Дијалози“, Федон, Београд 2009. Прим. Б.Т.