

Radoman Kordić

PARANOMIJA PISANJA

## SADRŽAJ

PARANOMIJA PISANJA

AUTOREFERENCIJALNOST KNJIŽEVNOSTI

OPKLADA KNJIŽEVNOSTI

SUBJEKTICID PISANJA

PISANJE JE PRESTUP

PRESTUP PISANJA KAO MODUS SUBJEKTIVIZACIJE ISTINE BIV-  
STVUJUĆEG

DESTRUKTIVNOST PRESTUPA PISANJA

PRESTUP PISANJA JE PRESTUP POSTPISANJA (PISAC JE PRE-  
STUPNIK)

KONSTRUKTIVNOST PRESTUPA POSTPISANJA (VIRENJE KROZ  
ONTOLOŠKU KLJUČAONICU)

## AUTOREFERENCIJALNOST KNJIŽEV- NOSTI

Književno delo je događaj, jedinstven, neponovljiv, završen, zatvoren u sebi – i dokraja nerazumljiv. Pupak tog događaja nam ostaje nedostupan. Nedostupni su nam njegov početak i kraj. To ne znači da se to, takvo delo ne dešava, da se već nije desilo, u drugim delima, da njegova autoreferencijalnost nije i autoreferencijalnost drugog dela. Ono jeste jedan događaj, i događaj koji je izrečen u jeziku, kao događaj jezika, u istoriji, kao aristotelovska opštost. Izrečen je, desio se kao jezička, istorijska i egzistencijalna činjenica. Književno delo je događaj jezika koji poziva sve bivše događaje jezika i predjmljuje one koji će se tek desiti, koji bi se mogli desiti. Ono je događaj jezika koji ne prestaje da raskriva i prikriva značenje govora i autoreferencijalnosti dela. Događaj jezika raskriva da književno delo nije apsolutni događaj. Time što upućuje na sebe (što je događaj književnog dela događaj jezika) delo upućuje i na druga dela (na izvanjezički svet). I sve to čini kao jezička tvorevina. Jezik otkriva i skriva događajnost književnog dela, događajnost pisanja – događaj književnog dela kao mnoštvenost. Jedan element te mnoštvenosti je autoreferencijalnost književnosti. Tako jezik pokazuje da nijedan događaj, ni događaj književnog dela, koji je, između ostalog, događaj pisanja, načina doživljavanja stvari u pisanju dela, doživljavanja gradnje stvari, ne može polagati pravo na sebe kao istinu, na istinu svoga dešavanja, ni na istinu one stvarnosti koju imenovanje briše i čije istorijske odlike zamenjuje konačnim identitetom, ili simulakrumom konačnog identiteta. Konačni identitet je uvek simulakrum nemogućnosti, manjka jedinstvenog identiteta. To je razumljivo ako imamo u vidu da je događaj književnog dela, u isti mah, jedan događaj, događaj ukupnog dela pisca i događaj književnosti, da je događaj književnog dela kao događaj književnosti paradoks, višestruki paradoks. Događaj književnosti je događaj svih književnih dela, teorije književnosti, mreža dela, koju nije moguće rekonstruisati, načina doživljavanja stvari u pisanju i čitanju, svega što se plete oko autoreferencijalnosti književnosti. Događaj književnog dela je paradoks, uprkos autoreferencijalnosti na koju, kao, ipak, jedinstven događaj, polaže pravo, koju poziva. U svakom slučaju, ne izbegava je. Nije u stanju da izbegne istinu događajnosti, da se odrekne prošlosti i budućnosti događajnosti, naprosto zato što je književnost

dogaćanje, što je događaj književnosti nemoguć ako nije i događanje ontološke istine pisanja. Možda je moguć kao nemogućnost događaja, kao lakonovsko realno svakog književnog dela, sve književnosti. No i pisci i teoretičari za koje je autoreferencijalnost književnosti samorazumljiva (čak i kad su svesni da je ona oblik samoprikrivanja književnosti i njenog stvarnog stanja), misle književno delo kao događaj, kao čisti događaj, koji je jedina, apsolutna, time i nedostupna istina, ništa. Problem ovakvog mišljenja, jedan od problema, sastoji se u tome što književno delo, ukoliko je tako shvaćeni događaj, mora da monopolizuje istinu što se u njemu dešava, koja je ona. Ova istina se može shvatiti samo iz nje same. U stvari, ne može se ni shvatiti. Ona je s one strane istine sveta, postojanja, istine koja se može misliti. Tako je, čini se, Tolstoj mislio književno delo. U pismu Nikolaju Strahovu (23. i 26. aprila 1876) on kaže: „Ako bih, pak, hteo da kažem rečima sve što sam nameravao da izrazim romanom, morao bih ispočetka da napišem upravo roman koji sam napisao.“<sup>1</sup> Tolstoj, u tome nije usamljen. Misli, i mnogi sa njim, da je jedina istina dela ono samo, bez obzira na to što ne znamo šta ono jeste. I tada je istina dela tautološka istina. Delo je, međutim, i tumačenje te tautološke istine, tumačenje samog dela i drugog, čitaoca. Delo je mogućnost i razumevanja i nerazumevanja. Tolstoj ne bi mogao ispočetka napisati isti roman, ne bi ponovo mogao da kaže ono što je nameravao da izrazi, što je izrazio svojim romanom, ne bi mogao da ponovi scenu pisanja ni kad bi ga pisao u istom vremenu. Isti/drugi roman bi pisao neki isti/drugi Tolstoj u istom/drugom vremenu, neki isti/drugi subjekt pisanja. Pisalo bi ga drugo vreme, drugo drugog, drugačije lično i društveno imaginarno, sem, pod uslovom, što se jedva da i zamisliti, da ni subjekt pisanja, ni vreme, ni istorija, ni samo postojanje, nemaju nikakvog udela u nastajanju Tolstojevog romana, da roman nema nikakav odnos sa sobom, da nije trag i bivstvujućeg i bivstvovanja. Nejasno je kako bi, u tom slučaju, bila moguća autoreferencijalnost književnosti, koja je u Tolstojevoj tvrdnji pretpostavljena, i šta bi ona uopšte bila, šta bi bila takva književnost, šta bi se u njoj samoprikrivalo, zašto bi uopšte postojala potreba za književnošću i za samoprikrivanjem. Možda zbog toga što je događaj, uprkos svemu, događaj, zbog stupnja sličnosti i razlika između događaja, zbog paranomije događaja književnih dela.

---

<sup>1</sup> Navedeno prema: Шкловски, Виктор, *О теорији прозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2015, стр. 78.

Događaj koji bi se ponovo mogao desiti, roman koji bi, još jednom, bilo moguće ispočetka napisati bio bi, ako bi išta bio, samo registar događaja/romana. Novi roman ne bi mogao biti drugo do prepis registra, zapisnika događanja književnog dela, koje bi nam u tom prepisu zauvek ostalo nedostupno. Ne bi se imalo šta ni tumačiti. Istina, i registar se da tumačiti. I on pokazuje na nešto izvan sebe, u ovom slučaju, pokazuje na delo kojega je registar, na potrebu da bude prepisan. Barem toliko. Svako tumačenje, razumevanje dela, podrazumeva učestvovanje u događaju dela, u njegovoj zakonitosti ili nezakonitosti. A ono što učestvuje u događaju dela (subjekt pisanja, lično i društveno imaginarno, istorija, sadašnjost, postojanje, forma) i događa se s delom, u delu, kao delo. Upisuje se u delo kao nešto drugo, kao spoljašnji svet, i kad je njegov proizvod. Da li se upisuje i u samu autoreferencijalnost književnosti? Trebalo bi, pod uslovom da je književnost, uistinu, opšterazumljiva, i ako je njena autoreferencijalnost jedan od zakona te opšterazumljivosti.

Događaj književnog dela, ako je on i događaj književnosti, valja razumeti kao produženi performans, pre, kao performans koji ne prestaje – i ne počinje, istorijski ne počinje. (Početak događaja književnog dela, budući da nesvesno ne poznaje ni hronologiju ni vreme, nije moguće utvrditi.) Problem sa delom kao performansom je u tome što se ne vidi šta performans koji ne prestaje, i koji je moguće iznova započeti, ili nastaviti, čini performansom. Forma u nastajanju? Unutrašnja dijalektika dela? Sabiranje pisanja u postpisanju? No nije jasno kako ti elementi, kako vreme i prostor događaja dela sklapaju formu. Za performans je to važno. On, bez svesti o tome, obnavlja jedinstvo vremena, prostora i radnje grčke tragedije. Kao predstava, on ne doseže njen uvid u samu stvar. Ne treba to ni očekivati. A o tome da postaje ta stvar ne može se ni govoriti. Događaj književnog dela se približava stvari tragedije. Književnost povezuje, čini celovitom, dijalektika koja joj je svojstvena, koja je svojstvena onom najunutrašnjijem književnog dela (njegovom događanju), što je u njemu skriveno, što samoprikrivanje književnosti podrazumeva i zahteva. Bez svesti o tome da se u književnom delu nešto skriva, bez bilo kakvog poznavanja toga što je u njemu skriveno nije moguće razjasniti kako sekvence dela srastaju u celinu ili, da upotrebim Tolstojevu reč, u niz, i kako se raspadaju kad se izdvoje iz tog niza, iz njegove nemoguće

performativnosti. Svaka misao veli Tolstoj, u pomenutom pismu Strahovu<sup>2</sup>, gubi smisao kad se izdvoji iz niza. Gubi onaj smisao koji ima u nizu. Ne gubi i svaki smisao. Ne gubi, na primer, smisao destruktivnosti koju je mogla imati, u kojoj je začeta. Zbog toga misao i ne povezuje niz. Povezuje ga nešto drugo, veli Tolstoj. Ne kaže i šta je to drugo. Kaže da se to nešto drugo ne može izraziti rečima. Može se posredno izraziti rečima, „opisivanjem likova, radnji, situacija“, jednom reči, svim onim što čini delo i što će se, kao vreme i prostor, pojaviti u vremenu i prostoru pisanja kao procesa, u raskrivanju njegove rizomske strukture. Možemo pretpostaviti da to nešto drugo, pre nego pisanje, izražava pevanje/pripovedanje kao zadovoljenje čovekove temeljne ontološke potrebe. Pevanje/pripovedanje je bitno i za postojanje književnog dela i za čovekovo bivstvovanje. Pritom pevanje/pripovedanje izražava samu suštinu književnosti, njenu opkladu na sebe kao opkladu na bivstvovanje, na ono što u pisanju definišemo, ili nameravamo da definišemo, kad definišemo književnost, što definišemo umesto književnosti kao književnost, bez obzira na to, ili baš zato, što znamo da nijedna definicija književnosti nije tačna i što Tolstojevo nešto drugo, možda, verovatno, slutimo kao nešto drugo jednog shvatanja sveta i kad ga razumemo samo kao shvatanje paranomije književnosti. U definiciji književnosti, i u shvatanju književnosti kao opklade na samu sebe i kao opklade na bivstvovanje, mi definišemo neko shvatanje sveta. Književnost ne može da ne bude shvatanje sveta i, uprkos događaju pisanja, performans tog shvatanja u kojem se sam svet (de)konstruiše, performans koji njenu autoreferencijalnost i raskriva i prikriva, koji raskriva i prikriva njenu (i svoju) igru s onim što jeste. Književnost je performans samoprikrivanja svega onoga što je čini, što ona sabira, na primer, onoga što je Tolstoj hteo da sabere da bi se, kaže, izrazio, ja ću dodati, da bi književno delo pretvorio u događaj, u mrlju apsoluta. No to što je Tolstoj hteo da sabere, sabira se jedno po jedno, kao niz istorija, i kao istorijski niz. I postaje niz. Svaki element tolstojevskog niza dela (ukoliko je takav niz odista moguć), zato, čuva svoju autonomiju, i gubi smisao kad se izdvoji iz niza. Ali zahvaljujući autonomiji koju čuva, svaki element je u nizu i mogao imati smisao. Zahvaljujući njoj moguća je i nezakonitost (paranomija) tog niza. Reklo bi se da nije jasno koji se smisao gubi pri izdvajanju iz niza: onaj koji element sam po sebi ima, koji mu pribavlja paranomija, ili

---

<sup>2</sup> Шкловски, Виктор, *О теорију прозе*, str. 125.

onaj koji dobija u nizu, dok čuva, krije smisao koji ga je uveo u niz. Prema Delezu, mogao bih reći, u slučaju paranomije element gubi sopstveni smisao, onaj s kojim je ušao u niz, a kad prihvati ulogu koju mu niz nameće, postaje nesmisao, ponekad, i besmisao. U tom slučaju se, ako smisao paranomije elemenata (Delez veli imena) „ne može imati za posledicu alternativu u koju bi oni sami po sebi stupili“<sup>3</sup>, ako paranomija elemenata ne bi formirala niz, to što Delez kaže podudara s onim što bi Tolstoj mogao da misli. Mogli bismo pretpostaviti da je to i mislio da ne tvrdi kako bi da bi objasnio ono što je nameravao da izrazi romanom, morao ispočetka da napiše roman koji je napisao. Pretpostavlja se da bi ispočetka napisao drugi/isti roman. Zahvaljujući toj dvojnosti, elementi paranomije književnog dela, po Tolstoj, elementi misli, i postaju elementi, misli niza, događaja književnog dela, mrlje apsoluta dela, čine niz i zadržavaju svoju dvojnost, svoju elementarnost u nizu. „Nesmisao ima dva oblika, jedan koji odgovara regresivnoj sintezi, drugi koji odgovara disjunktivnoj sintezi“, veli Delez.<sup>4</sup> Jedan odgovara smislu elementa pre no što postane element niza, drugi elementu u nizu, elementu čija je nezakonitost skrajnuta, suspendovana. Prisustvo onog nečega što povezuje delo, pravi niz, i što omogućuje književnosti da samoprikriva prisustvo i vid prisustva sastojaka spoljašnje realnosti u tom nizu, prisustvo nesmisla elemenata pre no što su postali elementi niza, zajedno s prisustvom onoga što je književnosti imanentno, opravdava Tolstojevu tvrdnju da bi, kad bi hteo da kaže rečima sve što je nameravao da izrazi romanom, morao ispočetka da napiše upravo roman koji je napisao. Morao bi da kaže mnogo više od onoga što je napisao. Ili bi morao da u drugoj sadašnjosti ponovi i sve trenutke sadašnjosti u kojima je roman nastajao, u kojima su reči, iskačući iz istorije, iz nesvesne racionalnosti, povezivale misli onako kako je Tolstoj hteo. To, naprosto, nije moguće. No to ne znači da usred te nemogućnosti književno delo ne pretpostavlja svoj idealni oblik (uvek ga pretpostavlja), da nije, kako bi rekao Šklovski, sverazumljivo, da ne pamti praizvore svojih strategija, postupaka, formi. Pamte ih reči. Sadržane su u njihovoj dijahroniji, koju uspostavlja određuje celina teksta. Uspostavljaju je i pojedinačne sekvence te celine, njihova paranomija. Zahvaljujući tom pamćenju i znamo

---

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, ed. Minituit, Paris, 2005, p. 84.

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles, *Navedeno delo*.

da misao, element niza, ima smisao i kad se izdvoji iz niza, kad izgubi smisao niza, i da ulazak i izlazak iz tog niza ostavljaju tragove u njemu.

Suspendovanje, narušavanje logike pričanja/pripovedanja u prestupu, incidentu pisanja, ma šta da ih je izazvalo, i s tim šta ih je izazvalo, sastavni su deo performansa dela. Oni pretvaraju pisanje u performans razgovora s dušom ili, da upotrebim Jungov izraz, pretvaraju ih u pisma animi.<sup>5</sup> Suspendovanje i nastavljanje (ukidanje suspendovanja) performansa dela pretapaju se jedno u drugo, u događanje književnosti. Postaju univerzalni performans jezika. Književno delo je, uz performans pričanja/pevanja, to nije potrebno ni pominjati, i performans jezika, rada jezika. Prvenstveno je performans jezika. S performansom jezika književno delo je, opet, performans nepoznavanja, prepoznavanja, preokreta u rečima i njihovim značenjima, u potrebi da se nađe onaj čuveni (nepostojeći, nemogući) pravi, jedini, neophodni, apsolutni izraz. Tu potrebu pokreće, beleži, priziva, artikuliše, objavljuje jezik književnog dela – i, sigurno je, pamti. Književno delo se najčešće, da li samo zbog toga, i razumeva kao performans jezika, onoga što on govori u sadašnjosti, na sinhronijskoj ravni, što govori njegovo pamćenje i kad toga nismo svesni, kad nismo svesni jezika kao lingvističke činjenice, značenja potrebe da nađemo reč koja ima samo jedan smisao i to sred dijahronije jezika, tamo gde takav smisao nije moguć. Potreba apsolutnu reč traži za neki apsolutni trenutak – i za buduću želju. Ponekad se delo i svodi, ako ne na performans potrebe, ono na performans jezika te potrebe. No, bez obzira na precenjivanje uloge jezika u događanju dela – naročito, kad se zaboravlja na prisilu potrebe da iskopamo apsolutni izraz – čemu su skloni i pisci (naročito pesnici) i teoretičari, jasno je da izvan jezika ništa što se tiče dela nije moguće opaziti kao nešto, kao događanje, kao čistu potrebu bivstvovanja. Delo je uvek događanje jezika u postojanju. Drugačije mu ne možemo priznati status dela, autonomnog teksta, naročito kad ga, navodno, ne razumemo (a nikad ga dokraja ne razumemo; ne znamo tačno ni šta znači razumeti jedno delo), naime, kad u delu ne razumemo ono što, ipak, razumemo, što još neartikulisano imamo u iskustvu, u jeziku. Slikar iz Altamire je znao da je na zidu pećine, šta god da je bio cilj njegovog rada – puko oponašanje realnosti ili prikazivački, magijski čin – i kako god da je njegov rad mogao biti shvaćen u društveno imaginarnom njegovog vremena, ostavio sliku, platonovski

---

<sup>5</sup> Jung, K.G., *Crvena knjiga, Liber novus*, Nova knjiga, Beograd, Podgorica, 2016, str. 28.



*eidos* ranjenog bizona. I znao je šta je uradio, znao je da je naslikao ranjenog bizona, i više od toga, tvar, suštastvo bizona i lova, zato što su to znali, na drugi/isti način, i njegovi savremenici, lovci na bizona. Znali su da predstavu ranjenog bizona na zidu pećine nisu mogli izjednačiti s bizonom na polju (i kad su je magijski izjednačavali), na kojem su nekog takvog bizona ranili, ili kojega će, uz pomoć te slike (njene magije), raniti. I kad ne razumemo sliku, pesmu, razumemo da je slika, pesma, da govori i ono što u njoj nije izgovoreno, ono što, kao kod Celana, ili kod Novice Tadića, pesma nije mogla da izgovori, što se nije moglo izgovoriti.

Težnja poezije da u okviru nomosa pisanja, koji je samo pretpostavljen, omogući pojavu, recimo to jednostavno, nekog sadržaja, težnja pesnika, koji u svojoj poetici formuliše zadatak poezije, pokazuje na razliku između onoga što poezija jeste, što postaje, što uvodi u postojanje, što čini da postoji i što stvarno jeste, što jeste događaj, na primer, događaj pevanja, bivstvovanja. Ta težnja upućuje na rad poezije kao na drugu stranu rada pevanja, pisanja. Rad poezije, sem tehnički, ne razlikuje se suštinski od rada bilo koje druge umetnosti. On bi, i pored toga, mogao biti obrazac umetničkog rada, koji se ispoljava kao nasilje, nasilje vrednosti, nad postojećim redom stvari, nad vrednošću koja je već uspostavljena, i nad samim uspostavljanjem vrednosti. To je razlog što, umesto da bude događaj bivstvovanja, ili, da otelovljuje neki događaj bivstvovanja, poezija, kao *poiesis*, u retkim slučajevima, postaje otelovljenje ne događaja, nego otelovljavanja istorije događaja, ili samo mimezis mimezisa. Pesma, umetnost, ne stvara, ne pravi ono što jeste, ako to što jeste već nije stvoreno, ako ga već nisu stvorili Bog ili veliki prasak. Platonu je to bilo jasno. A „ako ne pravi ono što *jeste*“ onda ona „ne pravi biće (tò òn), nego nešto što je tek nalik na biće, a samo po sebi nije biće“.<sup>6</sup> Platonova kritika mimezisa podložna je kritici. I bila je predmet kritike. Tvrdi se da mimezis ništa ne oponaša, ne pravi ništa što bi bilo nalik na stvar, ili na biće. Mimezis je sama stvarnost, čisti događaj, kao što je događaj slika ranjenog bizona iz Altamire, što god da je na manifestnoj ravni predstavljala. No da li, recimo, Fernando Pessoa, kad pokušava da pesmu sačini kao čisti događaj, kao samu stvar, ima u vidu ovo shvatanje mimezisa? Nema. To je sigurno. Nema on u vidu nikakvo shvatanje mimezisa, ponajmanje ono po kojem se iz mimezisa, kao iz ničega, može stvarati nešto, po

---

<sup>6</sup> Platon, *Država*, Bigz, Beograd, 1976, gl. X, str. 297.

kojem je mimezis čisti događaj, nešto po sebi. Pesnik kao što je Pessoa stvaranje poezije razumeva kao prvo stvaranje, i kad pesma nastaje, ako ne kao neka već postojeća stvar, ono kao slika te stvari. Pesma za ove pesnike nije platonovska ili aristotelovska predstava bića. Ona jeste biće, koje postaje i postoji, ona jeste stvar. Tako to izgleda prema poetici pesnika kakav je Pessoa. Ali, ta poetika otkriva nameru pesnika, posredno, i ono što pesma jeste, što postaje: izneveravanje sebe same: *Ja hoću samo stvarnost, stvari bez sadašnjosti*.<sup>7</sup> Stvar bez sadašnjosti ne postoji, nije stvar. Postoji stvar prestupa pevanja, stvar više sadašnjosti pevanja: stvar sadašnjosti pisanja, čitanja, trajanja... Zato je Pessoa i hoće kao nemoguće, kao jednu jedinu sadašnjost. On bi, poezija to hoće, da stupi izvan sebe i sadašnjosti, u ništa, koje je sve, ono sve koje oduvek jeste kao Areopagitin Bog, i koje postaje u pesmi, kao pesma, u performansu pesme.

Prećutno razumemo da se događaj književnog dela – naizgled, kao jedinstveni performans beskrajnog niza još neizvedenih performansa, i koji nikad neće biti izvedeni, zapravo, kao mnoštvenost performansa perfovera koji se menja i koji je subjekt beskrajnog niza senzacija što čine događaj književnog dela, skupa performansa nastajanja i postojanja dela – ponavlja, traži (nalazi i ne nalazi) u čitanju, u doživljaju doživljaja autorovog stvaranja stvari dela. U čitanju se, kad kritičar, tumač pokušava da otkrije šta je pisac hteo da kaže – ako je išta hteo da kaže, išta drugo od onoga što performans jeste, pokazuje, izriče, što pisanje ne uspeva da registruje drugačije do kao manjak – i šta je, uistinu, rekao kad je nešto rekao, kad ništa nije rekao, otkrivaju reči teksta u okolnostima ličnog i društvenog imaginarnog, kao okolnostima u kojima se reči pojavljuju, u kojima su moguće kao samo društveno imaginarno. U rečima su sadržane okolnosti u kojima su te reči ispisane, prizvane; sadržane su i otelovljene okolnosti koje reči izriču, upisuju u stvar što je stvaraju, koju delo stvara. I Tolstoj bi reči svoga romana, kad bi ispočetka morao da ga ispiše, ako bi hteo da objasni šta je napisao, morao otkriti, ponovo ispisati, u okolnostima u kojima se te reči prvobitno bile ispisane, u kojima su, prema Šklovskom, dobile težinu.<sup>8</sup> To ne znači da te reči ne sadrže i težinu bivstvovanja koja se bila ispoljila u okolnostima u kojima su

---

<sup>7</sup> Pessoa, Fernando, *Večiti kalendar*, Paideia, Beograd, 1999. str. 85.

<sup>8</sup> „Težinu jednoj reči daju okolnosti u kojima je izgovorena“, veli Šklovski; Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 125..

prvobitno reči bile ispisane i koja se ispoljava u novim okolnostima. I jedne i druge okolnosti se upliću u istu mrežu okolnosti, u mrežu koja se širi i smanjuje, koja je uvek mreža jednog konkretnog događaja. A mrežu tih okolnosti, ni njih, praktično, nije moguće rekonstruisati. Nije tu mrežu moguće ni zamisliti. Ali, njeno postojanje se ne da poreći. Težinu reči, to nije potrebno ni pominjati, daje, takoreći, sve što su različite teorije književnosti otkrile kao obeležje književnosti, njene mreže, sve što različite poetike zahtevaju i prikrivaju, što oblikuje događaj jednog književnog dela. Poetike su, kakav god da je njihov cilj, uvek i sredstvo samoprekrivanja i samoprikrivanja autoreferencijalnosti književnosti, onoga zašto je nešto rečeno što nije trebalo da bude rečeno, što nije moglo biti nadzirano, što je moralo biti rečeno (upornosti nekih reči, ili onoga što ih poziva, nije moguće doleteti), zašto se uopšte to nešto kaže, zašto događaj književnog dela ne može da izbegne ono što je spoljašnje autoreferencijalnosti književnosti i što joj tako, paradoksalno, postaje ono najunutrašnjije. U svim tim okolnostima, u svim strategijama, poetskim postupcima, težinu reči uvek daje reč koja ju je pozvala, daje je druga reč prve reči, reč koja je pozvala prvu reč, označila nešto u njoj, i koja taj poziv ne upućuje samo iz našeg ograničenog iskustva, nego i iz iskustva transcendentnog, iz iskustva još nestvorenog jezika. Težinu reči daju sve promene kroz koje je ona prošla ne samo u događanju dela, na primer, u mnogobrojnim preradama dela, nego i promene pre tog događanja, u događanju svih dela, književnosti u događanju bivstvovanja, dakle, u događaju prve reči kao reči drugog. (Ovde treba uzeti u obzir i sve promene reči koje su zaboravljene, ne i izgubljene, koje ne mogu biti izgubljene. Ništa što je jednom postojalo, valja se složiti s Frojdom, nije zauvek izgubljeno. Nekako, negde je ostao trag tog postojanja, gubitka. To ne znači i da ćemo ga otkriti.) Težinu reči daje trenutak kad je bila izgovorena, ili kad nije bila, nije mogla biti izgovorena, kad je bila ispisana, ili kad je bila odbačena. Težinu reči daje ontološki trenutak u kojem je biramo, menjamo, odbacujemo. Razlog s kojeg je odbačena utiskuje se u izabranu reč, u reč kojom je odbačena reč zamenjena. O tome šta se utiskuje u izabranu reč, pored drugih sudeonika, a ima ih dosta, odlučuje ontološka situacija subjekta pisanja. Nju, naravno, ne možemo dekonstruisati.

Književno delo i kao događaj i kao produženi, nedovršivi performans (ono može biti performans i kao delo s krajem i bez kraja), istorijski je kontingentno i kad je iz perspektive autora nužno, recimo, kao razrešenje, ili

pokušaj razrešenja nekog sukoba u njemu. To ne znači da, i u jednom i u drugom slučaju, za subjekt pisanja književno delo nije događaj, niti da subjekt pisanja nije mogao izbeći nedovršivi performans istorije s krajem ili bez kraja, svejedno je. Svaka od okolnosti u kojima su reči jednog dela ispisane, na koje pokazuju, u kojima su mogle biti performativi stvari što se stvara u delu (te okolnosti nije moguće popisati), istorijski su slučajne, bez obzira na to što su reči pomoću kojih su te okolnosti opisane, u kojima su izrečene, složene po nekom redu, na primer, po pravilima označiteljske logike, nesvesnog iskustva, i što je iz tih pravila, iz strukturnih načela iskustva, moguće otkriti predodređenost tih okolnosti, eventualno, slučajnost i istorije i reči koje je kazuju. Osim toga, i okolnosti i reči u kojima se one izražavaju zahteva autoreferencijalnost, opklada književnosti na sebe. One su, ujedno, okolnosti i reči paranomije te opklade, njene istorijske kontingentnosti; one su spoljašnje okolnostima koje izražavaju. Zbog toga teoretičari mogu tvrditi da je književno delo nezavisno od unutrašnje drame pisanja, od svog autora, od subjekta pisanja, koji je u njega ucelinjen, od stvarnog, spoljašnjeg sveta, da i ne postoji veza između književnog dela i svih ovih aktivnih ili pasivnih učesnika u njemu. Nemoguće je, i ako je sve to tako, prevideti da su okolnosti o kojima govorim i okolnosti opklade književnosti na sebe, nastajanja i postojanja književnog dela, istorije kao događaja, bez obzira na to što one stavljaju u pitanje autoreferencijalnost, opkladu književnosti, priču kao događaj i što i same mogu biti stavljene u pitanje. Na opkladu književnosti smo prisiljeni kao pisci i čitaoci, kao ljudska bića.<sup>9</sup> Razumljivo je, onda, što je

---

<sup>9</sup> Ovde je važna tvrdnja da smo na opkladu književnosti na sebe prisiljeni, da se prisila u književnom delu pojavljuje u razlici i ponavljanju. Prema Polu Osteru pojavljuje se u procepu „između razmišljanja i pisanja“, drukčije rečeno, između koncepta, ideje i inscenacije, zapisivanja koncepta, ideje u pisanju, između scene pisanja i scene mišljenja. Prisila se pojavljuje u tome što je i zašto je priča „u izvesnoj meri neusaglasiva s jezikom“. Pol Oster se suočio s tim problemom u „Portretu nevidljivog čoveka“ (Oster, Pol, *Otkrivanje samoće*, Geopoetika, Beograd, 2017, str. 38). Shvatio je da se priča opire jeziku, da i u pisanju, i u mišljenju, učestvuje nepoznavanje onoga što pisanje zna, što zna priča, delo, što se dešava u postojanju. Oster taj problem, ni pripovedački, nije dovoljno jasno artikulisao, iako je bio svestan zeva koje pisanje otvara u njemu, u samom sebi, u delu. Bio je svestan i svojih pokušaja da incidente pisanja neutrališe, da upravlja rađanjem dela iz tame i u tami pisanja: „Palo mi je na pamet da sam ovu priču počeo da pišem vrlo davno, pre nego što mi je otac umro“, pre no što je imao razloga da je piše, pre no što je ono što je već u

opklada književnosti njena temeljna okolnost, ona okolnost po kojoj su okolnosti sve druge okolnosti, ontološka činjenica i književnosti i onog ko peva/priča/čita. Problem je u tome što se, hteli ili ne, moramo kladiti u nužnost postojanja dela. I to baš onako kako to tvrdi Paskal.<sup>10</sup> Kladimo se pišući, ne znajući sasvim, ili znajući vrlo malo, na šta se i zašto se kladimo. Problem je u tome što se kladimo i kad se ne kladimo, što već pripadamo pesmi, priči, rekao bih, i pre prve reči, pre pisanja, što pesma peva, priča priča mimo nas s nama, u nama. Pripadamo prekomernosti književnosti, njenom tamnom poreklu. Problem je u tome što se moramo kladiti na autoreferencijalnost književnosti da bismo uopšte opstali u prekomernosti književnosti, u sebi, u bivstvovanju.

Istorijska kontingentnost književnog dela kao događaja podrazumeva da ćemo, kladeći se na autoreferencijalnost književnosti, biti na gubitku. Naime, autoreferencijalnost književnosti prikriva ili isključuje odnos književnosti sa stvarnošću, ali i prirodu autoreferentnosti, koja je moguća samo ako je moguća referentnost na stvarnost. Autoreferentnost književnosti prikriva protivurečje iz kojega i zahvaljujući kojemu književnost nastaje. Ona krije hibris književnosti. Krije da je pisanje, time i književnost, plod noći i Ereba, sina Haosa. Konačno, autoreferencijalnost književnosti je moguća i kao

---

njemu bilo otkriveno izbilo na videlo i zahtevalo da uđe u priču, da se iskaže u priči, i, svakako, pre no što je počeo da priču piše. Razumljivo je što delo i pisanje probijaju svako istorijsko ograničenje: „Verovatno je isto tako tačno da će se, pošto se završi, ova priča sama od sebe nastaviti, čak i onda kada reči budu potrošene“ (str. 72). Razumljivo je što reči probijaju svaku poetičku zakonitost. Paranomija je književnosti imanentna.

<sup>10</sup> Paskal (Paskal, *Misli*, Kultura Beograd, 1965, str. 112) govori o nužnosti opklade u postojanje Boga. Rezultat te opklade, kao i bilo koje druge, može biti dobitak ili gubitak. Kod Paskala je reč o dobitku ili gubitku večnog života, o dobitku svih dobitaka, ili gubitku svih gubitaka. Opklada na autoreferencijalnost književnosti, na opkladu književnosti na sebe, ne može biti opklada ljudskog bića (onog ko piše i onog ko čita) na večnost, na dobitak svih dobitaka. Može biti opklada samo na paranomiju književnosti, na nezakonitost književnosti ili na njenu zakonitost. Prema tome, ne može biti ni opklada književnosti na večnost. Ali, i ova opklada pretpostavlja dobitak ili gubitak trajanja književnog dela i trajanja ljudskog bića, makar posredno, u stvari koja se u delu stvara, koju to biće stvara, trajanja stvari koja se stvara u trajanju književnosti, koju u njoj stvara ljudsko biće. Ovde ću stati. Problemom opklade književnosti posebno ću se baviti u sledećem poglavlju ove knjige.

protivurečje istog. Ako to ne razumemo, ako ne razumemo protivurečje književnosti kao ono što joj je unutrašnje, najunutrašnjije, nećemo razumeti ništa što se tiče književnog dela. Ako se kladimo na autoreferencijalnost književnosti, recimo, na autoreferencijalnost neke pesme Paula Celana, koja je nerazumljiva, koju mi ne razumemo, i za koju znamo da, kao i sve druge Celanove pesme, upućuje na istorijsku kontingentnost, na neki element iz Celanove biografije, Celanovog spoljašnjeg sveta, kladimo se na teoriju književnosti, na njenu najavu smrti književnosti. Istorijski, ili ontološki događaj koji teorija skriva, nije u stanju da obuhvati, sve pokazujući ga, toliko je izmenjen da ga ne možemo ni nazreti. Književna teorija maskira protivurečje iz kojega književnost nastaje. To, naravno, ne stavlja u pitanje ni neophodnost teorije, ni jedinstvenost književnog dela, ni neku vrstu autoreferencijalnosti književnosti. Važno je uočiti da je književna teorija sklona zauzimanju mesta književnosti kao teorije, zauzimanju mesta društveno imaginarnog, delovanju kao društveno imaginarnom. Može li to biti razlog što neki teoretičari književnosti tvrde da književna teorija doprinosi smrti književnosti? Apokaliptični ton takve tvrdnje jeste radikaln. Pitanje je da li je i besmislen. Objava smrti književnosti ujedno je i objava njenog života s one strane smrti, u samoj teoriji. Danas se to drastično dešava sa slikarstvom. Smrt književnosti se nikad ne shvati doslovno. Ostaje leš književnosti. Ne znamo koliko dugo i kako će se on raspadati. U likovnoj umetnosti savremena teorija slabi ulogu slike, preuzima ulogu koju slika ima u društveno imaginarnom i na neki način sama postaje slika. Likovni kritičari i galeristi postaju komesari umetnosti, onoga što oni zovu umetnost – i onoga što umetnost jeste. „Slikari“ su postali ilustratori „ideja“, zamisli likovnih kritičara, slikari mrtvih slika, slika koje se, kao i slika ranjenog bizona iz Altamire, mogu misliti, razumeti kao teorija slike, na kraju, eventualno, i slika koje pokazuju na prisustvo odsutne umetnosti.

Ako književnost nastaje iz protivurečnosti bivstvovanja, ako je na bilo koji način s njome povezana, ne može biti drugačije ni sa teorijom književnosti, barem u meri u kojoj je ona i ontologija književnosti. A to bi trebalo da bude i kad tvrdi da je književno delo zatvoreno u sebi, da je odvojeno od stvarnog sveta, da čisti tekst postoji samo ako se menja u svojoj neponovljivosti, to jeste ako se ne menja ni onda kad se reči istroše. Kako onda možemo biti sigurni da se moramo, da se, bez kolebanja, možemo kladiti na opkladu književnosti? Šta ako se tako, kao na opkladu književnosti, kladimo na

paranomiju pisanja? Slične nedoumice nameće i Paskalova opklada. On je siguran da se treba kladiti na postojanje Boga. Ništa, tako se čini, u književnosti, u protivurečnosti koja joj je svojstvena, u njenoj autoreferencijalnosti, ne postoji što bi opravdalo Paskalovu sigurnost i zbog čega bi ona mogla da važi i za književnost. Ništa je i ne opovrgava. Ovo tim pre što bi dovijanje književnosti da prikrije autoreferencijalnost moglo biti dovoljan razlog za tvrdnju da književna teorija doprinosi smrti književnosti, štaviše, da književno delo kao teorija doprinosi vlastitoj smrti, i smrti književnosti. Izvesno je da bez kolebanja, bez obzira na to što se u postojanje književnosti ne može sumnjati, nećemo ništa saznati ni o književnosti ni o teoriji književnosti, ni o tome da je nemoguće dospeti do jedinstvene, svevažeće, univerzalne teorije književnosti.<sup>11</sup> Ali takva teorija je nužna. Podrazumevamo je i u teoriji i u književnoj praksi, makar kao teoriju o onostranosti, drugoj strani književnosti. I slika ranjenog bizona iz pećine u Altamiri pretpostavlja neku teoriju umetnosti, i jeste nekakva teorija umetnosti, bez obzira na to što ona i nije nastala kao umetničko delo. I iz nje je moguće razabrati da nije sigurno šta je čemu prethodilo, šta je čemu moglo prethoditi: slikanje teoriji ili teorija slikanju. Priča o ranjenom bizonu je verovatno, u nekom obliku, postojala,

---

<sup>11</sup> Možda zato što „se teorija književnosti menja onako kao što se menja teorija strukture kosmosa u nastojanju da se pojmi svet, pri čemu se u korenu menja sopstveno shvatanje tog prostora...“, veli Šklovski (Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 231). On sam, njegova teorija, svedok je takve promene teorije, shvatanja književnosti. Uprkos tom iskustvu, Šklovski se ne odriče mogućnosti nove teorije, mogućnosti otklanjanja nedostatka koji je teoriji svojstven. Najzad, teza o nemogućnosti jedinstvene, univerzalne teorije književnosti ne mora biti ništa drugo do promena teorije u nastojanju da se pojmi svet, promena teorije u nastojanju i s nastajanjem dela, promena teorije koju zahteva nezavršivost dela, kraj dela koji nije kraj, niti to može biti, budući da se neprekidno odlaže, da je uvek proizvoljan. Za svoju priču „Portret nevidljivog čoveka“ Pol Oster (*Navedeno дело*, str. 74) nalazi dva kraja, dva moguća kraja: „Ovim završiti.“ I nijedan od njih nije pravi kraj, i ako oba to mogu biti, no kao bilo koji drugi, kao neki treći. Oba su logična, usklađena sa strukturom priče. To kraj mora biti, najčešće, i jeste, ako je on središte iz kojega se (pre)uznačuje cela priča, u kojem ona dobija „konačno“ značenje. Ali, pošto je ovakav kraj samo mogućnost kraja, jasno je da i nije reč o kraju priče. Jeste reč o kraju pričanja, kao kod Oстера, o kraju koji zaustavlja incidente pisanja. Kraj priče, budući da se priča sama od sebe nastavlja, ne može ni postojati. Dostojevski je toga bio svestan. Zna to svaki pripovedač. No time ću se u ovoj knjizi baviti kasnije.

kao magija, kao sazajna teorija. Izražavala je poimanje sveta. Teorija o onostranosti, transcendentalnom iskustvu književnosti, čistoj umetnosti, svejedno što nije morala biti artikulisana, odražava poimanje sveta, društveno imaginarno slikara bizona, grupe kojoj je on pripadao, kojoj pripada njegova pripadnost. Grupa je, koliko god ona bila, sastojak, rekao bih, suštinski, tog poimanja. Kako bilo, ni književnost kao teorija, bilo da pretpostavlja ili ne pretpostavlja nužnost teorije, bilo da pretpostavlja spoljašnje u odnosu na teoriju koja je ona, nije svevažeca teorija. I ona se menja s promenom poimanja sveta, subjekta pisanja, vremena, prostora, običaja, poslova, tehnologije, itd. Konačno, književno delo kao događaj pripada istoriji zajedno s autoreferencijalnošću književnosti, eventualno, i s autoreferencijalnošću dela kao događaja. Istoriji pripada autoreferencijalnost književnosti kao što joj pripada jedinstveno ljudsko biće, i svaka promena tog bića. Posledice tog stanja stvari se odražavaju i na delo i na tumačenje dela, na unutrašnju i spoljašnju teoriju književnosti. Ništa od toga ne može biti strano ni piscu ni čitaocu. Najpre, ukoliko tako stoje stvari, to znači da su i pisac i čitalac, ako pripadaju istoriji, ako joj svi mi pripadamo, a Gadamer tvrdi da joj pripadamo<sup>12</sup> – i pripadamo joj – već pozvani na tumačenje dela, da im je dat kôd u kojem delo moraju razumeti, da ga već razumevaju i tumače, uz pomoć vodeće predrasude ili bez nje, te da se i ne moraju kladiti na opkladu književnosti. Ne moramo se kladiti na opkladu na koju smo se već opkladili, i čiji je zalog sam život. U tome je zamka i Paskalove opklade: ne možemo da se ne kladimo. Ne možemo da ne živimo, i kad sami sebe, taj život, ubijamo. Književno delo nam se uvek nudi, ako ne kao sverazumljivo, ono kao nešto što nam nije potpuno nepoznato, i što zbog toga nije manje delo, za šta imamo šifru. (Samo nepoznavanje je neka vrsta šifre, potvrde poznavanja.) Ova šifra je ujedno i šifra, ako ne samog postojanja, ono poimanja postojanja. Ne treba smetnuti s uma da je s nama pozvana i istorijska sekvenca vremena iz kojeg tumačimo delo, događajnost dela. Ovaj nesklad, začudo, ne

---

<sup>12</sup> „U stvari, istorija ne pripada nama, već mi pripadamo njoj“, Gadamer, Hans-Georg, *Istina i metoda, Osnovi filozofske hermeneutike*, Fedon, Beograd, 2011, str. 360. No to što mi pripadamo istoriji ne znači nužno i da ona ne pripada nama. Pripadnost nije jednoznačna, ni nepromenljiva. Može se samo postaviti pitanje opravdanosti, načina svojatanja istorije, na primer, onako kako se to danas, na navodnom kraju istorije, pita u politici. Ne može se postaviti pitanje prava na istoriju. Ono čoveku oduvek već pripada. Ona počinje s njim.



brine one umetnike performansa, koji svoja umetnička dela, performanse, po definiciji neponovljive, pokušavaju da ponove, sačuvaju kao muzejske artefakte, i objave kao događaj koji traje izvan sebe, koji je nezavršiv, koji i nije performans.

Nijedan od ovih preokreta ne dovodi u pitanje neponovljivost književnog dela. Najzad, i pisci i teoretičari književnosti se slažu da je književno delo neponovljivo. No to ne znači da nije i produženi performans, performans performansa čiji se istorijski početak i kraj ne podudaraju s transcendentnim početkom (bez početka) i krajem (bez kraja). Oster je priču o ocu počeo da piše posle njegove smrti. U stvari, on ne zna kad je uistinu počeo da je piše. (Kad je priča počela da se piše.) Kaže još za očevog života. Ili, možda, onda kad je njegova baba ubila njegovog dedu, pre no što je Pol Oster nastao? Oster ne zna ko piše kao on, dokle seže sećanje kolektivnog nesvesnog. Na svaki način, ovakvo ili drugačije, protivurečje je književnosti svojstveno. Svojstveno je i njenoj neponovljivosti, koju, tome je više razloga, pisci i teoretičari različito shvataju. Književno delo kao performativ, kao performativ – koji s vremenom trajanja pisanja čini i vreme pre i posle trajanja pisanja, te beskrajni niz događaja koji učestvuju u njegovom stvaranju – u sebe ucelinjuje prošlost, kod velikih pisaca, performativnost, sadašnjost prošlosti, prošlost koja je njegova prošlost i koja traje, neizmernu dubinu sadašnjosti/prošlosti, ne toliko zbog interakcije s drugim delima, koliko zato i po tome što ponavlja ono po čemu pripada književnosti, po čemu jeste književnost, sam izvor književnosti. Književno delo predujmljuje i budućnost, koja može biti njegova zbog interakcije s delima što će tek nastati, zbog toga što je delo književnosti i, pre svega, što pripada vremenu, svome, i svakom, što je preko te pripadnosti nevremeno. Performativi su i u sebi zatvorene reči, bilo da ih subjekt pisanja bira, izmišlja u okviru jezika, bilo da se same pojavljuju, ili da ih nameće društveno imaginarno, logika teksta... Performativi su i sve okolnosti u kojima delo nastaje, koje se događaju s njim, u njemu, kao ono što nastaje u takozvanim porođajnim mukama stvaranja, što će reći, stvaranja već stvorenog, još ne-stvorenog, što pripada budućnosti, kao ono što poput nedovršene forme već postoji u književnosti i što treba obelodaniti. Ne treba izgubiti iz vida da na to, na formu koja je i završena i nezavršena, i koja se otelovljuje u delu, koju delo otelovljuje, pokazuje i doksička sintagma porođajne muke stvaranja. (Novorođenče je već gotov čovek. Doduše,

ono je gotov čovek koji tek treba da postane ono što jeste.) Pokazuje forma, dalje, i na autoreferencijalnost književnosti.

O autoreferencijalnosti književnosti, pisanja, može se govoriti kao o autoreferencijalnosti reči koje čine književno delo, koje usmeravaju pisanje. Ovo je važno zbog toga što odatle postaje jasno zašto spor o tome da li jezik prethodi mišljenju ili mišljenje jeziku nije rešiv. Možda se i ne radi o prethođenju. Možda je jezik mišljenje. Sigurno je da izvan jezika, ako i mislim, ne znam šta mislim, šta je mišljenje. Književnost, mišljenje i reč potiču iz iste potrebe i ne prestaju da traže, artikulišu, prenose mogući način zadovoljenja te izvorne potrebe. Ne prestaju da ga traže u drugom, u drugoj istoj potrebi. U tom smislu je razložno tvrditi da se reč, kao i književno delo, može razumeti, analizirati u okolnostima u kojima je izrečena, napisana, u kojima se stvara jedna realnost, u kojima reč ima relativno nepromenljivo značenje, i u kojima je stvorena realnost, samo književno delo, tekst. To još ne znači da, kako Derida kaže: postoji samo tekst,<sup>13</sup> iako, ništa, ni ta tvrdnja, ne stavlja u pitanje autonomiju književnog dela, ništa sem onoga što uspostavlja tu autonomiju: reč, i to onda kad postaje, kad se pokazuje (i skriva) njena zavisnost od druge reči, od upotrebe u drugom značenju. Reč u književnom delu ne može biti čisti performativ, jednoznačna. S njom se, u njoj – i kad samo nešto pokazuje i ne objašnjava – u trenu izricanja, ispisivanja, dešavaju promene, one prošle i one buduće, one što su se desile i one koje se neće desiti. U stvari, ona predujmljuje i jedne i druge. Njena autoreferencijalnost zavisi od reči koja ju je pozvala, koja je pozvala ono što ta reč izražava ili skriva, šta znači u datoj upotrebi. A to što ona izražava, često, po psihoanalizi uvek, izlazi iz okvira koje joj, navodno, nameću okolnosti u kojima je izrečena, koje su u njoj izrečene. Tolstoj je u *Ratu i miru* rekao ne samo ono što je hteo da kaže, ne samo ono što je u datim okolnostima, u okviru postojećih komunikativnih mreža, bilo moguće reći, i na način na koji je to u prilikama u

---

<sup>13</sup> Ovom Deridinom tvrdnjom ću se još baviti u ovoj raspravi i posebno u raspravi „Šta je to tekst“ u ovoj knjizi. Ovde je pominjem zato što ona, naizgled, isključuje sve nedoumice o statusu pisanja i subjekta pisanja. Isključuje i mogućnost da delo pokazuje nešto drugo, da je, kako kaže Hajdeger (Хайдегер, Мартин, *Шумски путеви*, ПЛАТΩ, Београд, 2000, стр. 9), alegorija. No šta ako tu imamo posla s prividom, ako Deridina formula, uprkos svojoj radikalnosti, poziva na preispitivanja realnosti književnog dela, stvari svakog teorijskog modela, svakog modela univerzalnosti mišljenja?

kojima je pisao *Rat i mir* bilo moguće reći, nego i ono što nije bilo moguće reći, što autorovo nesvesno, po Tolstoj, autorova volja, bilo s kojega razloga, tokom pisanja suspenduje, zabranjuje. Autorova volja je, misli Tolstoj, jedini zakon, ako ne teksta, ono sižea, romaneskne logike, sveta koji ta logika gradi. Stoga, na pitanje: ko je Andrej Bolkonski, Tolstoj odgovara „niko, kao i svaki lik koji stvara romansijer“. I to se ne može poreći. To, čak, do izvesne mere važi i za junake biografskih romana. Niko u stvarnosti nije postojao koga Bolkonski otelovljuje, na koga je upućivao. U tom smislu je svaki književni lik niko, i kad je u pitanju istorijska ličnost. Ali, Andrej Bolkonski je mogao biti i niko u onom smislu u kojem Odisej za sebe kaže da je Niko, dakle, niko u svetu koji se u onome bitnom ne razlikuje od stvarnog, spoljašnjeg sveta. Odisej jeste Niko u trenu u kojem sebe tako imenuje, u kojem Homer identifikuje funkciju imena u imaginarnom svetu kao funkciju imena realnog sveta. Za Bolkonskog Tolstoj kaže da je niko, da ne postoji u spoljašnjem svetu, da ne postoji nigde sem u romanu, i to kao fikcija. No ova fikcija izaziva empatiju kakvu izaziva stvarni čovek. Drugu vrstu empatije izaziva Odisej. To nije ni jedina ni najvažnija razlika između njih, između onoga što je napisano. Homer je počinio identicid da bi očuvao identitet svoga junaka. Počinio ga je Odisej. Tolstoj imenovanjem Bolkonskog, tvrdnjom da je niko uspostavlja identitet koji ne priznaje, i koji je proizvod autorove volje. Uspostavlja identitet književnog lika. Tako bi trebalo da bude. No grof Tolstoj, niko, ne kontroliše, ne dokraja, volju autora *Rata i mira*. Nije ni potpuno identičan s autorom *Rata i mira*. Homer prepušta autorovoj volji da utvrdi Odisejev identitet. I to, moguće je pretpostaviti, čini mimo svoje volje, no u skladu s voljom društveno imaginarnog koje mu mit isporučuje. Čini to i Tolstoj, ali u skladu s nesvesnom racionalnošću. On je u sukobu s društveno imaginarnim. Identitet Bolkonskog kao tvorevine volje autora jeste prazan. Bio je prazan. U stvarnom svetu, pak, Andrej Bolkonski postaje ime identiteta, koji volja autora nije mogla ubiti. To pokazuje upravo Tolstojevo objašnjenje zašto je Andrej Bolkonski niko. Ono raskriva da mladi Bolkonski nije niko, da iza tog imena, po volji autora, imena jednog lika, prazne relanosti, stoji identitet, koji bi se mogao pojaviti u nekim okolnostima, i postati stvaran onako kao što postaje stvaran Odisejev identitet kad se predstavlja kao Niko.

Za opis bitke kod Austerlica, veli Tolstoj, „bilo mi je potrebno da bude ubijen sjajan mlad čovek“. Iz istih, strukturnih razloga, u stvari, iz razloga

društveno imaginarnog (tako bi trebalo zaključiti), Tolstoj je odlučio da toga mladog čoveka učini „sinom starog Bolkonskog“. Na taj način mu je obezbedio sjajan rodoslov, status u društvu, moralnu i duhovnu potku duše, unutrašnje interesovanje u okviru društvenog imaginarnog, na šta pritom strukturni razlozi pričanja, izmišljanja biografije sjajnog mladog čoveka nisu mogli presudno uticati. Zaobilaženje strukturne zakonitosti, hotimično ili nehomično, nije moglo biti slučajno. I nije moglo proći bez delovanja na značajne romana, na status realnosti romana i realnosti u romanu, na način na koji je u romanu građen smisao, posebno, smisao „kao efekat površine i položaja, koji proizvodi kruženje neobičnog u serijama strukture“.<sup>14</sup> Tolstojevo objašnjenje uloge koju je namenio mladom Bolkonskom izgleda strukturno čisto, usklađeno sa sistemom vrednosti koji je uspostavljen u romanu, s logikom društveno imaginarnog, te, što je važno, s Tolstojevom normativnom poetikom, i s logikom autoreferencijalnosti književnosti. Po toj poetici autorova volja odlučuje o svemu što se tiče romana. Odlučuje o svemu što se tiče lika Andreja Bolkonskog, i o metafizičkoj dimenziji romana na koju njegova smrt upućuje. No zbog nečega, u pokojem trenutku gradnje romana, volja autora gubi kontrolu – ukoliko je uopšte gubi, ukoliko se u romanu sve ne dešava onako kako ona hoće, kako nesvesno hoće – nad tokom romana, nad logikom sižea, nad pomenutim kruženjem smisla. Narušava se i pravilo autoreferencijalnosti. Volja autora nije više jedini element strukturacije romana, pričanja u slučaju Andreja Bolkonskog, iako je Tolstoj bio ubeđen da lik mladog Bolkonskog predstavlja tačno ono što je potrebno romanu (njegovoj predstavi romana), što roman zahteva, i što autor hoće, što je hteo da kaže. I Tolstoj je u pravu, ako ne zato što je on tako hteo, ono zato što je tako hteo roman. U teoriji se odavno već ne zaobilazi pitanje: da li autor, uistinu, zna šta tačno hoće, ko zna kao autor, te da li se poklapaju znanje autora i znanje teksta? Sigurno je da tekst, mada ni sam ne zna koliko i šta sve zna, uvek više zna nego što njegov tvorac zna, zna da zna, ne samo zato što autor ne može ni zamisliti kako će se njegovo delo čitati za sto ili više godina, nego i zato što subjekt/objekt pisanja, otvoren dalekoj prošlosti i dalekoj budućnosti, može znati više i drugo no što to zna autor.<sup>15</sup> Tekst uvek zna više nego

---

<sup>14</sup> Deleuze, Giles: *Navedeno delo*, p. 88.

<sup>15</sup> „Tolstoj pisac je višestruko pametniji od Tolstoja grofa, vlasnika nevelikog imanja, čoveka koji propoveda neprotivljenje i koji je istovremeno slab“, veli Šklovski, *Navedeno delo*,

što njegov tvorac zna da zna, ili zna da ne zna. I zna više od svake teorije teksta, i od one po kojoj postoji samo tekst. Uloga koju je Tolstoj namenio Andreju Bolkonskom, čini od njega, od jednog mladog, sjajnog čoveka, poseban objekt različitih interesovanja (pokazuje to i pismo kneginje, na koje Tolstoj odgovara), objekt s kojim se čitalac može identifikovati, s kojim se, ne izgleda to ni nemoguće ni nerealno, identifikovao i sam Tolstoj. Ili je on, na neki drugi način, u njemu dramatisovao vlastita iskušenja, i iskušenja čitaoca. To bi trebalo da bude jasno iz nastavka Tolstojevog objašnjenja sudbine lika koji je niko, ne zato što nije postojao, no zato što je, iz strukturnih razloga romana, i trebalo da bude niko, bez obzira na to što je, čim ga je Tolstoj tako imenovao, postao neko: „On me je zatim zainteresovao...“ Tolstoja nije zainteresovao niko, nego niko koji je postao neko, neko kome je on dao identitet i koga je nazvao Andrej Bolkonski. Logično je zato pitati: kako, zašto ga je zainteresovao neko Andrej Bolkonski, a ne niko Andrej Bolkonski? Je li ga je zainteresovalo ime nekog identiteta? Ili ga je zainteresovao taj identitet? Najprostiji odgovor bi bio: zato što se i sam Tolstoj postovetio s njim, što je Bolkonski bio ono što Tolstoj nije bio u njegovim godinama, što je niko kao Bolkonski postao simptom nekog, za Tolstoja, važnog i, verovatno, traumatičnog stanja. Tolstoj je, kao mlad oficir, učestvovao u Krimskom ratu, i to protiv Engleza i Francuza, koji su ratovali na strani Turaka. Ali, bio je i predstavnik plemićke raspusne mladeži. Očito, ovaj odgovor, verovatno, ne bi mogao biti i odgovor subjekta pisanja *Rata i mira*, ni u slučaju da taj subjekt nije imao bilo kakav odlučan odgovor. Mogućno je zamisliti da je Andrej Bolkonski neko ko, u nekom trenutku, postaje niko, čiju sudbinu određuje autor (ne određuje je, ne na isti način, i subjekt

---

стр. 375. Šklovski kaže Tolstoj pisac, to će reći, jedan drugi Tolstoj, ali, ujedno, i Tolstoj grof, posednik nevelikog imanja, itd. Ja bih radije rekao: subjekt pisanja, koji je, uistinu, privremena, ali bitna institucija Tolstoja autora i Tolstoja grofa. Subjekt pisanja *Rata i mira* višestruko je pametniji od Tolstoja grofa, i od Tolstoja autora. On postoji koliko traje i pisanje dela. Postoji i van tog vremena. Njegovo postojanje se transcendiraju, pomera u nesagledivu prošlost i nesagledivu budućnost. Ovo pomeranje granica postojanja je ugrađeno u delo. I traje s delom. S takvim subjektom pisanja, s njegovim znanjem, imam posla kad danas čitam *Rat i mir*. S njim je imala posla i kneginja koja je od Tolstoja tražila objašnjenje: ko je Andrej Bolkonski. Na to pitanje bi imala prava da ga je tražila od subjekta pisanja. On bi znao odgovor. Ali, ko bi se usudio da takvo pitanje postavi subjektu pisanja, koji nije ni postojana institucija? I gde da ga nađe? U delu? Samo u delu?

pisanja): „...bilo mi je potrebno da bude ubijen sjajan mlad čovek“. (Bilo mi je potrebno da sebe ubijem kao mladog sjajnog čoveka, da tako pokažem da sam ja taj sjajni mladi čovek, da taj mladi čovek vaskrsava. No to je samo nagađanje. I nikad ne može postati nešto drugo.) Subjektu pisanja je moglo biti potrebno da bude ubijen mlad čovek, čija će smrt uvećati protivurečje pripovedanja, i uverljivost samog subjekta pisanja. Tako po autoru Andrej Bolkonski postaje neko, pre no što se pojavio u romanu, po subjektu pisanja on postaje neko kad uđe u dijalektiku mašine pričanja. Zahvaljujući subjektu pisanja on postaje onaj neko koji postaje Odisej kad se predstavlja kao Niko, kad niko postaje ime Niko.

Možda Tolstoj ne određuje sudbinu Andreja Bolkonskog koji je niko? Možda u njemu, Tolstoju, kao on, kao autor, odlučuje neko drugi, ili neki incident u pisanju, zahvaljujući čijoj odluci niko (Andrej Bolkonski) postaje neko, ili Niko, kao Odisej, kao Andrej Bolkonski, sin starog kneza Bolkonskog, institucije u društveno imaginarnom? Možda o njemu odlučuje sam roman kao tekst? No *Rat i mir* nije apsolutni tekst, naime, nije knjiga ni o čemu, kakvu je Flober želeo da napiše. *Rat i mir* nije, ne barem prvenstveno, autoreferencijalan. Samo knjiga ni o čemu, kao knjiga o sebi, može biti autoreferencijalna. Ni ona, s više razloga, to ne može biti potpuno. U *Ratu i miru* kao autoreferencijalnom romanu, jedan lik, Andrej Bolkonski, sjajan mlad čovek, mogao bi biti sam Tolstoj, recimo, onakav kakav je želeo da bude i kakav nije bio. (U godinama koje ima njegov junak Bolkonski Tolstoj nije živeo baš previše uzornim životom.) Mogao je biti i lik u ogledalu koje je Tolstoju podmetnuo subjekt pisanja, ili Šekspir, da mu se osveti zato što ga nije voleo, za sve ono što je o njemu rekao. Jasno je, stoga, da autoreferencijalnost lika, autorove volje ne može biti sasvim čista. Nije ni moguća. Očevidno je to iz Tolstojevog priznanja, koliko god da je ono neodređeno (drugačije nije ni moglo da bude), da ga je Andrej Bolkonski zainteresovao: „On me je zatim zainteresovao...“. Tolstoja je zainteresovao taj, ne bilo koji drugi, sjajan mlad čovek. I tu se završava, eventualna, autoreferencijalnost lika Andreja Bolkonskog. No ona, ionako, nije bila moguća, na primer, zbog senke starog kneza Bolkonskog, koja se nadvija nad njim, i nad njegovim nepostojanjem. Istina je, za Tolstoja Andrej Bolkonski postaje uloga, kao što je i Nikolaj Rostov postao uloga: „...ukazala se za njega uloga u daljem toku romana, te sam ga pomilovao i samo sam ga ranio, umesto da ga ubijem“. Samo ga je ranio! U toj skrivenoj ontološkoj drami (koju Tolstoj ne priznaje,

ili neće da je prizna) sadržana je sva ontološka suština lika i književnog teksta u kojem se pojavljuje taj sjajan mlad čovek, nešto drugo no što je izmišljeni književni lik, jedan među drugima po ulozi koja mu je namenjena. U toj ontološkoj suštini je sadržana i suština književne faktografije, koju Tolstoj ističe, koja je, po njemu, presudna za sve što se romana tiče: „To vam je, draga kneginjo, potpuno istinito, mada upravo zbog toga nejasno objašnjenje ko je Bolkonski“.<sup>16</sup> Zašto nejasno? Šta ga čini nejasnim? Da li to što suština književne faktografije više prikriva nego što potvrđuje manjak na koji se autoreferencijalnost dela oslanja i koji je čini? Književna faktografija je istinita i presudno važna samo iz perspektive koju ona nameće i donekle, po prirodi stvari, iz perspektive biografskog pripovedanja. Iz drugih perspektiva ona je problematična, ili može biti problematična. Teško je utvrditi šta je stvarno u pisanju enkodirano, i šta je enkodirano u književnoj faktografiji. Zahvaljujući tome šta je u pisanju enkodirano, šta ono enkodira, ja danas mogu čitati *Ilijadu*.

Problem s Tolstojevim objašnjenjem nije u tome što ono nije jasno zato što elementi biografskog pripovedanja u njegovom romanu i nisu biografski u pravom smislu, ni fiktivno biografski, nego zato što je ono istinito s gledišta koje je romanu spoljašnje (s gledišta istorijske biografije), što je istina realnosti koju Tolstoj stvara i čitalac doživljava, prepoznaje, razumeva kao istinu ili laž, nedostupna kao neporeciva, jedina istina – i što takva istina i ne postoji. Ne postoji u književnosti, u kojoj jednoznačnost nije moguća. Moguća je težnja k jednoznačnosti. Stoga je „neporeciva“ istina književnosti, takva kakva jeste, zaklon za sve istine književnosti koje su joj prethodile i koje su je uobličile, koje su prethodile *Ratu i miru* kao književnom događaju, prema navedenom pismu, književnom događaju i za samog Tolstoja. Uprkos tome, istina stvorene realnosti, događaja dela, jeste istina istine stvarnosti (i ako je ona prisutna samo u slobodnim asocijacijama), istine književnosti, svih njenih strategija (i istina teorija koje te strategije artikulišu ili samo pretpostavljaju), te i istine književne faktografije. Tolstojevo nastojanje na istini književne faktografije, naizgled, kao jedinoj istini stvorene stvarnosti, književnosti, bilo bi opravdano samo pod uslovom da je zaista moguće razlikovati činjenice stvarnosti i činjenice teksta, pevanja/pričanja, fikcije, da se te činjenice negde ne sreću, prepliću, da jedna drugu ne oblikuju, da

---

<sup>16</sup> Pismo je navedeno prema, Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 72.

fikcija ne deluje kao stvarnost, da činjenice književnosti nisu i činjenice stvarnosti.<sup>17</sup> Konačno, Tolstojevo objašnjenje, dakako nesvesno, pokazuje da se istina volje autora i istina romana raskrivaju na drugoj sceni romana, u dijalektici književnog dela kao događaja, kao nesvesnog događaja i kao događaja nesvesnog, na mestu na kojem je volja autora element gradnje značenja, smisla teksta. Na toj sceni se i ukazala uloga za sjajnog mladog čoveka: „...ukazala se za njega uloga u daljem toku romana...“ – uloga Andreja Bolkonskog. Važno je zapaziti da ova uloga nije proizvod volje autora, nije proizvod samo volje autora, ni samo volje romana, ni samo volje pričanja, ni samo volje nesvesnog, ni samo volje bilo kojeg pojedinačnog sudeonika književnog događaja... Svaki taj sudeonik je umešan u delovanje drugih sudeonika književnog događaja, u druge mreže, tako što sa svima njima čini događaj, što mreža uslova (stvarnosti, imaginarnog događaja) u kojoj delo nastaje nije završena. Nije ni završiva. Paradoksalno, ni događaj dela nije

---

<sup>17</sup> Šklovski (Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 382) nedvosmisleno kaže da se činjenice stvarnosti i književnosti razlikuju. Puškin, koji se na dvorskim prijemima prejeda sladoleda, činjenica je stvarnosti, veli. Donekle tako i jeste. Puškin „koji od ništavnosti beži u dubrave“, činjenica je poezije. I to je donekle tačno. Izgleda logično i potrebno za razumevanje složenosti dela i odnosa autora i dela. I jeste tako, sve dok ne shvatimo da je Puškin i u jednom i u drugom slučaju Puškin, da je jednako Puškin onaj Puškin koji beži u dubrave i onaj koji se na prijemima prejeda sladoleda. I u jednom i u drugom slučaju reč je o Puškinu koji beži, možda od istog problema. To teško možemo saznati. Možemo pouzdano pretpostaviti. Prema tome, sve bi, što se tiče književnosti, bilo čisto, kad bi, odista, tako nedvosmisleno stajale stvari s činjenicama, kad bi one uopšte bile tako jasno različite, kao što hoće Šklovski, kad bi, ostavimo po strani činjenice stvarnosti, književne činjenice zauvek bile književne činjenice i ništa drugo. Puškin koji se prejeda sladoleda je ljubomoran na svoju lepu ženu, kojoj se udvara sam car. Njegovo prejedanje sladoledom je kompulzivno. Kako da cara izazove na dvoboj zbog uvrede časti? Zato može da izazove na dvoboj sladoled, da ga tamani. Banalno! Da. To ne znači i da nije istinito, i to kao činjenica stvarnosti, koja nije manje stvarna od stvarnosti koja se vidi, ni manje haotična od činjenice pisanja, činjenice koja se ne vidi. Sa sladoledom je Puškin gutao svoju ljubomoru, i ko zna šta još s njom: svoju nemoć spram cara, svoj ponos, svoj položaj na društvenoj hijerarhiji, svoju neurozu. I to je činjenica stvarnosti, ali činjenica koja se, ili samo njen deo, jedna njena strana, preobražena, mogla pojaviti, na primer, u Onjeginovom odnosu prema ženama, ili na bilo koji drugi način, u bilo kojoj interakciji „čisto“ književnih činjenica.



završiv. Njegova mreža se vremenom cepa, i krpi. Krpi je književnost i, očevidno, teorija književnosti.

Rekao je Tolstoj i ono što nije hteo da kaže, što mu je zabranjivalo moralno stanovište. To znaju i teoretičari književnosti koji nisu skloni psihoanalizi, njenom razumevanju stvaranja i književnog teksta. Ne mislim pritom samo na Tolstojeve izjave, koje, više ili manje izrično, stavljaju u pitanje ono što je rekao u pismu čije sam odlomke, sasvim kratko i samo iz jedne perspektive, analizirao, nego na to da je, i u pismu u kojem objašnjava ko je Andrej Bolkonski, rekao ono što je reč, mimo njegove volje i uprkos njoj, htela da kaže, što je hteo da kaže jezik, što je htelo da kaže bivstvovanje (neraskriveno središte svih Tolstojevih protivurečja, svih njegovih poetičkih, religioznih i egzistencijalnih sukoba), što je naložilo protivrečje dela. Ni izvan teksta ni u tekstu ne postoji ništa što je izrečeno (bez obzira na to da li je Tolstoj to, i s kakvom namerom, hteo ili nije hteo da kaže) i što ne pripada romanu, onoj stvarnosti, onim stvarnostima, koje on gradi, koje se u njemu grade, što nije pozvano i u manifestnom značenju romana, koliko god ono bilo površinsko. I površinsko značenje teksta je nedovršeno, promenljivo. I to uopšte ne protivureči pretpostavci pisaca i teoretičara književnosti da se ono što je dobro napisano u književnom delu rečeno, moglo reći, na jedan jedini način, na način na koji je rečeno. Ne protivureči funkciji, potrebi prisustava ograničavajućih faktora značenja u delu. Tekst je, u nekom smislu, apsolutan. Tačnije, građen je kao apsolutni tekst, s namerom da, i to zahvaljujući paranomiji, bude apsolutan tekst. Apsolutni tekst – teško je i zamisliti apsolutan roman, priču, pesmu; ne znam ni šta bi to bilo – ne upućuje ni na kakvu teoriju, na bilo kakav metatekst, ni na šta izvan svoje paranomije, iako nema teksta bez metateksta, nema nezaklonosti bez zakonitosti. Razume se, u tom slučaju, ne upućuje ni na autora kao na jedino ishodište. I ne postoji autor apsolutnog teksta, ukoliko to nije kaos koji predujmljuje uređenje. Ni sveti spisi nisu apsolutni. Spis čiji je autor Bog ne pretpostavlja niti zahteva teorijsko mišljenje. On jeste teorija. To nije jedini paradoks apsolutnog teksta, ideje apsolutnog teksta. Ovaj tekst bi bio i iskušenje nomosa književnosti, teorije književnosti, samog duha mišljenja. I to je razumljivo. Bilo bi razumljivo da ovo iskušenje nije i iskušenje autoreferencijalnosti, da se ne dešava u volji teksta i, istovremeno, mimo onoga što tekst kaže, što je hteo da kaže, i što je stvarno rečeno, što njegova dijalektika predujmljuje. A rečeno

je da ovakvo delo valja razumeti kao teoriju književnosti – da ono jeste teorija paranomije književnosti.

Nevolja teoretičara s autoreferencijalnošću književnosti, nevolja same autoreferencijalnosti književnosti, jeste u tome što ona, mimo logike koju pretpostavlja i nameće, problematizuje i ono što tekst ne zna da zna, ono što je stavlja u pitanje. Autoreferencijalnost problematizuje samu sebe. Naime, ona je, paradoksalno, moguća ako nije moguća kao autoreferencijalnost mimo same sebe, mimo onoga što bi po definiciji trebalo da bude. Dokaz je to što ni ona ne zna šta zna ako tekst ne zna šta zna, ne zna stvar čije je ona okrilje, koja je događaj u događaju književnog dela, makar ta stvar bila i nestvar, floberovsko ništa. U tom slučaju, autoreferencijalnost ne može da dovede u pitanje delovanje mehanizama koji književnost povezuju s upućivanjem na spoljašnji svet, na senzacije subjekta pisanja, i koji joj jamče stvaranje stvari. U neku ruku, jamči joj stvaranje već stvorene stvari.<sup>18</sup> I u Floberovoj knjizi ni o čemu pojavila bi se ta stvar, ako ne drugačije, ono kao ovo ni o čemu, ništa (ništa sveta), recimo, zahvaljujući postupcima: oneobičavanja, otežavanja, olakšavanja forme, postupcima koji ne mogu biti sami sebi cilj i koje forma ne zahteva zbog sebe. Ne zahteva ih ni pisanje zbog sebe. Pominjem samo postupke za koje je formalizam bio zainteresovan, na koje je svodio, maltene, sve što se tiče književnosti i koji bi morali biti važni za knjigu ni o čemu, za autoreferencijalnost književnosti, za pisanje. Jer, kao i bilo koji drugi oblik referencijalnosti, autoreferencijalnost i pisanje omeđuju područje spoznaje, govora književnosti, poznavanja i nepoznavanja u književnosti. Omeđuju i područje koje ona ne obuhvata, naizgled, zato što isključuje tumačenje, mada je i sama tumačenje kao tautologija, kao tumačenje koje se ne tumači. To Tolstoj nedvojbeno kaže: „Ako bih, pak, hteo da kažem rečima sve što sam nameravao da izrazim romanom, morao bih ispočetka da napišem upravo roman koji sam napisao.“ Veli to u pismu Strahovu. Tolstoj bi, to bi trebalo da važi za svakog pisca, roman morao ponovo

---

<sup>18</sup> To je tako ako je Pol Oster u pravu kad kaže: „Jer ni priča se ne bi pojavila da se ono što ju je proizvelo i njegovo sećanje nije nekako oznanilo“ Oster, Pol, *Knjiga sećanja, Navedeno delo*, str. 82. Problem je u tome kako se, pod kojim uslovima priča objavljuje pre no što se objavi. Izvesno je da se pojavljuje u pisanju. No ono nije samo „čin sećanja“, kako to misli Oster (str. 142) u svojoj „Knjizi sećanja“. Ono je gradnja i onoga što se ne nalazi u sećanju, što je iz njega potisnuto, ono je čin gradnje ni iz čega i ničega, ali i jedno i drugo iz stvarnog sveta.

napisati baš takav kakav jeste, i zato što su misli romana međusobno povezane tako kako su povezane „da bi se izrazile“, i zato što „svaka misao izražena zasebno rečima – gubi svoj smisao“.<sup>19</sup> Ako ovako stoje stvari s tekstom, s romanom, ako je on vlastito tumačenje, uloga autora, koju Tolstoj u jednom trenutku naglašava i, posebno, subjekta pisanja i tumača, svakog tumača, mora biti suspendovana. Tumačenje bi moralo biti napisano istim rečima i, što je nerešiv problem, u isto vreme, u istom kontekstu, na istom prostoru. Morao bi ga pisati isti subjekt pisanja, onaj čovek koji već ne postoji, koji više nije ni moguć. Ništa od toga se ne može ponoviti, iako ništa nije izgubljeno. Ne bi to mogao da učini ni Tolstoj. I on bi, prepisujući ga, pisao drugi roman. Ne može se ponoviti scena pisanja. Ne mogu se ponoviti ni reči romana. Pri ponovnom pisanju menjalo bi se njihovo značenje, menjala bi se njihova upotreba, dikcija, asocijativno polje u kojem se one javljaju. Osim toga suspenzija autora, subjekta pisanja, tumača, ne znači i suspendovanje njihovog postojanja, njihovog pojavljivanja u pisanju. Ako se ne pojave kao duh Hamletovog oca, mogu se pojaviti u negaciji, kao neprepoznati sudeonici pisanja, kao nepoznati negativ, ili u ulozi čitaoca, koji ovo apsolutno razumevanje književnosti mora da shvati i kao svoje spoznavanje života. A, razume se, tako ga ne shvata. Suprotno očekivanju pevanja/pričanja, to omogućuje i opklada na književnost, na formu, opklada književnosti na sebe, već i zato što je ona opklada na dijalektiku pevanja/pričanja, na stvaranje stvari u pevanju/pričanju. Opklada na formu sama po sebi, i kao usredsređivanje na nešto, na formu, otkriva da pisanje nešto skriva, da delo pokazuje na to što je skriveno, na ono što se u pisanju ne pojavljuje. Ova opklada skreće pažnju na ono što pisanje istiskuje iz teksta i što treba da raskrijemo, što sama ta opklada skriva, ili što se s nekog drugog razloga skriva. Na taj način, paradoksalno, ova opklada skreće pažnju na pravo značenje dela.

Postojanje pravog značenja dela, u suštini, nije drugo do puka pretpostavka da delo postoji, da mora postojati. Postoji paranomija dela, i to kao nejasni otisak paranomije pisanja. Jedan od uslova, nesumnjivo bitan, od kojeg zavisi da li se pojavljuje, da li postoji, da li je moguće idealno, pravo (što ne znači, nužno, i jedno jedino, nepromenljivo) značenje teksta (ono značenje koje je podrazumevano u pitanju: šta je pisac hteo da kaže, u pitanju koje postavljaju „neznalice književnosti“, i koje, zapravo, pita o samoj suštini

---

<sup>19</sup> Navedeno prema, Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 78.

književnosti, o tome ko govori, ko je, šta je, i da li je hteo da kaže nešto, ili da sakrije nešto, šta je rečeno, šta je i zašto je to što je rečeno suspendovano u manifestnom značenju, pa i na drugoj sceni teksta, u tome šta je pisac hteo, ako je išta određeno hteo, da kaže, raskrije, i što, s nekog razloga, nije izrekao, i što nikad ne možemo saznati), dakle, bitan uslov od kojeg zavisi da li se bilo šta u pisanju, tekstu pokazuje na fantomsko pravo značenje (značenje koje je strukturno odredište svih mogućih značenja teksta), jeste nesigurni status subjekta pisanja, status koji je rasejan u svim dimenzijama teksta, nerazdvojiv od događanja pisanja i književnog dela, od ekscentriranja subjekta autora, i sebe samog, koji, i kad je u pitanju prosvetiteljski subjekt, ispisuje, izriče tekst kao sebe sama i kao svoj objekt (i koji postaje objekt svoga objekta, onoga što ne uspeva da zapiše), ispisuje status subjekticida subjekta koji se, u isto vreme, individualizuje i derealizuje, koji se rastvara u pismu, i u tom pismu sam postaje fantom „onoga što leži ispod“, supstancije, onoga ko saznaje.

## OPKLADA KNJIŽEVNOSTI

Književnost je upućena na stvarnost. Tako, ne bez razloga, tvrde neki teoretičari. No, ako stvarnost ne znači ništa do stvarnost, ako je kamen samo bilo šta, ništa i nešto, dok ne postane kamen za nešto, nekoga (za kuću, zidara), izvan čiste stvarnosti kamena, valja zaključiti da književnost, zapravo, upućujući na nemoguću čistu stvarnost, na samu sebe kao na tu stvarnost, ili kao na čisti događaj. Ona, međutim, postaje čisti događaj tako što upućuje na sebe kao na fenomenološki povratak stvari, na nemoguće, na nemoguće koje je lakanovsko realno. Tek tako, kao fikcija, kao čvor realnog, simboličkog i imaginarnog, ona upućuje na svoju i svaku stvarnost, ona (kod Handkea, na primer) postaje fenomenološki odsjaj stvari. Književnost, kao fikcija, i može biti nešto, bilo šta. Kao fikcija ona ima značenje, tačnije, predstavlja mrežu, sistem značenja običnih predmeta, događaja, koje čovekovo iskustvo registruje. Taj sistem je postojan. Njegova značenja su promenljiva. Promenljiv je i način na koji se predmeti i događaji pojavljuju u iskustvu subjekta pisanja. U okviru sistema značenja stvarnost, svet, na koje, kao na fenomene, književnost upućuje (na koje upućuje kao na stvarnost i svet),

zapravo su imaginarno, ne tvorevina imaginarnog, nego baš imaginarno. Ne postoji čista stvarnost, običan predmet, stvarnost kao takva, sem kao metafizički pojam. Ne postoji ni čista stvarnost književnosti. Stvarnost, i stvarnost književnosti, u svakom trenutku, time što postoji, što jeste predmet iskustva, nastaje kao nešto nakon fenomenološkog ostavljanja po strani nekih načina na koji se ti predmeti, stvarnost predstavljaju iskustvu subjekta pisanja. Ipak, taj način postojanja stvarnosti ne isključuje postojanje stvarnosti po sebi, te metafizički smisao nastajanja nečega. Nije on isključen ni u Handkeovoj fenomenologiji, u njegovom razlaganju fenomena. Odatle postaje razumljiva i pretpostavka teoretičara prema kojima je cilj književnosti da omogući doživljaj ne toliko stvarnosti, koliko viđenja stvarnosti, viđenja onoga što fikcija radi sa onim što bi stvarnost morala biti, sa svetom, sa činjenicom da svet mora postojati da bi fikcija, književnost postojala, da bi značenje postojalo kao mnoštvenost značenja. Jer, ako ne postoji čista stvarnost, ne postoji ni čisto značenje. Nije jasno kako to svet mora postojati za književnost da bi ona bila moguća, da bi ona postojala. Mora li svet postojati kao pretpostavljeni čisti događaj ili kao priča o tom događaju? Je li to dvoje uopšte moguće razdvojiti? Pisanje ih sjedinjuje. Zar se uvek, ne samo u književnosti, nego i u svakom spisu, u svetu, nekako ne prepliću, ne sjedinjuju u stvarnosti življenja, pisanja, fantazama, psihičkih ili telesnih senzacija što se pojavljuju u pisanju kao življenju?<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Pol Oster razdvaja priču, pripovedanje i događaj. Pripovedanje, kao pravi postmodernista, što on nije, svodi na pripovedanje o pripovedanju. Događaj svodi na supstancu. U tom slučaju, i pripovedanje o pripovedanju bi moralo biti supstancu. Teškoću predstavlja to što supstancijalnost svake supstance mora neko, kod Oстера je to čovek, da potvrdi: „Kad prisustvuje događajima u takozvanom stvarnom svetu, čovek ne pretpostavlja ništa.“ Čovek ne pretpostavlja ništa kad, pretpostavimo, prisustvuje snežnoj lavini. No da li je to moguće? Oster, izgleda, misli da jeste. Misli i da se čovek ne razlikuje od stvarnog sveta, da u tom svetu ne pretpostavlja ništa o sebi, da nema nikakvu svest o sebi, da je samo čovek, onako kako je kamen samo kamen. „Izmišljena priča sastoji se isključivo od značenja, dok je činjenična priča lišena svakog značenja izvan nje same“ (Oster, Pol, Knjiga sećanja, *Otkrivanje samoće*, Geopoetika, Beograd, 2017, str.146). Oster, čini se, kad ovo kaže, nema u vidu stvarnost kao takvu. On misli na različite realnosti i priče o njima, drugim rečima, na različite oblike fenomenološke redukcije. Misli na razlikovanje realnosti pričâ, na različite poetičke strategije izmišljene i činjeničke priče. Pretpostavlja, pripovedanje pretpostavlja, da i u činjeničkoj priči čovek supstancu potvrđuje kao čistu supstancu. Ona

---

to ne može biti zato što joj čovek pripada, što je ta supstanca jedno značenje njegove priče u činjeničkoj priči (Oster ne vidi drugu, treću... priču u činjeničkoj priči), njegove izmišljene priče o supstanci, mnoštvenosti značenja, koja odlikuje fikcije. Mnoštvenost značenja fikcije, na neki način, pripada i stvarnosti, događajima stvarnosti, koje ona predujmljuje i povezuje. Tu razliku Oster pokušava da uspostavi kao razliku značenja iskaza u činjeničkoj i izmišljenoj priči: „Ako vam neko kaže: 'Putujem u Jerusalem', pomislićete: baš lepo, putuje u Jerusalem. Ali ako lik u romanu izgovori te iste reči: 'Putujem u Jerusalem', nećete reagovati na isti način. Pomislićete, za početak, na sam Jerusalem, na njegovu istoriju, njegovu ulogu u religiji, njegovu funkciju kao mitskog mesta. Pomislićete na prošlost, na sadašnjost (na politiku; što je takođe razmišljanje o skorijoj prošlosti), i na budućnost – kao u frazi: 'Dogodine u Jerusalemu'“ (*Navedeno delo*). Oster, očito, greši. Ne postoji čist iskaz. Ne postoji iskaz bez šuma. Informaciju „Putujem u Jerusalem“ uvek prati šum informacije. Svaki iskaz nekako predočava i stanje u kojem je izrečen. Nezamisliv je iskaz „Putujem u Jerusalem“ koji ne bi bio izrečen u nekom kontekstu, koji ne bi upućivao na subjektivnost subjekta, koji bi bio puka informacija, jedan element matematičke jednačine i ništa drugo. Ni kod Oстера nije u pitanju puka informacija. Ono što on hoće da kaže, može biti informacija o jednom elementu (recimo o  $a$ ) iz jednačine  $a+b=ab$ , samo pod uslovom ako je iskaz „Putujem u Jerusalem“ element jednačine s više nepoznatih. Jer,  $a$  može biti bilo koja količina, bilo koja informacija. Nije svejedno da li je taj neko ko kaže „Putujem u Jerusalem“ Jevrej (kao Oster), hrišćanin, ili musliman. Za Oстера informacija „Putujem u Jerusalem“ – ako nije slučajno izabrana kao dokaz da je činjenička priča lišena značenja, a sigurno je da nije – može značiti: posetiću Zid plača, za hrišćanina: posetiću Crkvu Hristovog groba, za muslimana: posetiću džamiju Al Aksa. U sva tri slučaja informacija „Putujem u Jerusalem“ ujedno je i informacija o putovanju Jevrejina, hrišćanina, muslimana, u središte identiteta, ili informacija o nekom problemu s identitetom koji oni imaju. Zna to i Oster. Ili sluti i zbog nečega maskira. Zna da je zahvaljujući gramatici postojanja „svaka stvar koju vidimo zapravo više stvari, koje se zatim dalje umnožavaju, u zavisnosti od toga pored čega se nalaze, u čemu su sadržane, ili od čega su odvojene“ (*Navedeno delo*, str. 161). Iskaz „Putujem u Jerusalem“ ne može biti čist performativ, i ništa drugo. Nije ni čisti konstativ. Formalno je zamisliv iskaz „Putujem u Jerusalem“, koji bi u romanu mogao biti puka informacija, ako to zahteva logika pričanja. No, i kao puka informacija, on bi se upleo ne samo u mrežu značenja fikcije, nego i u mrežu značenja informacija. Dokazuje to upravo primer koji navodi Osterov lik O, sam Oster. (O. je Osterov inicijal. To, naravno, nije jedini, ponajmanje, najvažniji dokaz autobiografskog karaktera njegove knjige.) Taj neko ko u Osterovoj knjizi, kao stvarni čovek, kaže da putuje u Jerusalem zapravo je fiktivni lik, preuznačen u mogućeg stvarnog čoveka. Promenjena mu je uloga. Promenjena je uloga konstativa. Takvi obrti u pripovedanju su uobičajeni. Kao performativ, iskaz, o kojem je ovde reč, treba da potvrdi šta se to

Književnost je upućena na ono što joj je spoljašnje, što joj ni po čemu ne pripada. Upućena je i na ono što joj je najunutrašnjije. Zahvaljujući toj dvostranosti ona je u stanju da omogući doživljaj uspostavljanje stvarnosti, i da sama bude način na koji se stvarnost doživljava. U stanju je i da svoju paranomiju (nezakonitost) predstavi kao nomos (zakon, obrazac pevanja/pripovedanja). Književnost se, kako god da je mislimo, s tim se moramo suočiti, nalazi u mreži spoljašnjeg, sveta, kao onog što joj je najunutrašnjije. Moramo se suočiti i s tim da je, po logici istog paradoksa, književnost upućena na samu sebe (kao da se, zaista, radi o čistoj formi), na to što i kako sama stvara, da bi uopšte mogla biti upućena na stvarnost, na spoljašnje kao sebi najunutrašnjije. Mišljenje književnosti podrazumeva mišljenje njenog odnosa sa stvarnošću, sa samom sobom, te odnosa s tim što joj je u spoljašnjoj stvarnosti najunutrašnjije. Mišljenje književnosti je uvek mišljenje tog odnosa. Teorije književnosti to previđaju, da li zato što je odnos književnosti sa stvarnošću nezaobilazan, i u slučaju da, zaista, postoji samo tekst, čisto najunutrašnjije književnosti, ono najunutrašnjije u kojem se ne nalaze ni dramatične reference pisanja na spoljašnju stvarnost. I površan uvid u proces pisanja i čitanja pokazao bi da književnost nije moguća kao čisto imaginarno, kao apsolutna fikcija već i zato što se ne može odvojiti čisto od nečistog, zato što čisto i nečisto postoje – što postoji stvarnost. Na odnos književnosti i stvarnosti pokazuje i paradoks fikcije, reakcije čitaoca, zašto ne, i pisca, na fiktivnu stvarnost kao na stvarnu stvarnost. Ovo tim pre što ta reakcija nije potpuno nesvesna, niti se da objasniti samo nesvesnim, koje, i samo, upućuje na spoljašnju stvarnost, na sebi spoljašnje (postoji li tako što?), no što mu je na dohvatu, što je već u njemu. Reakcija na fikciju je stvarna, jednako stvarna kao i reakcija na stvarni događaj. Čitalac je svestan fiktivnosti događaja koji doživljava kao stvarni događaj, na koji reaguje kao na stvarni događaj. Ta činjenica ne isključuje sudelovanje u doživljaju nesvesnog i, preko njega (ako, kako Frojd misli: tamo gde je bilo ono treba da dođe Ja), svesnog. Psihoanaliza pokazuje da odnos književnosti i stvarnosti čini složena mreža

---

dešava s iskazima u priči, u fikciji. Treba da pokaže lukavstvo fikcionalizacije stvarnosti, koja igra ulogu stvarne stvarnosti. U književnosti ona ne može imati drugu ulogu. Značenje ovog iskaza određuje sistem značenja Osterovog teksta. Određuju ga funkcije oca i sina, odnosa oca i sina, funkcija identiteta, važna u Osterovoj knjizi. A Jerusolim je određište jevrejskog identiteta, te i Osterovog mišljenja uloga oca i sina.

veza, koju nije moguće precizno rekonstruisati, pokazuje da u književnosti, i u našem razumevanju književnosti, svagda ostaje nešto neiskazano (toga je bila svesna i takozvana lekarska kritika), nedorečeno, suspendovano, nešto što nije moguće izgovoriti, za šta nemamo reč, za šta reč i ne postoji. Taj nedostatak pokazuje zašto postoji pupak književnosti i zašto je pisanju nedostupan, zašto do stvari književnost, do njenog pupka, mišljenje ne može dospeti, iako pisanje ne prestaje da kruži oko njega. Ne može se dospeti ni do stvari kao stvari. Filosofija, doduše, veruje da je moguće raskriti samu stvar. Veruje u sebe. Paranomija književnosti čini da književnost ne veruje u sebe i kad tvrdi da veruje. To stanje ne menja ni to što se mreža veza njenih odnosa i stvarnosti pokazuje i u samoreferentnosti, u razumevanju i tumačenju književnosti, što elemente samoreferentnosti i tumačenja, ono neiskazano, književnost, ipak, iskazuje, u najgorem slučaju, kao neiskazano. Paranomija odnosa književnosti i stvarnosti ne skriva samoreferentnost stvarnosti, njenu prirodnost, kako god da je shvatimo. Treba reći da ništa od toga nije problematično za teoriju književnosti, ni za samu književnost, ako ni zbog čega drugog, ono zato što rekonstrukcija, pretpostavimo, suštinski važnih mesta iz te mreže podrazumeva i rekonstrukciju bića (subjekta pisanja i subjekta čitanja), koje je već, i svojim, eventualnim, odsustvom, upleteno u tu mrežu, koje je upleteno u odnos književnosti i stvarnosti. Ono taj odnos i posreduje. Ali, upravo zbog toga je ovaj odnos, ma koliko logičan, samorazumljiv, moguće dovesti u pitanje. On se uvek iznova mora stavljati u pitanje. Uvek je i dovođen u pitanje. Stavljaju ga u pitanje pisanje i čitanje. Stavljaju ga u pitanje samo delo, čije značenje, zbog nezakonitog, neiskazivog u njemu, ne prestaje da se menja, da se uspostavlja, da se iskazuje.

Odnos književnosti i stvarnosti problematizuje suštinu književnosti, kako god da je ona shvaćena. On rastrže književnost između težnje da po nekim pravilima predstavi, oponaša, prikaže, pro-izvede stvarnost, samu stvar, nešto, i težnje da, suprotno pravilima koja je sama postavila, ona bude ono što stvarnost ne može biti, u isti mah, čisti događaj (koji nije moguć) i događaj bivstvovanja, da bude ono što joj je najunutrašnjije i što joj je nedostupno, što ne može biti. Zbog toga odnos književnosti i stvarnosti, stvari, problematizuje opkladu književnosti sa stvarnošću i sa samom sobom, sa vlastitom zakonitošću. Opkladu sa stvarnošću ona sklapa kao opkladu sa samom sobom, iako je sklapa izvan sebe, s obzirom na to da je sklapa u situaciji u kojoj se nalaze i ona i stvarnost. Pripadanje stvarnosti situaciji: istorijskoj,



ontološkoj, situaciji neiskazivog, najunutrašnjijeg književnosti, i svakog oblika mišljenja, ne može se ni prevideti ni poreći. Neporeciva je potreba da se mreža odnosa književnosti i stvarnosti čita kao mreža te situacije, potreba da se zaviri s one strane onoga što je uhvaćeno u toj mreži, što je čini i što kroz nju propada, što se predstavlja kao jedina stvarnost književnosti. Ne može se poreći da je književno delo (da je pisanje) događaj, čist događaj, i da je taj događaj niz događaja, mnoštvenost, da razara i uspostavlja nemoguću stvarnost kao takvu, da uspostavlja novu stvarnost. Ne porecivo je ni to da takav događaj, neka bude, čisti događaj dela, književnost kao događaj, pripada situaciji koju subjekt pisanja ne poznaje, i koja je situacija tog subjekta. Pritom bi književnost trebalo da bude naknadna posledica čistog događaja, naknadna posledica događaja dela, i situacije univerzuma na koji događaj dela pokazuje, u slučaju književnosti, posledica onoga što joj je najunutrašnjije na koje događaj dela pokazuje i što stavlja u pitanje mogućnost da književnost bude naknadna posledica događaja dela. Pitanje pripadanja događaja dela književnosti je problematično zato što je delo, kao nemogući čisti događaj, kao događaj koji je i događaj situacije, proizvod opklade književnosti sa stvarnošću, opklade koju ona nije u stanju da izbegne, uprkos autoreferentnosti, zato što se tako kladi na samu sebe, na zakon, prema književnom folkloru: zato što se tako kladi na večnost, na koju se stvarnost ne kladi. Ona jednostavno jeste. Tada je svako pitanje o večnosti besmisleno. Tako bi trebalo biti da se stvarnost stvari, recimo, Hajdegerovog krčaga ne bi nalazila u njemu i izvan njega, kad ne bi postojala. Stoga, ova, dodatna opklada ne bi bila važna da odnos književnosti i stvarnosti, i sve što se tiče tog odnosa, autonomija književnosti, na primer, nije proizvod književnosti kao teorije, drugim rečima, da nije racionalizacija opklade književnosti na sebe, na stvaranje, da nije moguće tvrditi, dokazivati, iako je reč o paradoksu, kako je književnost čisti događaj koji ne prestaje da se događa, i to na način na koji je biće događaj, događaj bivstvovanja. To bi mogla biti jedna premisa stanja, nastajanja i razumevanja književnosti. Pesnici, neki, veruju u nju, u stvarnost poezije. Veruju, ili hoće da veruju, da pesma može biti sama stvarnost, što će reći, stvar koja nije proizvedena, koja nije stvar pisanja, i kojoj, hajdegerovski rečeno, proizvodnja pripada. Ali, ne treba izgubiti iz vida činjenicu da je pesma uvek – pesme Paula Celana su dobar primer – događaj i racionalizacija doživljaja, stvarnosti koja postaje, događaj ubeđenja pesnika, odstupanja od zakonitosti koju podrazumeva, dok se gradi na

odstupanju. Neki pesnici, bez obzira na to što su svesni da pesmi pripada i proizvodnja, veruju da pesmu treba razumeti, tumačiti kao stvar koja se ne može tumačiti. Ona, naprosto, jeste. Ali ona jeste nešto što to postaje. Da li joj, onda, kao stvari pripada i proizvodnja koja stvar uvodi u stvarnost? Da li pesma sama sebe uvodi u stvarnost. (Kod Hajdegera je ta stvar /krčag/ proizvedena, postoji, i to kao upotrebna stvar. Uprkos tome, ono što je svojstveno bivanju stvari, krčaga, nije proizvedeno. Može li pesma biti ta stvar? I kako? U raspravi o onom što pesma i pesnik misle, ona jeste ta stvar, koju je, celu ili samo njen deo, pesnik, veruje, mogao dobiti na dar od boga. Valeri je od boga dobijao samo prvi stih pesme; za ostale se, priznaje, morao pomučiti.) Ili, može biti, ono što je pesmi (stvari) svojstveno ne pripada proizvodnji.<sup>21</sup> Ni ono što je svojstveno književnom tekstu, ako je njegovo strukturno odredište neiskazivo, nije proizvedeno. Valja, onda, zaključiti da ono što je svojstveno književnosti, njeno kladenje na sebe kao na nezakonitu zakonitost, nije proizvod pisanja kao autonomnog procesa i kao istorijskog događaja, da se to što je svojstveno književnosti sâmo upisuje, piše u tekstu, da ono piše. To je teško razumeti. Književnost nije krčag, uprkos tome što i za nju važi, makar unekoliko to što, po Hajdegeru, važi za krčag. Krčag možemo razbiti. Ali s njime nećemo razbiti i ono što je svojstveno bivanju krčaga. Vlastitost književnosti nije proizvedena. Nije proizvedeno to što je svojstveno njenom bivanju. Nije proizvedena njena opklada na sebe, na svoju nezakonitu zakonitost. Nije proizvedena paranomija književnosti. Ili jeste? Književnosti pripada vlastitost kao ono po čemu ona jeste književnost, po čemu ona uopšte postoji i jeste, ukoliko postoji i jeste. Hajdeger veli da to „što je grnčar proizveo krčag nije ono što pripada krčagu ukoliko on postoji kao krčag“.<sup>22</sup> Ni ono što pripada književnosti, opklada književnosti na sebe, nije ono što joj pripada zato što je ona proizvod paranomije pisanja.

---

<sup>21</sup> Hajdeger veli da „ono što je svojstveno načinu bivanja krčaga nikad nije nastalo proizvodnjom“, Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 198. (U sprskom prevodu navedena rečenica glasi: „Ali ova vlastitost suštine krčaga nikad ne biva proizvođenjem zgotovljena“; Хајдегер, Мартин, *Предавања и расправе*, ПЛАТΩ, Београд, 1999, стр. 133.) Kako se onda pojavilo izvan proizvodnje?

<sup>22</sup> U sprskom prevodu ova rečenica glasi: „Ali, proizvedenost, kojoj je uzrok grnčar, ni u kom slučaju ne čini ono što je svojstveno krčagu, ukoliko on postoji kao krčag“. Хајдегер Мартин, *Наведено дело*.

Pre će biti da je ona proizvod paranomije pisanja kao proizvod opklade na stvarnost, na sebe. Književnost je, u tom slučaju, sklopila opkladu sa stvarnošću, i sa sobom pre čina pisanja, pre no što je oblikovana kao književnost, a to znači, i pre no što je nastala, pre sebe. To jeste problematično. To bi bilo problematično kad bi se opklada književnosti sa sobom i sa svim što je čini, što ona uspostavlja, mogla sklopiti izvan nje same, izvan genealogije pisanja, bivanja čije se vreme ne poklapa s istorijskim vremenom, koje u nekom trenutku zgušnjava istorijsko vreme i nadilazi svaku hronologiju.

Pomenuo sam da se književnost kladi na stvarnost, sa stvarnošću i tako što se kladi na sebe – i sa sobom? Jer kad se kladi na sebe kladi se na istinu bivstvjućeg, na svoju stvarnost kao istinu bivstvjućeg, na stvarnost koja je stvarnija od stvarne stvarnosti zato što ima ili nema smisla. Ova tvrdnja ne bi trebalo da bude sporna. Posredno ili neposredno, opravdava je svaka poetika književnosti. Kako bi i moglo biti drugačije? Odnos književnosti sa stvarnošću nikad nije ni bio sporan, bez obzira na to kako ga poetika, teorija razumeva, tumači, kako on utiče na estetsko, istinu, mišljenje književnosti, na poetske strategije, na položaj književnosti u svetu i položaj dela u književnosti, to će reći, na ono što bi mogla biti njena suština, ili, preciznije, što se shvata kao njena suština. No, ne samo zbog ovih mogućih preokreta razumevanja suštine književnosti, zbog toga što oni mogu biti opravdani ili neopravdani, treba pitati: zašto se književnost kladi sa stvarnošću kao sa sobom? Treba pitati: zašto se ikako i s kojeg razloga kladi? Na poslednje pitanje, koje je i pitanje o tome šta je književnost uopšte, moguće je ponuditi jednostavan odgovor, onaj koji je sadržan u pitanju: zato što ne može da se ne kladi ako joj je istina svojstvena, ako se, u onom što je suštinsko, ta istina, pre svega, zahvaljujući tome što se sa stvarnošću kladi kao sa sobom, ne razlikuje od istine stvarnosti, od istine pisanja, ako je istina književnosti, ujedno, istina stvarnosti i istina pisanja. To, međutim, ne objašnjava na šta se književnost, na koju istinu sebe kao na jedinu istinu, kladi kad se kladi na sebe? Zato, najpre, valja dokučiti šta je to opklada književnosti, mora li književnost da se kladi zbog toga što joj je paranomija imanentna ili zbog toga da bi tu paranomiju u temelju otklonila? Mora li da se kladi zato što ne bi ni bila književnost (ono što jeste i što postoji) kad se ne bi kladila na sebe? Ovde nemam u vidu poetičke verzije, navodne, temeljne opklade književnosti, kakve, na primer, promovišu postmodernizam i koje postmodernizam promoviše budući da one prividno artikulišu opkladu književnosti na sebe i sa sobom. I

trivijalna književnost se kladi na sebe, ako ni zbog čega drugog ono zato što podrazumeva tu temeljnu opkladu samo zbog toga što pripada imenu književnosti i što zahvaljujući tom pripadanju opklada književnosti podrazumeva opkladu na večnost kao opklada na sebe i opkladu s večnošću kao opkladu sa sobom, sa paranomijom pisanja u kojoj je književnost zaglavljena.<sup>23</sup>

Može li književnost postojati ukoliko je zaglavljena u paranomiji pisanja? Može li biti književnost ako se ne kladi na sebe – i na paranomiju pisanja? Na ta pitanja, na paradoks iz kojega ona proizilaze i koji ona nameću kao paradoks književnosti, morali bismo potražiti odgovor, ili odgovore koji, po prirodi stvari, proizilaze iz suštine književnosti, ili koji upućuju na nju. To znači da bi ti odgovori trebalo da budu odgovori same književnosti, koje teoretičari izriču. Trebalo bi da proizilaze iz stvarnosti, stvari književnosti kao stvarne stvarnosti, stvari koja jeste. Nezgoda s time je što bi tada, budući

---

<sup>23</sup> Na večnost se klade svaka reč i svaki zapis. O tom dovoljno svedoče motivi, toliko dragi književnosti, o nađenom rukopisu, o rukopisima koji ne gore, o zapisima u kamenu. Ali, o tome svedoče društveno imaginarno i njegove institucije. One kanonizuju književnost, ili ono što nazivaju književnost. Ninov žiri, iz godine u godinu, uporno nagrađuje nepismene romane. Roman Dejana Atanackovića *Luzitanija* (Besna kobila, Beograd, 2017), dobitnik Ninove nagrade za 2017. godinu, tipičan je primer. No problem ne predstavlja to što se i ovakva književnost kladi na večnost. Očekuje se to od svakog zapisa. Problem je u tome, barem za društveno imaginarno, što se na večnost kladi i Ninov žiri, koji nije samo institucija, nego i otelovljenje društveno imaginarnog, njegove moći da uspostavlja i nameće sistem vrednosti, koje otelovljuju nagrađeni romani. Još veći je problem to što se preko tog sistema vrednosti, na praznu večnost, kladi kultura, i svaki sistem vrednosti koji se oslanja na društveno imaginarno. Posledice tog stanja stvari mogu biti dramatične. Zapad ratuje po svetu zato što brani vrednosti koje je proizvelo društveno imaginarno, koje taj Zapad, takvog kakav jeste, održava, i koje njega održavaju, koje održavaju pljačkašku civilizaciju Zapada. Proširenje opklade književnosti na druge vrednosti moguće je pod uslovom da se ne može sumnjati u merila vrednosti, recimo, u merila vrednosti Ninovog žirija. No, ako ta merila shvatimo, a tako ih moramo shvatiti, ako ne baš kao otelovljenje društveno imaginarnog, ono kao simptom stanja književnosti, društvenog imaginarnog, nemogućnosti dekonstrukcije istine stvarnosti u istini književnosti, istine vrednosti u istini društveno imaginarnog, posebno, ako ih shvatimo kao simptom stanja vrednosti koja potčinjava sve druge vrednosti, kao simptom nasilja te vrednosti u društvu, jasno je da je sve to proizvod društvenog rastrojstva, destrukcije koja ne postaje dekonstrukcija društva, ni književne istine.

da bi morali da raskriju suštinu književnosti, ti odgovori morali da prethode književnosti, ili, što je logično, da budu sadržani u nekom, eventualnom, događaju književnosti, u kojem se događaj jezika ne bi izvajao kao poseban događaj. Dakle, sama književnost je taj odgovor. To je, ovako ili onako, već mnogo puta rečeno. Da li je i shvaćeno, da li je oduvek bilo shvaćeno? To bi bilo logično i razumljivo ukoliko je moguće tvrditi da je shvaćeno onda kad je stvarnost postala *poiesis*, kad je uočeno da sadrži mogućnost stvaranja novog, nove stvarnosti. Teorija književnosti to zna. Zna, ili misli da zna, ulogu stvaranja. Platon veli da „svačemu što iz nebića prelazi u biće je uzrok stvaranje“.<sup>24</sup> Tako on određuje *poiesis*. Stvaranje, kako ga shvata Platon, i jeste razlog opklade književnosti na sebe. U suštini, prelazak iz nebića u biće je razlog te opklade. A stvarnost književnosti je stvarnost traga tog prelaska. Teško je očekivati da poezija može biti sâmo stvarno, čisti događaj u kojem se ne postavlja pitanje: ko, šta stvara stvaranje. To nije sprečilo neke pesnike da poeziju, uglavnom svoju, izjednače sa samom stvarnošću, da pesmu shvate kao čisti događaj, da svoju poeziju poistovete sa samom stvari, da je identifikuju kao stvar, da izjednače performativnost stvari, događaja i poezije. Istina, može se reći da je poeziji svojstvena performativnost prelaska iz nebića u biće, čak i kad je jasno da je ona proizvod temeljnog rada, prerada, u koje su uključeni različiti elementi stvaranja i postojanja pesme: situacija u kojoj pesma nastaje (i ona u kojoj se prerađuje), psihičko stanje pesnika, samo autorstvo (pitanje autorstva teksta je postavljeno mnogo pre no što ga je postmodernizam iskoristio za poetsku igru), poetski kontekst, istorija poezije, interakcija pesme, imaginarno društvene stvarnosti i sama društvena stvarnost, stanje duha, pripadnost kulturi, itd. Teško je, u tom slučaju, prevideti uzajamnost performativnosti stvari, događaja i performativnosti pesme. Ali te performativnosti se ne mogu ni izjednačiti. Razlikuju ih identitetski procesi i identitetski zahtevi.

Ako je književnost, na bilo koji način, trag prelaska iz nebića u biće, ako je u nju utisnut taj trag, ili ako, na bilo koji način, čini da nešto iz nebića prelazi u biće, ukoliko je, ma kako, uzrok tog prelaska, možemo o njoj govoriti kao o čistom događaju. No to (nešto) što iz nebića prelazi u biće, i čega je književnost trag, ne može da već ne bude, da ne postoji, bilo gde i bilo kako: kao stvarnost, transcendentalna, ili ona koje je uvek tu, kao

---

<sup>24</sup> Platon, *Gozba, Ijon, Gozba, Fedar*, Kultura, Beograd, 1970, str. 76.

imaginarno, nagonski doživljaj, opažaj, želja, impuls čistog živog... To nešto postoji i kad je nešto što još nije nešto, što je samo čista mogućnost. Ni književnost ne može da ne bude mogućnost u određenoj situaciji. I kao mogućí čisti događaj, književno delo pripada situaciji, povesti i stvarnosti subjekta koji ga ispisuje, koji se u njega upisuje. Pripada sledu istorijske situacije, priči, samim tim što je i proizvod opklade književnosti na sebe i sa sobom. Književno delo uvek pokazuje na ono što je iza njega i na ono što je ispred njega, što još nije došlo i što nadolazi s njegovim opstajanjem. Događaj, Božje stvaranje sveta ili veliki prasak, pripada situaciji i zato što je stvar, što pravi usek u postojeće, makar to postojeće bilo i ništa. Prema tome, ni kao čisti događaj, on nema monopol na „istinu svog dešavanja“,<sup>25</sup> na sebe kao tu istinu.<sup>26</sup> Na neki način, on je istina te istine zato što je izvan nje. Pretpostavimo li da tako stoji stvar i s književnošću i sa stvarnošću, moramo pretpostaviti i da je stvaranje književnog dela iz ničega mit autoreferencijalnosti književnosti, ili, što teoretičari radije prihvataju (bliže je zdravom razumu, znanju koje on može da ponudi), ostatak mita u književnosti, što znači ostatak književnosti u književnosti, ostatak potisnutog, koje zbog toga nije manje delotvorno. Kako bilo, *ex nihilo*, kome pripada događaj stvaranja, i iz kojega se nešto stvara, možemo raskriti samo iz onoga što je stvoreno, iako ništa ne dokazuje da delo nastaje *ex nihilo*. Uvek izvor dela<sup>27</sup>, onaj

---

<sup>25</sup> Gurguris, Statis, *Da li književnost misli?*, *Književnost kao teorija za antimitsko doba*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, str. 476.

<sup>26</sup> I Bog procenjuje svoje delo, procenjuje istinitost svoje istine. „I vide Bog da je dobro“, Прва књига Мојсијева, 1,10. Važno je da on to čini s gledišta izvan samog događaja, ali i iz perspektive događaja.

<sup>27</sup> Izvor ovde shvatam hajdegerovski, kao „ono odakle i čime neka stvar jeste što jeste i kakva jeste“; Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, ПЛАТΩ, Београд, 2000, стр. 7. Izvor književnosti, književnog dela, ono je odakle i po čemu književnost jeste književnost i po čemu jeste takva kakva jeste, po čemu delo jeste kakvo jeste, delo. Izvor književnosti je paranomija, nezakonitost zakona književnosti. Treba reći da to po čemu književnost jeste književnost i po čemu jeste takva kakva jeste nije moguće dokraja razabrati. Možemo pratiti i rekonstruisati žilu izvora do mesta na kojem ona nastaje kao živa voda. Dalje je praznina, koja otkriva da je tu nešto bilo, da su tragovi tog nečega obrisani, ali i da se tragovi toga što je bilo, stvarnosti, otkrivaju u književnosti, umetnosti, na primer, u pećinskim crtežima. Možemo ih naći u jeziku, govoru, simbolima. U nekom trenutku oni nestaju, ili nam postaju nedostupni. Znači li to da se u tom trenutku

koji možemo otkriti, prepoznati u delu, pokazuje na još nešto, na žilu koja seže u nedokučivu dubinu, pokazuje na izvore tog izvora, na ponor nastajanja. Svaki izvora krije, pretpostavlja praizvor (i mit o praizvoru). Ovaj se javlja ili presušuje. (I mit o praizvoru se javlja i presušuje, zavisno već od društveno imaginarnog, od toga šta ono traži na tom izvoru, u sebi, šta mit može da kaže.) Svaki izvor dela krije mitsku priču o praizvoru, čudo otkrivanja, nastajanja i čudo nestajanja. Traganje za izvorom, za prvom reči dela, prvom reči pisanja, pokazuje da je delo nešto drugo i da ta drugost nije jasno određena, da njegove veze sa izvorom nisu jasne. Ne mogu ni biti jasne. Preostaje još nešto što će se pokazati u nekoj prilici, što bi se moglo i što se neće pokazati. Pokazuje se i ono zbog čega događaj jeste događaj i zbog čega polaže pravo na istinu svoga dešavanja i istinu događajnosti, zbog čega književnost mora biti opklada na sebe i opklada sa sobom. Na kraju bismo se, to je samo pretpostavka, sudarali sa zidom apsoluta, ili, što je realnije, s nekim zidom koji mora i ne može biti zid apsoluta, koji i nije zid. Na kraju bismo se sudarili s razlogom opklade književnosti kao opklade autora na sebe, na prelazak u biće. I to je samo pretpostavka. Na to prosvetljenje ne treba računati.

Za moju raspravu je važno da stvarnost događaja književnosti, prelasna nebića u biće, koji bi sada trebalo da bude razumljiv, prouzrokuje stvarnost opklade književnosti, iako nije jasno zašto bi to ona činila. Zašto bi nešto što je celo, puno, i pod uslovom da ne prestaje da se događa, zahtevalo do bude punije? Ili je celo manjak? Kako god da s time stroji stvar, razumljivo je da opklada književnosti na sebe i sa sobom u teoriji književnosti ima ulogu koju ima Bog u Paskalovoj opkladi. No književnost je opklada na sebe, kao što je priča alegorija o pričanju. Opklada književnosti na sebe je alegorija o kladenju. Književnost ne traži od primaoca da veruje u njenu stvarnost. Ni Bog ne traži od vernika da se kladi na njegovo postojanje. To još ne znači da *ex nihilo* nema ulogu u književnosti, da se ne treba kladiti na *ex nihilo* dela.<sup>28</sup>

---

književnost i ne razlikuje od stvarnosti, da je književnost na samom početku ostvarila nemogući ideal: da bude sama stvarnost, *stvar*?

<sup>28</sup> Pesnici često tvrde da ne znaju, da ne mogu, da nije moguće, objasniti kako nastaje pesma. I ne znaju. Može im se verovati. Ali, njihova tvrdnja je prihvatljiva zavisno od gledišta s kojega se prosuđuje. Zbog toga nije moguće poverovati da se pesma ne može tumačiti, kako tvrde ti pesnici (i po koji teoretičar, koji je pritom tumači). Sama pesma je tumačenje. Ona je tumačenje

Imam li onda posla u književnosti s dvostrukom, s višestrukom opkladom, ili s različitim vrstama opklade, s opkladama koje u pisanju jedna drugu isključuju, koje isključuje prestup pisanja? U paranomiji književnosti to ne bi bilo nelogično. Uopšte nije nelogično u paranomiji pisanja. Ipak se i u fikciji koja ne bi bila ništa drugo do fikcija u kojoj je stvarnost oduvek već raste-lovljena – i tako očuvana – i gde bi se mogao pokazati razlog rasprave o odnosu književnosti i stvarnosti, razlog prestupa u pisanju, odigrava „jedna igra gde će pasti glava ili pismo“,<sup>29</sup> „gde će pasti“ priča o stvarnosti ili priča

---

i ako je pesnik dobija od muza, ili neposredno od Boga, od bilo koga. To nikako ne znači da Valeri za prvi stih koji dobija od Boga nije bio ni kriv ni dužan, da taj stih nema nikakve veze s procesom pisanja, sa stvarnošću u kojoj on živi, sa njim samim, s njegovom egzistencijom, s čisto živim. Ne treba smetnuti s uma da je prvi stih za „Mornarsko groblje“ od Boga dobio Valeri, a ne neko drugi, neki drugi pesnik, recimo, Malarme. Stih koji pesniku daje Bog pretpostavka je i osnov ostalih stihova pesme, koji su pesnikovo sočinenije, proizvod njegovog rada. Rad drugog pesnika koji bi dobio na dar isti taj stih izgledao bi drugačije, čak i ako su ti drugi stihovi, posredni ili neposredni, proizvod i stvarnosti i prvog stiha, u kojem je, kao u početku, predujmljena sva pesma, u kojem su predujmljeni rad pesme i pesnika. Može se tvrditi i da je Bog, ko zna s kojom namerom, Valeriju s prvim stihom dao celu pesmu, koju je on, takođe, po Božjoj volji, uporno deljao. Ili za rad pesme i pesnika ne važi opklada književnosti? Ili važi tek onoliko koliko je učinak prvog stiha?

Što se mene tiče, retko mi se dešavalo, ako mi se ikad i desilo, da prva rečenica teksta – koja je, uprkos tome što je bila proizvod racija, slučaja, psihičkog, egzistencijalnog, istorijskog impulsa – ostane i u konačnoj verziji teksta onakva kakvu sam je zapisao. Ali, ja nisam pesnik. A i prvu rečenicu mi je, u najboljem slučaju, umesto Boga, moglo dati nesvesno, možda je bolje reći, iskustvo čitanja kojega nisam u tom trenutku bio svestan, potreba, prisila da sebi nešto objasnim. Konačno, ja se ne kladim. (Ne bi trebalo da se kladim. Nemam na to ni pravo. Ne kladim se ni na ovu raspravu. Ne kladim se ni na opkladu književnosti, iako je ova rasprava, to je teško bilo izbeći u prestupnosti pisanja, opklada na opkladu književnosti, očito, baš onako kako je to opklada književnosti predujmljuje – i kako pisanje predujmljuje prestup.)

<sup>29</sup> Paskal, *Misli*, Kultura, Beograd, 1965, str. 111. Paskal veli da se ova igra odigrava tamo gde razum treba da odluči da li Bog postoji ili ne postoji. Ova igra se odigrava tamo gde treba da odlučimo koliko je stvarnost stvarna, da li se književnost stvarno kladi na sebe i sa sobom. Kako paranomija pisanja omogućuje i da li omogućuje tu opkladu. U suštini, i to predstavlja problem, ova igra se odigrava tamo gde treba da damo konačan odgovor na bilo koje ontološko pitanje i na bilo koje pitanje stvarnosti i govora o njoj. U svim tim slučajevima, radi se o pitanju na koje bi



o priči. Odigrava se igra (započeta u pisanju) stvarnosti i stvarnosti književnosti, u kojoj će književnost biti događaj bivstvovanja, i kad je samo njegov odjek, ili puka praznina egzistencije, kad na govori ni o čemu. Tu igru književnost ne uspeva da izbegne. Nijednu igru ona ne uspeva da izbegne. I ne pokušava da je izbegne. Po tome bi trebalo da se razlikuje od filosofije. Književnost, u stvari, nije u stanju sebe da izbegne. (Nije to, na drugi način, ni filosofija.) U osnovi stvarnosti književnosti nalazi se pitanje opklade književnosti (i bića) na sebe i sa sobom. Bilo bi tako da *ex nihilo* stvaranja nije metafora, bela metafora, koja skreće pažnju s opklade književnosti, bilo bi

---

bilo razumno ne davati odgovor. To Paskal kaže za pitanje o postojanju Boga. Književnost ne može a da ne postavlja pitanja koja zahtevaju odgovor, na koja ona jeste odgovor, iako bi bilo razumno da ne daje bilo kakav odgovor, iako kaže da bi bilo razumno ne davati odgovore na pitanja koja postavlja. Tako moramo zaključiti i prema tvrdnjama pesnika da se poezija ne može tumačiti, ili da je ne treba tumačiti. No, očito je da književnost igra sa sobom najmanje dvostruku igru, igru stvarnosti koja je stvarna i te iste stvarnosti koja je fiktivna, koja je proizvod dijalektike pisanja. Zato očekuje i daje odgovore koje nije razumno davati. Konačno, poezija se, ne može samo čitati. Neki teoretičari tvrde da može, da je tako treba i primiti i razumeti. Treba je razumeti kao ono što se ne razumeva. No ni sami pesnici ne tvrde, s više razloga, da poezija – ponajpre, kao poezija, zato što jeste, ako, uistinu, jeste uzrok prelaska nebića u biće, i zato što jeste taj prelazak svaki put kad uzmemo knjigu u ruku, i kad se upletemo u mrežu odnosa nebića i bića – ne postavlja pitanja na koja bi bilo razumno ne davati odgovore. Poezija ne može a da ne pokazuje na uzrok prelaska nebića u biće, na ono što ona ne zna, na sebe kao na taj uzrok, ni u slučaju da je ona čista stvarnost i ništa drugo. Ona bi na taj uzrok pokazivala i kad bi pesnički jezik, ponekad se tako tvrdi, bio toliko konkretan da nema nikakvih senki, kad bi bio *stvar*, što će reći, kad ne bi imao značenje, kao, ponekad tako izgleda, poezija Paula Celana. No, i u ovom slučaju, u pitanju je značenje koje nam nije odmah dostupno, koje je zameteno, zabranjeno, nepoželjno, suspendovano... Kod Celana je u pitanju značenje koje je, najčešće, s nekih razloga potisnuto, skriveno i od njega samog (najpre od njega samog), višestruko preobraženo. I tada nam je dostupno odsustvo konkretnog značenja. Dostupno nam je značenje skrivanja, potiskivanja. Kako mu drago, pesma jeste prelazak nebića u biće, prelazak koji se dešava pred našim očima, u nama, u bićima, koji se već desio, i koji zahteva da bude pojmljen. Pesma to zahteva zato što ne zna kako da se oslobodi značenja jezika, ni kad je reč o zaumnom jeziku, o ostacima razorenog jezika. Pesma zahteva da razumemo šta se tu dešava, šta se dešava s njom, da razumemo na šta se i zašto se književnost kladi kad se kladi na sebe, na šta se kladi Paul Celan kad raz-značuje značenje svoje pesme, traumatični prelazak iz nebića u biće, kod njega, iz bića u nebiće.

tako da književnosti ne maskira svoj izvor. To postaje jasno ako opkladu književnosti formalizujemo onako kako je to učinio Paskal sa svojom opkladom u postojanje Boga. On je svoju opkladu približio filosofiji i udaljio od iracionalnosti vere. Izgleda da je ista sudbina zadesila i opkladu književnosti. Samo ona to ne zna, ili, verovatnije, neće da zna.

Prema modelu Paskalove opklade u postojanje ili nepostojanje Boga, opkladu književnost bi trebalo shvatiti kao opkladu subjekta – subjekta pisanja i čitanja – ili čak kao opkladu pisanja i čitanja u opkladu književnosti na sebe i sa sobom, u nešto što bi bilo korisnije za subjekt, i što bi bilo korisno samoj književnosti. Problem je u tome kako ono što je korisno za književnost, za njenu opkladu može biti korisno za subjekt književnosti, za subjekt pisanja koji iščezava u opkladi književnost, ukoliko paranomija književnosti nije i paranomija tog subjekta. Da li klađenje u opkladu književnosti uopšte može biti korisno za subjekt pisanja? I kakvu bi korist književnost mogla imati od takve opklade? Zašto bi joj ona bila potrebna, ako subjekt pisanja iščezava? Ili je, može biti, reč o subjektu kao iščezavajućem, o iščezavajućem nezakonitog u pisanju? U neku ruku bi tako trebalo da bude, iako o tome ne odlučuje samo književnost kao događaj, nego i književnost kao teorijsko mišljenje. Odlučuje subjekt pisanja, i sve ono što se s njim dešava, odlučuje njegovo klađenje na opkladu književnosti kao na sebe. U tom pogledu, nema, ne bi trebalo ni da je bude, suštinske razlike između opklade književnosti i Paskalove opklade. Ipak, nije sasvim tako. Ne može ni biti. Kod Paskala, u čisto teorijskom mišljenju, gde je, tako Paskal tvrdi, pravilno ne kladiti se, stvar je, naoko, prilično jasna. Ako se već kladimo na postojanje ili nepostojanje Boga, treba se kladiti na postojanje Boga. Jer, ako dobijemo, dobijamo sve, ako izgubimo ne gubimo ništa. Ne postoje posledice izgubljene opklade. Tako bi bilo kad klađenje na postojanje ili nepostojanje Boga ne bi pretpostavljalo ništa drugo do bacanje kocke i kad ne bi podrazumevalo nikakvu obavezu kockara. A podrazumeva, ako nikakvu drugu, podrazumeva psihološku obavezu. Podrazumeva i mnogo više. Ulog u to klađenje je ceo život kockara. Psihološka obaveza pretpostavlja i prestrukturaciju psihe. Stoga je, u svakoj opkladi, i u Paskalovoj, moguće izgubiti, moguće je izgubiti nešto, u Paskalovoj opkladi: ono ništa. Možemo izgubiti ono što smo već izgubili u svetu, ili što u tom svetu nismo imali, i što bi, u Paskalovoj opkladi, bilo nadomešteno. Upravo zbog toga se i moramo kladiti. Ništa ne pokazuje da opklada književnosti može bilo šta da nadoknadi. Najzad, ni u Paskalovoj

opkladi, ne gubimo svest o pogrešnom izboru, svest da smo na kocku stavili ne samo vlastito postojanje, nego i postojanje kao takvo, da smo na kocku stavili ono s čim se ne možemo kockati.

U slučaju opklade na opkladu književnosti subjekt pisanja i čitanja je, znao to ili ne, već dobio što je trebalo da dobije, dobio je fikcionalizaciju stvarnosti – i opklade. I sve je već izgubio u iluziji dobitka. Izgubio je kartezijsku izvesnost svoga jesam. Sama književnost, autoreferencijalnost književnosti, time ništa ne dobija niti šta gubi. Ali s istom sigurnošću je moguće reći da dobija i gubi, zavisno od toga da li je subjekt pisanja izgubio, ili dobio. Subjekt pisanja nije postojana instanca kao što je to kartezijanski subjekt. Dok piše on i ne zna da postoji, ne zna ko postoji kao on, kao subjekt pisanja, ko piše. Ne može reći: pišem, dakle, postojim. Postoji pisanje, čiji je on subjekt/objekt, čije je on prazno mesto. Znači li to da, pošto se nalazi na klackalici između kartezijanskog izvesnog i Lakanovog iščezavajućeg subjekta, on ništa ne gubi niti što dobija? Klackalica mu ne gine. I u toj situaciji on nekako jeste. Nije, ne bi trebalo da bude bitno drugačije ni sa subjektom čitanja, pod uslovom da on, kako mu padne na pamet, inscenira, čak, piše, prepisuje, ono što čita. U oba slučaja dobija književnost. Tako bi trebalo da bude. To bi bilo i pravedno. Moralo bi biti i vidljivo. Književnost nema ulogu skrivenog Boga, ni Paskalovog Boga, koga se ne tiče opklada subjekta pisanja ili čitanja. Kod Paskala opklada i nije stvar Boga. On jeste ili nije, kladio se ja ili ne kladio na njegovo postojanje. I ništa mu ne znači moje klađenje. Je li i književnost na isti način? Gubitak i dobitak subjekta pisanja ne dokazuju postojanje književnosti. Dokazuju da opklada književnosti zavisi od opklade subjekta pisanja, da se od nje i ne razlikuje. I ne postoji izvan nje. Ona je upisana u opkladi subjekta pisanja. Ona je opklada subjekta pisanja, koji se kladi i kad se ne kladi. Motivima opklade subjekta pisanja ovde se ne mogu baviti. Izvesno je da su individualizovani, često, tuđi, nepredvidljivi, kontingentni. Sve upućuje na to da subjekt pisanja i subjekt čitanja investiraju svoja očekivanja, svoje želje, svoje fantazme, sebe same, u svoju opkladu kao opkladu književnosti. To, s jedne strane, ne znači da književni tekst nema neku vrstu autonomije, da ona nije zakonita, da ne pretpostavlja neku univerzalnost. S druge strane, to ne znači da i ne postoji subjekt apsolutnog teksta, ni ako, kako Derida misli, postoji samo tekst. Tada bi tekst morao biti svoj subjekt. (Dakle, postoji subjekt teksta koji jedini postoji.) Morao bi tada tekst biti lišen paranomije pisanja, koja je u njemu enkodirana.

Subjekt teksta postoji i kad ne postoji. Samo po sebi, to i nije problematično, ni ako je subjekt samo pojam. Ali, šta ako je subjekt teksta *alter ego* subjekta pisanja, ako je njegova zakonitost nezakonitost, ako je svaka zakonitost nezakonitost? Zajedničko im je ime, zajednički im je pojam subjekta. Kako bilo, subjekt pisanja se nikad ne gubi. Nikad se ne svodi na subjekt teksta a da nije problematizovan. Svejedno je da li se on, u isto vreme, s njim poistovećuje, ili u njemu nestaje, kao u Celanovim pesmama, da li je njegovo postojanje suspendovano, ili je on, naprosto, iščezavajući.

Apsolutni tekst suspenduje subjekt pisanja. Suspenduje ga, tako što čisti pisanje od paranomije, teorije, književnosti kao teorije, ali i od onoga što je književnosti spoljašnje. No šta ako je, na primer, uz pomoć psihoanalize, tome što suspenduje subjekt pisanja, i razlozima suspendovanja, moguće ući trag? Istina, to što suspenduje subjekt, taj trag, nije moguće dokraja odgonetnuti ni uz pomoć psihoanalize. Tako što ne treba ni očekivati. Štaviše, zbog suspendovanja subjekta pisanja, zahvaljujući paranomiji, književnost niti šta gubi niti šta dobija. Ne gubi i ne dobija ništa ni opklada književnosti, iako predujmljuje i apsorbuje dramu subjekta pisanja. U tom smislu se, zato što bi tako bilo ispravno, može reći: postoji samo književnost, postoji samo tekst. To još ne znači da se i takva književnost ne kladi, da paranomija, mimo svake logike, nije jedini razlog klađenja književnosti. Ona se kladi kao što se kladi sve što postoji. I hrišćanski Bog se kladi. Kladio se u život svoga sina. Književnost se kladi kao gotovo delo i kao delo u nastajanju, kao proces nastajanja. I investira sebe u tu opkladu. Opklada književnosti je i sama predujmljena i apsorbovana u dramu subjekta pisanja. Književnost se kladi kao subjekt (pisanja, čitanja) i u ime tog subjekta, bez obzira na to, ili baš zato što je predmet njene opklade upravo on, u suštini, ponor koji se otkriva pisanju, koji otkriva subjekt pisanja i u kojem on iščezava. Predmet opklade književnosti je, prema teoriji, i ponajpre, jezik, koji bi trebalo da postane stvar. U isti mah, moralo bi biti jasno da jezik ne može biti predmet opklade književnosti ako u njemu i preko njega predmet opklade nije i subjekt koji govori. A subjekt govori, kad govori ono što je već sadržano u jeziku, kad jezik govori kao on. No bez obzira na status subjekta koji govori (piše) u ovakvoj opkladi, književnost, opklada književnosti, ima ulogu onog Boga koji naknadno procenjuje svoje delo. Subjekt, subjekt pisanja, kao i Paskalov vernik, i kad je očevidno da je opklada besmislena, mora da se kladi bez izgleda na dobitak i gubitak. Jer, ako dobije, književnost dobija sve, ako izgubi, ne gubi

ništa. Jezik joj uvek ostaje. Sa njim joj ostaje poraz i dobitak subjekta pisanja. Jezik, koji bi u poeziji trebalo da postane stvar, jezik je subjekta. On određuje subjekt, on ga konstituiše, tako što zatvara naprslinu u njegovoj egzistenciji. Jeziku pripada zasluga za eventualni dobitak subjekta. Da li je i krivac za poraz subjekta pisanja? Jezik otkriva da je subjekt dvostruki, udvojeni predmet opklade književnosti na sebe. Subjekt je uvek predmet opklade književnosti, da li zato što bi, u isto vreme, trebalo da bude stvarni dobitnik i stvarni gubitnik u njenoj opkladi. Sav njegov dobitak i jeste u ovome: trebalo bi, desilo se jedno ili drugo, da bude, da postoji. U opkladi književnosti u igri je postojanje subjekta, pitanje da li on postoji ili ne postoji.<sup>30</sup> U igri je njegova

---

<sup>30</sup> Lakan veli da je u Paskalovoj opkladi pitanje: „...da li *Ja (Je)* postojim ili *Ja (Je)* ne postojim?“, Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Seuil, Paris, 20006, p. 119. Problem je jednostavan. Pitanje je jednostavno. Odgovor na njega nije jednostavan – a, možda, nije ni potreban. Paskalu nije bio potreban. Reklo bi se da nije potreban ni Lakanu. On, istina je, drugačije, formuliše ono što Paskal kaže, pretpostavlja o postojanju Boga: ako Bog postoji i Ja postojim, to će reći, dobijam sve, ako Bog ne postoji ni Ja ne postojim, to će reći, ne gubim ništa. Uprkos tome, i dalje mogu i moram da sumnjam i moram da se pitam kako postojim i kako gubim ili ne gubim? Za Lakana, s obzirom na to da je prikriveni karteziijanac, to je razumljivo. Povlasticu koju mi sumnja garantuje ne gubim. (Lakan se sumnje nipošto ne bi odrekao.) A to znači, Lakan kaže, po sopstvenom priznanju ono što je pre njega rekao Paskal, da Bog prevarant, koji mi (subjektu pisanja i čitanja) ne može oduzeti povlasticu što mi je sumnja jamči, „prema tome, nije prevareni Bog“ (Lacan, Jacques, *Le séminaire, L'objet de la psychanalyse*, stenografske beleške). Kad je reč o književnosti, što mene u ovoj raspravi zanima, to znači da književnost prevarantkinja, a ona to sigurno nije manje od Boga – šta god da se zbiva sa subjektom koji se kladi u njenu opkladu, koji je predmet opklade – nije prevarena i kad je uvek prevarena. Pritom bi trebalo da bude s one strane svakog dobitka i svakog gubitka. No da li je baš tako, ako ona ne postoji izvan konkretnog teksta? Konkretni tekst pripada konkretnom svetu, deo je književnog sveta. Uvučen je u mrežu tog sveta iz koje se ne može ispetljati. Sve što važi za svet, za mrežu kojoj pripada, važi i za njega, i za sudbinu subjekta koji je predmet opklade književnosti u svetu.

Valja reći da je Lakanovu rečenicu: „...da li *Ja (Je)* postojim ili *Ja (Je)* ne postojim?“ moguće protumačiti i na drugi način. Zamenicu *ja (je)* Lakan u ovoj rečenici piše velikim slovom i kurzivom *Ja (Je)*, što inače ne čini. Tako skreće pažnju na to da zamenica *Ja* u njegovoj tvrdnji ima posebno značenje, da je u toj tvrdnji reč o *Ja* kao instanci subjekta koji govori. Stoga je ovu njegovu formulu moguće pročitati i ovako: u Paskalovoj opkladi pitanje je – da li *Ja* postoji ili

subjektivacija, i postojanje onog koji razumeva tu opkladu. Opklada književnosti se ne tiče nekog budućeg života, nego egzistencije onoga ko piše, ko čita, makar on mislio da se poezija samo čita (da razum tu ništa nije u stanju da odluči). Opklada književnosti se tiče onog ko je ekscentriran u konkretnoj egzistenciji i koji je, paradoksalno, tako u njoj utemeljen.

Subjekt pisanja se može kladiti u opkladu književnosti kao u stvarnu stvarnost, zato što je stvarnost književnosti, pisanja i njegova stvarna stvarnost. On se, posredno, tako kladi i na večni život. (Opklada subjekta pisanja na večnost, na buduću život koji poziva i zalaže u pisanje, spada u folklor pisanja. I može značiti bilo šta, puku iluziju, tvorevinu imaginarnog, objekt malo *a*, koje se „javlja u onostranosti zamislivog“,<sup>31</sup> podizanje egzistencije iz ponora čistog živog...) Subjekt pisanja se, naizgled, kladi u opkladu

---

*Ja* ne postoji? Da li postoji ja subjekta, subjekta koji govori, sumnja, koji se kladi, ili ne postoji? Ili, ko se kladi kao *Ja* koje govori, koje se kladi? I u tom slučaju, kladi se subjekt. Lakan će i reći u seminaru *L'objet de la psychanalyse* da je opklada Paskalova opklada „subjekta koji nam otkriva svoju strukturu“. Ako je to tako, ako je u subjektu pisanja i subjektu čitanja, stavljen u pitanje subjekt, subjekt sumnje, to će reći, ako je u pitanje stavljeno *Ja* subjekta pisanja i subjekta čitanja, subjekta sumnje, onda književnost piše i čita kao to *Ja* i kao subjekt, koji u pisanju i čitanju otkriva svoju strukturu. I nikad ne možemo tačno znati šta piše i čita, ako je ne shvatimo kao oblik teorizacije stanja subjekta. Još je moguće tvrditi da književnost preuzima ulogu subjekta pisanja i subjekta čitanja, da postaje taj subjekt. Po svemu sudeći, književnosti u njenoj opkladi, sem uloge Boga, pripada i funkcija *Ja* subjekta pisanja i *Ja* subjekta čitanja, jednom rečju, pripada joj funkcija subjekta koji otvara svoju strukturu, sledstveno Lakanovom mišljenju, to bi značilo da otkriva gde misli, buduću da ne misli tamo gde misli da misli. Ni u tom slučaju ona ne može biti jedini subjekt teksta, jedino univerzalno. Ne uspostavlja stvarnost koja bi bila potpuno izvan stvarne stvarnosti, koja ne bi upućivala na stvarnu stvarnost, na nešto izvan sebe. To ubedljivo pokazuju reakcije na fiktivnu stvarnost, recimo, strah koji doživljava gledalac horor filmova. Književnost može biti subjekt ukoliko postoje subjekt pisanja i subjekt čitanja, ukoliko, kao taj subjekt, otkriva svoju strukturu. Izvan njih ona nije ni književnost. Derida je mogao tvrditi da postoji samo tekst, ako postoji i neko za koga postoji samo tekst i ko to može razumeti, ko to može znati, zato što sumnja – zato što sumnja u to da postoji samo tekst. Ako ne postoji neko za koga postoji samo tekst, književnost, kao Drugi, nema ni opklade. Lakan kaže (*L'objet de la psychanalyse*) da ni u Paskalovoj opkladi nema opklade ako Bog ne postoji. Zašto bi drugačije bilo i s književnošću? Na šta da se kladi subjekt pisanja ako književnost ne postoji?

<sup>31</sup> Lacan, Jaques, *L'objet de la psychanalyse*.

književnosti onako kako se, po Paskalu, kladimo u postojanje ili u nepostojanje Boga. On se kladi u vlastito postojanje ili nepostojanje, bez obzira na to da li književnost postaje ili ne postaje Drugi. I ishod njegove opklade bi trebalo da bude sličan ishodu paskalovske opklade. Ali, pošto očekuje da mu ta opklada omogući bolje i potpunije razumevanje književnosti, njene stvarnosti – i, znao to ili ne, razumevanje sebe samog, ponajpre, sebe samog, ishod njegove opklade u opkladu književnosti ne može biti sličan ishodu paskalovske opklade. Tako što bi mogao očekivati pod uslovom da je pravi predmet njegove opklade sam on, i da identitet subjekta pisanja ne stavlja u pitanje njegova interakcija sa subjektima tekstova sa subjektom prestupa. Ova interakcija čini da je predmet opklade subjekta pisanja svaki subjekt pisanja, čitanja – jednako, dekartovski i lakanovski subjekt, koji se konkretizuje u književnosti, koji postaje u književnosti (kao onaj ko piše, ili kao onaj koji ne piše), u mišljenju, gde god i kako god da misli. Nakon što subjekt ovako postane za sebe predmet opklade, predmet njegove opklade može biti, postati i književnost, opklada književnosti, koja je, trebalo bi da jeste, nezavisna od opklade subjekta pisanja. Tada bi trebalo da bude nezavisna od političke i društvene tradicije u kojoj se subjekt pisanja kladi i koju, na neki način, uvlači u svoju opkladu – koja se kladi. Nezavisna je, trebalo bi da bude nezavisna, i od razloga opklade subjekta pisanja. To nije sigurno. Subjekt pisanja, ponekad, ako ne i svagda – to je banalna činjenica – u stvarnost književnosti projektuje svoju situaciju, sa njom i prošlost na koju ona pokazuje, s kojom ne može da izađe na kraj u situaciji pisanja. (Ne može da izađe na kraj sa sadašnjošću pisanja.) Takvu projekciju nije moguće izbeći. Celan je, na primer, nije izbegao. Nije ni mogao da je izbegne. Rekao bih da mu je ona bila potrebna, da je ona bila katalizator njegovog pevanja posle Aušvica i, naročito, njegovog pevanja na nemačkom jeziku. Ni nečitljivost njegove poezije ga nije približila opkladi književnosti na samu sebe i sa sobom. Nije ga spasla ni od njega samog, ni od nezavisnosti stvarnosti književnosti.

Ne postoji način da se nadzire rad pesme, još manje, zbog paranomije, opklade književnosti na sebe, ni u slučaju ako je ona opklada subjekta pisanja na opkladu književnosti. Subjekt pisanja je otvoreni subjekt, subjekt koji tek treba da postane za sebe, da, eventualno, postane dekartovski subjekt, i to zahvaljujući pisanju, radu imaginarnog. I tada, kad postaje dekartovski subjekt, on postaje subjekt koji se, uistinu, ne nalazi tamo gde misli da misli. Subjekt pisanja otelovljuje Lakanov obrt Dekartovog subjekta; otelovljuje

mogućnost tog obrta. Razumljivo je onda što se u svom kladenju ne može osloniti na razum, pogotovu, ako je postojanje, njegovo postojanje, залог opklade. A mora biti, ukoliko on nastaje misleći, i bez obzira na to što bi se moglo tvrditi da u opkladi subjekta pisanja, i u opkladi književnosti, dobija samo razum, Drugi, i to zato što ne odlučuje ni u jednoj opkladi. Od njega se to i ne očekuje. Pošto je u imaginarnom suspendovan, ne može biti ni odgovoran za ishod opklade. To i jeste problem opklade književnosti i opklade subjekta pisanja. Subjekt pisanja se kladi a da ne zna da se kladi, i to uprkos tome što zna, zna nesvesno, da se kladiti mora. Ova opklada nije, ne bi trebalo da bude, ni stvar prethodnog mišljenja: vodeće predrasude normativne poetike. Ova opklada nije stvar izbora. To se stanje, suštinski, ne menja ni kad se književnost misli samo iz književnosti, iz mišljenja koje je ona, koje postaje, koje u sebe utiskuje, koje je u nju utisnuto. Teorija zahteva takvo mišljenje književnosti, zahteva ga i sama književnost kao teorija. Mišljenje u književnost utiskuje pisanje, njegova nepredvidljivost, ono najunutrašnjije pisanja, može se pretpostaviti, onako kako se u pisanje utiskuje spoljašnji svet, kakvo je subjekt koji postaje za sebe. I to pravi razdor između mišljenja književnosti i filozofskog mišljenja. Čini se da je mišljenje, i kao mišljenje subjekta koji postaje za sebe, pridato književnosti. Ona ne misli kao što misli filozofija. To, uglavnom, nije sporno. U mišljenju književnosti je inscenirana situacija subjekta pisanja, onog subjekta koji, po Lakanu, ne misli tamo gde misli da misli i koji književnosti posreduje mišljenje. U književnosti je ova situacija subjekta mišljenja očevidna. U filozofiji, ona tako veruje, nije. Nije ni moguća. Psihoanaliza misli drugačije. Za nju su, to je važno, opklada književnosti i opklada subjekta pisanja iznuđene. Ne možemo da se ne kladimo, iako to nije razumno, iako se čini da uvek imamo i drugu mogućnost. Izbor nam je ostavljen. Možemo birati između odluke da pišemo i odluke da ne pišemo. I u tom slučaju, kladiti se moramo. Ne možemo prestati da mislimo, i da mislimo o opkladi. Književnost ne mora ni da bira ni da se kladi. Ona ništa ne mora. Subjekt pisanja nije u toj situaciji, iako ni njegova opklada nije pitanje volje, nije samo pitanje volje. U neku ruku ni on ne mora da se kladi.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Paskal je izričit. „Pravilno je ne kladiti se.”

– Jeste, ali kladiti se mora: nije to pitanje volje: u kolu ste,“ (Paskal, *Navedeno delo*)..



Subjekt pisanja je u kolu kad počne da piše, i kad se sprema da piše, kad ne piše, iako ništa ne dokazuje da mora ostati u tom kolu. Po svemu sudeći, u neko kolo se mora uhvatiti. Postojanje ga u njega uvodi. U to nema sumnje, ako je, kao što Lakan tvrdi, u Paskalovoj opkladi u igri pitanje: da li postojim ili ne postojim. I književnost je u kolu. I ona pita da li postojim ili ne postojim. Mora se i kladiti.

U opkladi subjekta pisanja u igri je pitanje postojanja. U opkladi književnosti u igri je sama književnost. To, ako ne najbolje, ono ubedljivo, pokazuju teorije formalizma i strukturalizma, teorije koje bi trebalo da raskriju suštinu opklade književnosti na sebe i sa sobom i koje raskrivaju da su i književnost i subjekt pisanja u kolu iz kojega ne mogu izaći. Ne može se izaći iz kola postojanja/nepostojanja. Kad je već tako, „kladiti se mora“, iako je pravilno ne kladiti se. Samo zahvaljujući opkladi, književnost i subjekt pisanja mogu da se pitaju da li postoje ili ne postoje. Ali, zahvaljujući opkladi ne mogu izaći iz kola. Priznaju i da se to kolo ne može razvrći. Subjekt pisanja nije u stanju da izađe iz kola koje vodi *poiesis*, i ako pisanje čini da nešto iz nebića prelazi u biće, da u tom procesu, u slučaju da je tekst, odista, apsolutan, subjekt pisanja učestvuje kao posrednik tog prelaska. Književnost ne može izaći iz kola prelaska iz nebića u biće. No pisanje – to bi bilo logično, tako je i u svakidašnjici – i kao proizvod subjekta i opklade književnosti, moguće je prekinuti, zameniti nečim drugim, na primer, tihovanjem, nekim drugim pisanjem po postojanju, po živom. Jasno je da ni u tom slučaju nema izlaska iz kola. Ni književnost ni subjekt pisanja se ne oslobađaju pitanja: da li postoje ili ne postoje? Jasno je da promena vrste kola jeste, može biti, pitanje volje. Ali, volja ne utiče na činjenicu da smo u kolu, da ostajemo u kolu, možda, upravo kao volja. To ne znači da promena vrste kola ne može biti presudna za opkladu. U svakidašnjoj egzistenciji to neprekidno činimo i, ne bez razloga, verujemo da menjamo i opkladu. Svakidašnja egzistencija je i inscenacija prelaska nebića u biće. Iz te perspektive se, ponešto romantičarski, da tvrditi da je suštinski oblik inscenacije tog prelaska egzistencija subjekta pisanja ili tihovanja. U stvari, svaka egzistencija je scena prelaska nečega iz nebića u biće. Razumljivo je onda što je inscenacije tog prelaska svaki put različita i što ulogu pisanja preuzima nešto drugo, što je određuje nešto drugo. Scenu pisanja priprema i postavlja književnost. Scenu tihovanja priprema i postavlja tipik, književnost koja je kodirana kao praksa i kao teorija. Moglo bi se reći, i pisanje i tihovanje priprema potreba za književnošću,

za pripovedanjem, preciznije, za oblikovanjem postojanja, za pričom koju priča sam život, koja je događaj života. Tu potrebu priprema prelazak nečega iz nebića u biće. Kako god da s tim stoji stvar, i pisanje i tihovanje raskrivaju da se iz kola ne može izaći – i, što je barem isto toliko važno, da su pisanje i tihovanje načini kodiranja kola. Možemo hteti, pokušati da izađemo iz kola. Često to i činimo. Pisanje je, ne tako retko, banalan pokušaj izlaska iz tog kola. Možemo pokušati i da opkladu svedemo na nešto što je moguće razumeti – i, eventualno, razrešiti na drugi način. No i u takvim slučajevima, pisanje raskriva da li postojim ili ne postojim u pisanju, odnosno, da li postoji ili ne postoji subjekt pisanja. („...opklada se ne odnosi na obećanje budućeg života, nego na egzistenciju *Ja*“<sup>33</sup>). Problem je u tome što se redukcija opklade ne završava u konkretnoj egzistenciji. Ne završava se redukcija opklade književnosti. I ne svodi se na opkladu subjekta pisanja. To pokazuje sledeća Lakanova tvrdnja: „Cela suština opklade sastoji se upravo u tome da se, tako, naš život svede na nešto što možemo, držati na dlanu jedne ruke“<sup>34</sup>, i čime, prividno, možemo manipulirati. Uslov za to je promena predmeta opklade. I to se čini. Predmet književnosti postaje manipulacija opkladom književnosti. Postojanje nije moguće zameniti nečim drugim. Možemo ga razumeti, tumačiti, predstavljati na različite načine, čak, i kao nepostojanje. Različito možemo shvatiti i opkladu književnosti. Suština opklade subjekta pisanja, recimo, da se svesti na knjigu koju možemo držati na dlanu jedne ruke, suština opklade se svodi na prazan dlan (dlan je uvek na kraju prazan), ili na to da ga ta opklada, protiv njegove volje, drži u postojanju. U tom smislu, gotovo da je svejedno na šta se svodi opklada subjekta pisanja. Suštinu opklade poezije Paula Celana moguće je svesti na opkladu čitanja. Ali da li ta opklada obuhvata i pisanje te poezije na nemačkom? Ima li s time nekakve veza činjenica da su Celanove pesme često nerazumljive? Doduše, to ne znači da su i nečitljive. Možemo ih čitati, ne i razumeti, to jeste možemo ih razumeti onoliko koliko ih čitanje samo po sebi razumeva, koliko je ono samo po sebi razumevanje onoga što se nalazi s one strane čitanja znakova, ukoliko je ono druga strana pisanja.

Opklada subjekta pisanja nije samo stvar postojanja, ni opklade književnosti, nego i subjekta pisanja u postojanju, opklade koja i nije opklada,

---

<sup>33</sup> Lacan, Jacques, *Navedeno delo*.

<sup>34</sup> Lacan, Jacques, *Navedeno delo*.

koja bi morala biti samo postojanje. Opklada subjekta pisanja je i stvar teorije postojanja, književnosti kao te teorije. Opklada subjekta pisanja je stvar teorije, i teorije postojanja, zato što je i opklada književnosti. Subjekt pisanja se ne kladi, prvenstveno se ne kladi u to da će otkriti stvarnost koju ne poznaje, ni stvarnost koja mu je data kao književna konvencija, društvena istina, ili kao transcendentna istina čistog života i opklade književnosti. Ne kladi se ni da će otkriti postojanje, koje, istovremeno, ne bi bilo i postojanje književnosti sa svim njenim obrtima. Pošto se mora kladiti, on se kladi u opkladu književnosti. Kladi se da će ta opklada otkriti, pokazati ono što je i njemu i književnosti nedostupno, neimenljivo, i što je, kao neimenljivo, obećano i pisanju i čitanju. Književnost je obećana neimenljivom.<sup>35</sup> Stoga pisanje, naročito, kad je govor neimenljivog (kao kod Paula Celana, kod koga upravo kao neimenljivo i govori), kad imenovanje stvari, stvaranja stvari postaje destrukcija stvari koja postoji i stvaranja stvari koja se skriva (takođe, kao kod Celana), ne može a da ne bude i njegov dužnik. Subjekt pisanja i nema mnogo izbora. Prinuđen je da se kladi na istinu postojanja, istinu koja je svojstvena i postojanju i pisanju, koja je svojstvena destrukciji postojanja i pisanja kao pokušaju razgradnje (preobražaja) neimenljivog. Problem je u tome što se istina u pisanju ne ispoljava kao sama stvar, ni kao čista činjenica istine pisanja. Naprotiv, ispoljava se kao nešto što se moglo dogoditi.<sup>36</sup> To ne znači da se to nešto i događa. Za ovu raspravu je to važno zato što, kako tvrdi Aristotel, to što se moglo dogoditi razlikuje pesništvo, književnost od istorije. To što je razlikuje od istorije približava je filosofiji. Treba, međutim, naglasiti da to što se moglo dogoditi pesništvo razlikuje i od samog

---

<sup>35</sup> Tom problemu sam posvetio posebno poglavlje u knjizi *Etika književnost*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

<sup>36</sup> Aristotel veli (Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 59) da pesnički zadatak i nije „da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi, i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti.“ Ali pesnički zadatak je konvencija, i kad nije strogo formulisan. Menja se kao i svaka druga konvencija. Menja se i odnos prema tom zadatku. Reklo bi se – to je, naizgled, neočekivano, sli bitno – da se ne menja ontološko odustajanje od tog zadatka, ni onda kad cilj umetnosti, kao u dadaizmu, postane upravo to odustajanje od umetnosti, odbijanje bilo kakvog zadatka. Istorijsko odustajanje se menja. Književnost odustaje i od odustajanja kao zadatka, kako god da je ono postavljeno.

postojanja, od njegove posebnosti, jedinstvenosti, od neimenljivosti impulsa postojanja u egzistenciji i u pisanju, od neimenljivosti onih drhtaja, koji se, navodno, prepoznaju u poeziji, od onog nečega što kritičari i teoretičari, svakako, prema nekoj konvenciji, prepoznaju kao drhtaje postojanja. Izgleda da subjekt pisanja, šta god da radi, koliko god da se u pisanju individualizuje njegov fantazam, raskriva samo ono što je opšte u postojanju, u egzistenciji, iako je u njegovoj opkladi sve, sa njim samim i pisanjem, stavljeno u pitanje. Pisanje, i kad raskriva pojedinačno, recimo, to „šta je Alkibijad uradio ili doživeo“,<sup>37</sup> raskriva ono opšte, u odnosu na koje pojedinačno jeste. Stvarno, apsolutno pojedinačno u pisanju ostaje nedostupno razumevanju. I zaumni jezik je jezik kao ne-jezik. Neimenljivo je usud i kob pisanja. U pisanju se sve iznova, sa svim nedoumicama egzistencije, subjekta, jezika, s onim što je samo u egzistenciji egzistentno, sa spoznatljivim i nespoznatljivim, sa razlikom i ponavljanjem, uspostavlja, u najboljem slučaju, kao ono što je nužno u postojanju, književnosti, i, češće, ako ne kao sama predstava ono kao njen efekat, uspostavlja se redukovana predstava postojanja, predstava koju je, nekad, književnost kanonizovala, ili je bila na putu da je kanonizuje kao književnu istinu. Zbog toga je Aristotel u pravu kad tvrdi da je pesništvo više naučno i filozofsko od istorije, od mogućeg naučnog i filozofskog prikaza onoga što je pojedinačno. Zbog toga pesništvo može biti i jeste i teorijsko mišljenje, i onda kad je autobiografsko, istina, pod uslovom da je, zaista, reč o pesništvu.

Razloge preokreta u književnosti, sa njima i nezavisno od njih, razloge promene shvatanja koje bi trebalo da bude, koje jeste imanentno opkladi književnosti (ukoliko je ta opklada neizbežna), promene odnosa prema toj opkladi (sa njima i promene značenja teksta, koje, ionako, nije jednom i zauvek fiksirano; menja se s promenom konvencija<sup>38</sup>), dakle, promene odnosa prema opkladi književnosti valja tražiti na različitim mestima književnog prostora, u različitim momentima inscenacije opklade književnosti, u promenama perspektive poimanja tog prostora i te scene i, naravno, s promenom tačke gledanja, u odnosima prema površinskim i dubinskim strukturama pesništva. Ništa ne pokazuje na mogućnost postojanja nepromenljivog standarda ograničenja i razumevanja književnog prostora, kao što ništa ne

---

<sup>37</sup> Aristotel, *Navedeno delo*.

<sup>38</sup> Prema *reader-response* teoriji ove promene nastaju pri čitanju.

dokazuje mogućnost postojanja apsolutnog teksta. Ništa ne potvrđuje ni apsolutnu proizvoljnost uspostavljanja granica i poimanja književnog prostora, potpunu relativnost teksta, bez obzira na to što na tu proizvoljnost i na tu relativnost, s razlogom, teorija književnosti pokazuje. Ako ni zbog čega drugoga ono zato što je opseg teorije uvek ograničen, i što njeno ograničenje uslovljavaju dubinske strukture pesništva, razložno moramo pitati i na šta to, u stvari, teorija pokazuje. Apsolut se opire teoretizaciji. Šta bi to i bila teorija apsolutnog ako ne samo apsolutno, ništa? Ali, apsolut omogućuje, održava teoriju i onda kad se čini da je ona samorazumljiva. Omogućuje teoriju po kojoj postoji samo tekst i, isto tako, po kojoj tekst ne sadrži jednom zauvek određeno značenje. Isto to važi i za teoriju književnosti, koja je proizvod opklade književnosti i opklade subjekta pisanja. Očividno je da teorija književnosti zavisi od gledišta s kojega se ona uspostavlja, i da relativizam gledišta zavisi od nečega što se ne da relativizovati, i što je realno i ako je samo pretpostavljeno. Dakako, ova ograničenja nisu teoriji nepoznata. Ona ih je zabeležila i izrekla. Nisu joj nepoznati ni razlozi preokreta književnosti, književnih konvencija, ni to da ti preokreti uvek pokazuju na ono što je u književnosti promenljivo (i što se menja s narušavanjem reda u njoj, u subjektu pisanja, društvu, kulturi) i na nešto što je u književnosti nepromenljivo (na primer, funkcija dubinskih struktura).

Nepromenljivo književnosti nikad nije dokraja shvaćeno, ni izrečeno. Nije ni moglo biti izrečeno. Razlozi tome su različiti. Pupak književnosti ostaje nedostupan književnom mišljenju. Mora mu ostati nedostupan upravo onako kako pupak sna ostaje nedostupan tumačenju sna. Što se tiče drugih razloga s kojih promene i nepromenljivo književnosti ostaju neshvaćeni, ja ću pomenuti jedan, čini mi se, ključni: nikad postojanje i književnost nisu u književnosti, u pisanju, toliko i tako stavljeni u pitanje, razgrađeni (a uvek su stavljeni u pitanje i razgrađivani, naročito, u vreme *krisisa*, kad moramo doneti odluku, za koju, izgleda, nikad nije vreme), i toliko i tako iznova konkretizovani, građeni, da se u obliku koji nastaje pri pisanju, u novom delu, ne razlikuju od sebe kakvi jesu i kakve je pisanje proizvelo, da se, pre svega, ne razlikuju od nepromenljivog modela književnosti, za koji možemo tvrditi da postoji, ne i mnogo više od toga. Čim postavimo pitanje kako postoji u konkretnom delu, ne možemo ga pokazati, sem kao promenljivu, kao promenljivu moguće nepromenljive. Ništa na nepromenljivu književnosti ne pokazuje kao na poseban fenomen, sem razlike kao onog što je poeziji

unutrašnje, i koja pokazuje da postojanje jeste i mora biti, da, hajdegerovski rečeno, čovek jeste i mora biti. To razlikovanje pesništva, nužnost razlike poezije u odnosu na samu sebe, zahvaljujući pisanju, opstaje u svim promenama, u svim književnim konvencijama, u svim razlikama književnih konvencija, i onda kad se ispoljava kao samorazumljiva mogućnost konvencije, ili kad jeste čista konvencija društvenog imaginarnog. Znači li to da, pod određenim uslovima, možemo, moramo, govoriti o urođenim književnim (pesničkim, pripovednim) obrascima, koji oblikuju književno delo i usmeravaju paranomiju pisanje (da nezakonito čine zakonitim), i koji se ne ispoljavaju u paranomiji književnosti drugačije do kao nužnost postojanja obrazaca, i u obrascima društvenog imaginarnog? Tada bismo, usred bačenosti u postojanje, morali govoriti o stečenim obrascima. O njima se i govori, na primer, kao o formalnim obrascima, ili kao o površinskim strukturama. I jedni i drugi, uzajamno, uređuju status opklade književnosti, stvarnost, odnos književnosti i stvarnosti, proširivanje opklade književnosti na sve što je s njom povezano i što bi moglo biti povezano. Postojanje uzajamnosti tih obrazaca ne bi bilo teško pokazati u analizi bilo kojeg književnog teksta. Unutrašnja razlika otkriva nemogućnost postojanja gotovih činjenica za pisanje, neizbežnost paranomije pisanja, nekontrolisanog prodora konkretnosti, bilo kakve i bilo čega, u proces pisanja, na scenu teksta. Pritom nemogućnost poricanja konkretnosti i odricanja od konkretnosti podržava u pisanju postojanje i delovanje pomenutih obrazaca. Ova razlika je razlog što književnost i pisanje nisu u stanju da se odreknu potrebe za stvarnošću, za onim što jeste, uprkos tome što se konkretnost koja se tako uspostavlja preobražava u konkretnost književnosti, *poiesisa*. Ova konkretnost ne postaje ne samo apsolutna, nego ni pouzdana kao ona konkretnost koja je za fenomenologiju uvek tu. Preobražaj je povezuje sa u književnoj konkretnosti iščezlom stvarnošću, što u književnoj konkretnosti opstaje kao iščezavajuće.

Jesu li operacije pisanja, kao što je pretvaranje stvarne stvarnosti u iščezavajuće, razlog što se može i mora govoriti o različitim nivoima one stvarnosti koja je tu, stvarnosti književnosti, što ti nivoi, odista, postoje u stvarnosti teksta kao efekti nužnosti opklade književnosti, ili, pre, kao efekti prestupa pisanja, incidenata u pisanju? Da li se s istog razloga te operacije ispoljavaju, otelovljuju, u površinskim strukturama, u stečenim obrascima i povezuju s onim što je književnosti spoljašnje, i što pisanje ne nadzire? Ili su – budući da ih, ako su, bilo kako, povezane s opkladom književnosti, nije

moгуće ni (p)opisati ni sasvim objasniti – razlog što teoretičari tvrde da je jedina konkretnost, jedina stvarnost koja je dostupna književnosti, i subjektu pisanja, konkretnost i stvarnost pesničkog jezika? Zar joj nije dostupna stvarnost i konkretnost pisanja, stvarnost i konkretnost pisanja kao ontološke zebnje? Ovu mogućnost, ni u kojem slučaju, ne treba isključiti, ne zato što bi ona morala biti opšteprihvaćena, nego zato što upućuje na neimenljivo, koje je sadržano u imenu, u jeziku, što upućuje na želju, iz koje je poezija mogla poteći i koju nije mogla zadovoljiti. Problem s ovom dijalektikom pisanja i poetskog nije toliko u tome što nijedna konkretnost ne bi mogla postojati, što konkretnost pesničkog jezika ne bi mogla postojati, bez drugih konkretnosti (u slučaju pesničkog jezika, bez konkretnosti nekog jezičkog univerzuma, bez konkretnosti jezika kao takvog, ali i onog jezika koji govorim i razumem), koliko u tome što se ova protivstavljenost ne rešava ni u jednom poetskom rešenju, ni u književnosti kao teoriji. Iz pregleda teorija književnosti postaje jasno da sva poetska rešenja pokazuju na odstupanje od neke univerzalne dijalektike pisanja i poetskog i da sva funkcionišu u ravni dijalektike poetskog. To ne znači da poezija ne bi postojala, odnosno da bi postojala samo pod uslovom da je pesnički jezik zaista „toliko konkretan da on nema nikakvih senki,“<sup>39</sup> kako to tvrdi Stasis Gurguris. Ovo shvatanje pesničkog

---

<sup>39</sup> Gurguris, Stasis, *Navedeno delo*, str. 482. Gurguris, nadmećući se s poezijom u ozakonjivanju nezakonitosti, preteruje, već i zato što je i sam pesnički jezik konvencija i odstupanje od konvencije, figura govora, kako god da se shvati, čak, i kao jezik bez senki, što ne može biti. Konačno, šta bi bio jezik i, posebno, šta bi bio pesnički jezik bez senki, bez senki drugog jezika, i bez senki koje ga čine pesničkim jezikom, bez traga u sebi onog trenutka u kojem je progovorio, u kojem je u njemu progovorila potreba za govorom, sama potreba? Ako je pesnički jezik u nekom trenutku i mogao biti bez senki spoljašnje stvarnosti, čak, i bez senki potrebe i subjekta koji ga govori, koji izriče potrebu, sigurno je da nije mogao biti bez vlastite senke, ukoliko je uopšte jezik. Senka se, ako ne ranije, pojavila onda kad je jezik imenovan kao pesnički jezik. Naprosto, bez senke, na primer, bez senke lakanovske jezičnosti (*lalangue*), on ne može biti ni jezik, ni poseban jezik. Ne može biti jezik. (Lakan veli: „Samo je jedna stvar jasna, jezik je jedino ono što naučni diskurs razrađuje da bi objasnio ono što ja zovem jezičnost *lalangue*“, Lacan, Jacques, *Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 126.) A pesnički jezik jeste poseban jezik koji razrađuje jezičnost kao svoju istinu. Pesnički jezik je definisan kao nešto s obzirom na univerzum jezika, čak i ako je taj univerzum nije drugo do platonovska ideja. Teorije o nastanku jezika to nisu mogle sakriti.

jezika, ukoliko on, kao jezik bez senki, umiče i dijalektici poetskog, otkriva da konkretnost koja zaokuplja subjekt pisanja toliko da se u nju može kladiti, koju on, uz pomoć različitih poetskih, pripovednih rešenja, pokušava da izrekne kao izraz opklade književnosti, jeste konkretnost onog uvida što mu ga otvara i zaklanja, oblikuje pisanje, pesnički jezik, koji se raspoznaje kao jezik senki, jezik prestupa pisanja, što mu ga otvara i zaklanja posebnost pesničkog jezika. Očito, teorije jezika, naročito kad nisu u stanju da se odupru pesničkom zanosu, pozivu pesme kao zovu sirena, redukuju problem konkretnosti književnog jezika, sa njim i problem opklade književnosti, i opklade subjekta pisanja, na elemente koje je moguće pojmiti u okviru iskustva koje imamo i koje raspoznajemo u književnosti. Te teorije, ponekad, čine, ponavljaju ono što, u osnovi, čini književnost kao teorija, u neku ruku, i s istih razloga. No one teoretizuju teoriju. Teoretičari književnosti, stoga, preteruju u želji da u poeziji, u pesničkom jeziku, navodno, jedinoj stvarnosti, teoriji poezije, nađu stvar bez senki, bez teorijskog okvira, onu stvar koju traži, koja hoće da bude, i poezija, s kojom se poezija nadmeće. Teoretičari, opčinjeni neimenljivim, preteruju nadmećući se s poezijom kao teorijom. U stvari, oni se nadmeću sa stvari s kojom se i poezija nadmeće. To, naravno, oni neće priznati, ili će pripremiti neku odstupnicu, kao što to čini filosofija. Filozofi su, uglavnom, oprezni kad u poeziji traže ono što je nedostupno njihovom mišljenju, recimo, kad u poeziji traže spoznaju za koju filosofija, kao učenje, kao racionalno mišljenje, nema šifru, kad, eventualno, ne može da dospe do te šifre. Filosofija ne priznaje prisustvo nesvesnog u svom mišljenju, u umu: Ne priznaje drugu scenu svoga mišljenja, ne priznaje da misli i ono što ne misli. To je jedan od razloga zašto nije mogla naći stvar u stvari koju konkretizuje u svojim formulama, u svom raskrivanju istine iz istine jezika. Nije sasvim sigurno ni da je uopšte našla bilo kakvu stvar, ni onu koju je prethodno stavila u šešir iz kojeg je potom izvlači. Kako i da nađe ono što se ne pokazuje i što se zato ne može ni naći. Istina, moglo bi se reći da ona ne nalazi stvar zbog toga što se i ona oslanja na jezik, i to na jezik bez senki, na mogućnost da je taj jezik, odista, u stanju da predstavi stvar, da je izvuče iz nje same. Kad tako postupa, filosofija, kao i poezija, želi, hoće da bude

---

Najzad, jezik bez senke, i nije jezik. Ne bi ga bilo moguće razumeti ni identifikovati kao nešto. Njegov status se ne bi razlikovao od statusa stvari, koja nam ostaje skrivena.



stvar koja joj je nedostupna, hoće da se kladi, dakako, na sebe i sa sobom. Ona i jeste oplada.

## SUBJEKTICID PISANJA

Prva žrtva oplade književnosti na sebe, sa sobom, sa stvarnošću na svoju stvarnost kao jedinu stvarnost koju ona može da uspostavi i pokaže, kao na jedinu stvarnost koja postoji, jeste subjekt pisanja, zapravo, subjekt koji živi, peva, priča, misli i kad misli da ne misli. Jer, pevati se mora, pričati se mora, misliti se mora. Subjekt pisanja, naoko, nema izbora. To ne znači i da čini samo ono što mora, i ako sam ne odlučuje o tome što peva, priča, ni o tome ko, kao on, peva, priča, misli. Pritom može da ne peva, da ne priča. Ne može da se odrekne subjekticida, da ne bude autor čije postojanje stavlja u pitanje. Književnost ima sve razloge da se kladi na sebe. Subjekt pevanja, pričanja, istina, može birati šta da peva, priča, samo pod uslovom da peva i priča kao onaj koji ubija i koji hoće da se ubije. I kad bira, subjekt pisanja (pevanja/pripovedanja) bira kao neko drugi sebe samog, kao subjekt nomosa pesme, priče, onako kako to od njega zahteva pevanje i pričanje. Po svemu, žrtva oplade književnosti je subjekt pisanja, čitanja, i onaj koji ne misli tamo gde misli da misli. Ne postoji mesto na kojem se on pribira i na kojem može reći: pevam, pričam, pišem, ne mislim, dakle, postojim. Ne može reći: pišući hoću da se ubijem, dakle, postojim. Umesto toga, može tvrditi: pevam, pričam, hoću da se ubijem, dakle, postoji književnost (pesma, priča). No ova *apsolutna* književnost postoji zato što postoji subjekt koji hoće da se ubije, koji gradeći razgrađuje sve što on postaje. Stvar subjekta nije sasvim jasna ni ako je tekst apsolutan, ni ako je paranomija pisanja jedini dokaz nomosa književnosti. Stvar književnosti nije jasna, već i zato što nema priče bez pripovedača, što je pripovedač proizvod ličnog nesvesnog pisca, koda kulture, nečega što se može nazvati ljudski duh, koda i prestupa pisanja, identiteta subjekta pisanja (jedinostvenog, nacionalnog, grupnog, univerzalnog identiteta subjekta pisanja). Neko (kanon) peva, pripoveda – i postoji u pevanju i pripovedanju kao neko drugi. Postoje u činu pevanja i pripovedanja, u pisanju kao činu gradnje i razgradnje, i teksta i subjekta pisanja. Lakan veli da

„jedan čin, i kao takav, podrazumeva subjekt“.<sup>40</sup> Prema tome, moguće je tvrditi da pisanje (književno delo) kao čin, delanje i delovanje, podrazumeva subjekt, subjekt pevanja, pripovedanja, no zato što podrazumeva književnost. I u tom slučaju subjekt, identitet subjekta koji u pisanju nastaje i iščezava, mora postojati, ne samo zato što je jednom postojao, ili zato što je u pisanju mogao postojati, i što, zbog toga, nije zauvek izgubljen, nego i zato, pre svega zato, što književnost podrazumeva da se mora pevati i pričati, da se subjekt pisanja mora izlagati riziku postojanja. A mora pevati i pričati neko, i onaj neko ko je poništen u toj nužnosti. Mora pevati i pričati subjekt koji iščezava i koji ne može reći: postojim, iako iščezava ono što postoji. I takav subjekt, onaj neko ko ima ulogu subjekta, koga možemo nazvati subjekt, svaki put, kad peva i priča, kad se obraća Drugom (pevanje i pričanje, u ovom slučaju, imaju ulogu Drugog) „kao apsolutnom subjektu, to jest kao Drugom ko je u stanju da ga poništi“, može pokušati da tog Drugog neutralizuje, na primer, „tako što će od sebe da napravi objekt da bi ga /Drugog/ prevario“.<sup>41</sup> Subjekt pisanja od sebe i pravi objekt pisanja. U tom slučaju, Pol Oster ima razloga da pita „...ima li pisac uopšte stvarni život“.<sup>42</sup> No to, zapravo, i nije problem. Problem je šta je stvarni život, postoji li stvarni život, razlikuje li se stvarni život pisca od paranomije pisanja? Može li se on kladiti na opkladu književnosti, Drugog, zato što mu paranomija pisanja, lako omogućuje da vara Drugog? Uostalom, on to uvek i čini, i ako zna da tog Drugog ni na koji način ne može poništiti, da književnost ne može da ne bude izraz krize samorazumevanja i poziva Drugom koji ne postoji. Istina, i u toj situaciji, još je moguće reći da čovek mora pevati i pričati, makar onako kako „priča“ pčela koja drugim pčelama pokazuje gde se nalazi dobra paša, gde se može sakupljati med. Svaka, i prva reč, reč signal, priča, i ne prestaje da priča svoju priču, priču stvari, onog ko je izgovara.

Druga žrtva opklade književnosti, činjenice da moramo pevati, pričati, misliti, jeste stvarna stvarnost, ono o čemu pevamo i pričamo, stvarnost bez koje nije moguć ni pojam stvarnosti književnosti, bez koje i izvan koje ne bismo mogli ni pevati ni pričati. Opklada književnosti pretpostavlja, zahteva žrtvovanje stvarne stvarnosti, sa njom i subjekta pisanja. Tako, ujedno, ona

---

<sup>40</sup> Lacan, Jacques, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1969, p. 351.

<sup>41</sup> Lacan, Jacques, *Navedeno delo*, p. 53.

<sup>42</sup> Oster, Pol, *Njujorška trilogija*, Geopoetika, Beograd, 2017, str. 213.

žrtvuje i svoju istinu, jer žrtvuje subjekt koji mora da peva, da priča i, pre svega, da postoji, bilo kako, da bi pevao i pričao, da bi književnosti imala neki smisao. U stvari, ona tako ozakonjuje paranomiju svoje istine. U opkladi književnosti subjekt koji peva, priča, može da izgubi, ne samo zbog toga što pogrešno bira između istorijske stvarnosti u kojoj se nalazi i stvarnosti književnosti koja je proizvod pevanja, pričanja (njegovog pisanja), nego i zbog toga što se odriče moguće istine bivstvovanja. Iz perspektive bivstvovanja on gubi kad god se kladi, kako god da se kladi. On gubi zato što ne može a da se ne kladi na opkladu književnosti kao na bivstvovanje, i kad se kladi na sebe, na stvarnost bivstvovanja u kojem jeste nešto, u kojem bi mogao reći: postojim. Kako god da se kladi, on stavlja u pitanje svoj status; on se kladi protiv sebe, i protiv onog sebe koga gradi i koji gradi. Iz paranomije pisanja drugačije i ne može. Naime, paranomija pisanja je pokušaj šizofrenog sastavljanja jedinstvenog subjekta pisanja i jedinstvene priče koja nastaje i nestaje s paranomijom pisanja.<sup>43</sup> Izborom opklade književnosti, opklade subjekta koji peva, priča, pisac bira subjekticid. Izborom istorijske stvarnosti, stvarnosti književnosti kao mimezisa, on priznaje da ne zna gde se nalazi, da se ne nalazi tamo gde misli da se nalazi. Posredno, priznaje da je ekscentriran.<sup>44</sup> U oba slučaja raskriva i prirodu svoga učešća u pevanju i pričanju; raskriva da se pretvara, ali raskriva i ko, eventualno, piše kao on, umesto njega, zašto mora da piše baš tako kako piše. Otkriva i da li je u onome u čemu učestvuje nešto ili ništa, te zašto je, ako uopšte jeste, opkladi književnosti, ništa manje, i stvarnoj stvarnosti, potreban subjekticid autora, zašto je subjekticid pisca

---

<sup>43</sup> Između ostalog, i zbog toga će Pol Oster postaviti pitanje: ima li pisac stvarni život? I šta je to njegov stvarni život: „On ne radi ništa, eto šta je strašno. Samo po čitav dan sedi u svojoj sobi i piše. To je dovoljno da izludi“ (*Navedeno delo*, str. 162). Ali, šta bi to pisac trebalo da radi? Da se igra detektiva kao kod Oстера? Da prati samog sebe a da to i ne zna? U tom slučaju se mora postaviti pitanje, koje Oster postavlja, ko je autor, ko je ko u paranomiji pisanja, ko je kome u pisanju potreban kao dokaz njegovog postojanja, ko uzima na sebe koju ulogu, ko u toj ulozi nalazi stvarnu stvarnost?

<sup>44</sup> Osterov privatni detektiv (*Njujorška trilogija*) nije detektiv. Čovek koga on prati, kako to biva u fikciji, postaje neko drugi kao što neko drugi postaje junak priče. Osterov detektiv je pisac, koji to ne zna. Nije svestan svoje uloge pisca. U stvari, on je i detektiv i pisac. I ni jedno ni drugo. Na kraju, uz prikrivenu pomoć psihoanalize, on to i saznaje. On je onaj koji izvršava subjekticid, koji u svom otkriću iščezava tako što ne iščezava.

uslov pisanja, zašto je pretpostavka bilo kakvog govora, te postojanja subjekta koji iščezava, i koji postoji kao ekscentrirani subjekt. (Može se ekscentrirati samo ono što postoji, što se, ma kako, nalazi u centru, što može imati centar.) Subjekticid bi, ako tako stoji stvar sa stanjem subjekta koji peva, priča, mogao biti i dokaz da s opkladom subjekta pisanja na opkladu književnosti načelno nešto nije u redu, ne samo zato što ta opklada nije stvar razuma, nego i zato što je kao stvar opklade književnosti i stvar nekog stanovišta. Naime, opklada književnosti na sebe zahteva da se pokaže kako ona dobija značenje, otkuda konvencije u njoj i koja je njihova svrha ako iskazi, kojima konvencije upravljaju, ne moraju biti istiniti. I sve to treba da učini neko ko nije subjekt, i iz praznine koja književnost ovako postaje. I u toj praznini, praznini književnosti, subjekticid postaje nedovršena dekonstrukcija subjekta koji peva, priča, subjekta pisanja. A to znači da praznina književnosti i nije prazna. Subjekticid raskriva identifikacione procese subjekta pisanja koji se kladi na opkladu književnosti na sebe. Pisanje (pevanje, pričanje) raskriva prirodu opklade književnosti, sa njom i identifikacione procese subjekta pisanja, subjektivaciju subjekta u činjenici da mora pevati, pričati, ne bilo kako, nego onako kako mu pevanje i pričanje nalažu, kako peva i priča, uprkos tome što se čini da subjekt ne bira ni kad pevanju i pričanju posuđuje svoju egzistenciju. Pevati mora, pričati mora. Mora pevati i pričati onako kako mora živeti i kako to od njega traži istina života, koja ne postoji. Osterov pisac/detektiv je ne nalazi. S razlogom se, onda, može reći da mora pevati, pričati da bi živeo. I u tom slučaju, nešto drugo (neki drugi on) ne prestaje da bira na njegovom mestu, kao on. Problem je u tome što je subjekt koji peva, priča (subjekt pisanja) izabran i u svom izboru, što iščezava u svom izboru, što iščezava i kao subjekt pisanja, čitanja. Kao on, bez obzira na to da li se pretvara da peva i priča, peva, priča drugi i drugo. Peva ono što peva pesma i priča ono što priča pokušava da ispriča. Zaplet koji proizvodi opklada subjekta pisanja na opkladu književnosti tu ne prestaje. U pevanju pesme i pričanju priče peva i priča neko. I u slučaju, ako je taj neko pesma, priča, peva i priča subjekt koji negde misli da misli. I književnost ne negde misli da misli. Uistinu, misli! Misli o svom mišljenju, o jeziku koji upotrebljava, o istini postojanja. Nema načina da se to izbegne.

Književnost ne može izbeći istinu postojanja, istinu faktičnosti, kakav god da je njen status, ako ni zbog čega drugog ono zbog toga što ne može da izbegne svoju istinu, istinu paranomije pisanja, zapisivanja pevanja, pričanja

kao istinu faktičnosti postojanja. Književnost se kladi na sebe u postojanju, kladi se sa sobom u postojanje, kad se kladi u pevanje, pričanje. Ali, kladi se i na postojanje, na nepoznavanje koje je postojanju svojstveno i koje bi trebalo da nadoknadi nepostojanje apsolutnih merila istine postojanja i istine književnosti. Pošto ne može izbeći istinu, književnost ne može izbeći ni laž, nepoznavanje koje je uslov pisanja. Iz nepoznavanja subjekt pisanja crpi svoje znanje. Ono mu omogućuje da zna, kao Sokratov rob. I kao Sokratov rob subjekt pisanja zna ono što ne zna da zna. Nepoznavanje mu omogućuje da zna da je rob, i da ne zna da je Sokrat. Nepoznavanje je senka i opklade književnosti na sebe, ako ni zbog čega drugog ono zato što se njena istina, kad je jednom ustanovljena kao istina, kad je, uprkos paranomiji, kanonizovana (a u slučaju opklade bi morala biti kanonizovana), lako brka s istinom realnosti koja je okružuje.<sup>45</sup> Razumljivo je, onda, zašto je laž uslov istine, zašto je nezakornost uslov zakonitost, zašto u nekom trenu pisanja ne postoji ni zakonitost ni nezakornost, i zašto odnos istine i laži u književnosti komplikuje situaciju, paranomiju subjekta pisanja. Razumljivo je i zašto je subjekt pisanja prevaren, i kad mu se čini da je neprevaren. Umetanje postojanja u opkladu književnosti, ustrajavanje nepoznavanja postojanja (suština postojanja i nepoznavanja postojanja subjektu pisanja ostaje neraskrivena sred pokušaja da je raskrije; mora ostati neraskrivena i pod uslovom da pisanje ne može da ne bude raskrivanje onoga što je neskriveno), između opklade subjekta pisanja na opkladu književnosti na sebe, sa sobom, i njegove opklade na stvarnu stvarnost, moralo bi ga odvratiti od namere da se ne kladi, od

---

<sup>45</sup> Lakan veli da istinu „pošto je jednom usvojena, nije lako prepoznati. Ne zato što nema ustanovljenih istina, nego zato što se one onda lako brkaju s realnošću koja ih okružuje“ (Lakan, *Žak, Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983), s realnošću paranomije pisanja kao s faktičnošću postojanja. Istina opklade književnosti se brka s istinama realnosti paranomije koje je okružuju. A književnost, sve što se tiče nje, svaku njenu teoriju, okružuju i čine različite realnosti, različite istine. Različite istine čine i istinu njene realnosti, njene istine. Nagu istinu književnosti, ukoliko uopšte postoji, nije moguće zateći ni u jednoj posebnoj realnosti (nije moguće zateći ni posebnu realnost), ni u jednoj njenoj istini, ni u književnosti. (Zato se ona i kladi.) Uvek se pokazuje kao neka druga istina i kao istina nekog drugog, čitaoca (svakog čitaoca ponaosob), društvenog imaginarnog, kulture, ideologije, situacije u kojoj nastaje... Uprkos svemu tome, opklada književnosti pretpostavlja tu nagu istinu, tačnije, pretpostavlja nagost istine. Bez nje nije ni moguća. Na šta bi se književnost kladila, ako ne postoji barem mogućnost nagosti istine.

subjekticida. Moralo bi ga ubediti da se, ako se već mora kladiti, kladi na stvarnost stvarnosti u koju je bačen, i koja je, navodno, uvek tu, na ono što, odista, jeste tu, u postojanju, čega je on subjekt i što je u njegovom pisanju neskriveno, bez obzira na jednake izgleda da (kao u Paskalovoj opkladi) obe te stvarnosti postoje i ne postoje.

Subjekt pisanja mora znati da se, s jedne strane, književnost ne bi mogla kladiti na sebe izvan mreže odnosa sa stvarnošću, sa faktičnošću, izvan mreže odnosa sa onim što joj je spoljašnje, što je njeno spoljašnje (i što joj pripada), ukoliko stvarnu stvarnost, na neki način, ne integriše u sebe. I opklada subjekta pisanja na opkladu književnosti je proizvod stvarnosti, proizvod složene mreže odnosa onoga što postoji i onoga što ne postoji, što je neobična faktičnost. S druge strane, bez opklade na sebe kao univerzalnu istinu, kao neki apsolut, književnost ne bi bila u stanju da uspostavi bilo kakav odnos sa stvarnošću, s faktičnošću, sa sistemom vrednosti u okviru kojeg se i zbog kojeg se kladi. U njemu ona nastaje, polaže pravo na egzistentnost, postaje sistem. U toj sredini čovekov svet, i faktičnost iz koje se subjekt pisanja kladi, postaje podsistem. Stoga je, zahvaljujući opkladi na sebe, književnost u stanju da artikuliše odnos sa sistemima društveno imaginarnog, živog sveta, stvarnosti koja je uvek tu, one koja se menja i one koja je nedostupna njenoj opkladi, da ih, kao podsisteme, ucelini u svoj sistem, da ne prestaje da ih ucelinjuje u svoj sistem, koji se nikad ne dovršava, koji, s više razloga (ja ću pomenuti samo jezik i društveno imaginarno), i ne može da se dovrši. Književnost uvek iznova postavlja pitanje mogućnosti svoga sistema, svoje opklade, time i svoga postojanja. Pritom ne prestaje da se kladi. Ne prestaje da postoji kao mogućnost razloga opklade. Ne prestaje da postavlja pitanje subjekta pevanja, pričanja, da, kao Drugi (onaj Drugi koji ne postoji), subjekt uspostavlja u njegovoj subjektivnosti. (Priča subjekta pisanja je zato uvek priča o subjektivaciji.) Treba naglasiti da ovaj subjekt za svoju subjektivaciju traži oslonac u nesvesnom iskustvu kao nečemu što je uređeno. On je on upravo kao subjekt uređenja nesvesnog. Postaje subjekt pisanja, mogu li reći, subjekt subjektivacije faktičnosti. Nesvesno iskustvo na koje se oslanja svedoči da stvarnost subjekta pisanja, istorijska stvarnost, postoji, ali i da je njen red, ipak, neuređen, da je nije moguće rekonstruisati, iako je upisana u tekst. Iz te perspektive, književnost na čiju se opkladu on kladi je simptom,

koji maglovito „predstavlja prodor istine“,<sup>46</sup> dodacu: istine prodora postojanja, subjekta koji peva, priča, sveta života... u pisanje, tekst. Naravno, i nesvesno i egzistencijalno iskustvo svedoče da postoji onaj koji u pisanju pristaje na subjekticid, da je stvarnost opklade književnosti na sebe uvek i pitanje stvarne stvarnosti, subjekta pevanja, pričanja, odnosa istine i laži, književnosti kao istine imaginarnog, koja ne može da ne bude i istina bića, i književnosti kao čistog događaja, rečju, nesvesno iskustvo subjekta pisanja otkriva da je pitanje opklade književnosti pitanje istine, ne nužno, uopšte ne, istine kao *adæquatio rei et intelctus*, bez obzira na to što je istina tako saznavana, definisana „otkako postoje mislioci“,<sup>47</sup> i što se tragovima tog priznanja ne može upravljati. Najpre ih treba otkriti, treba otkriti prave tragove istine. Trag istine književnosti bi trebalo tražiti tamo gde nas njen trag zavarava, na primer, u njenom mišljenju istine, u poetici i, pre svega, u pevanju, pričanju,<sup>48</sup> i tamo gde je zavarano subjekt pisanja, gde postoji samo trag subjekticida.

S otkrivanjem tragova istine otkrićemo i kako, odakle istina prodire u književnost, kako je ona saznaje ako već nije spremna za nju, ako već sama po sebi nije istina. S otkrivanjem tragova istine otkrivamo književnost. Teoriju književnosti prvenstveno zanima kako književnost artikuliše istinu (sa njom i sebe): neposredno, izrično, kao ono što jeste, kao trag paranomije koji

---

<sup>46</sup> Lacan, Jacques, *Écrits*, p. 235. Lakan kaže da je simptom ta istina. Građen je od istog materijala od kojeg je građena istina. Pošto ukazuje na neko pređašnje stanje, simptom pokazuje i na pređašnje stanje istine. Književnost ne samo što predstavlja prodor istine, ona je istina koja maglovito prodire, koja se objavljuje, i koju bi, paradoksalno, trebalo da raskrije opklada književnosti na sebe. U tom smislu, opklada književnosti na sebe je opklada na istinu, na prodiranje istine, a opklada subjekta pevanja, pričanja na opkladu književnosti je opklada na opkladu istine na sebe. Time je moguće objasniti i pravdati opkladu na opkladu književnosti, čak, i opkladu savremene umetnosti, ukoliko funkcioniše kao simptom. Naime, ova istina bi trebalo da opravda i opkladu na onu umetnost koja je izgubila suštinu umetnosti, koja samo igra na ideju umetnosti.

<sup>47</sup> Lakan, Žak, *Spisi*, str. 131.

<sup>48</sup> Lakan veli da trag valja otkriti tamo gde nas zavarava (Lacan, Jacques, *Écrits*, p. 22), gde ga ne možemo razumeti, gde on prestaje da bude trag, gde postaje nerazumljiv. Znači li to onda da, kako tvrdi Derida, tragom ne možemo ni upravljati ni raspolagati? Upravljati ne možemo. Raspolagati možemo, makar pogrešno. On nam je neophodan i kad je pogrešan. Neophodan nam je trag traga.

zavarava događaj pisanja, i kojim se ne može raspolagati, kojim ne raspolaže ni subjekt pisanja, ni subjekt paranomije. Pravi problem je u tome kako i zašto književnost postaje simptom, i na koje pređašnje stanje, kao simptom, ona pokazuje. Kako književnost uopšte dolazi do istine, budući da ona, ne samo što razgrađuje odnos *rei* i *intellectus*, nego i načinom na koji postavlja pitanje istine, neodređenošću koja je odlikuje, pokazuje da ne možemo ni upravljati ni raspolagati istinom koju ona pokazuje, koja je ona, i koju ne pokazuje kao uvek istu, nepromenjenu istinu. Književnost pokazuje da apsolutna istina, mada bi morala postojati, ne postoji. Ako, eventualno, i postoji, njoj nije dostupna, niti joj može biti dostupna, sem kao duh sumnje, kao istina nečega drugog. Efekat te druge istine je tvrdnja da postoji samo tekst. Njen efekat su tvrdnje nekih teoretičara da književnost i ne postavlja pitanje istine da je istina i ne zanima. Zašto bi je se istina i ticala, ako subjekt peva, priča ono što ne zna da peva i priča, ako ne mora da zna? Pa upravo zato što peva i priča kao ona, zato što tada književnost postaje mesto subjekticida, i što ona taj svoj čin ne problematizuje. I nema razloga da ga problematizuje ako, na bilo koji način, ne postavlja pitanje istine, ako sama nije pitanje istine.

Sumnja teoretičara u istinu književnosti nije neopravdana. Jasno je to iz igre žmurke književnosti i teorije s istinom, iz činjenice da istina književnosti ne može da ne bude i istina teorije. Zbog toga je tu igru moguće shvatiti, i treba shvatiti, kao trag istine, onaj trag koji nas zavarava, koji zavarava i samu književnost. Ako tako stoji stvar sa skrivalicom književnosti, subjekt pisanja, bez obzira na sve sutrage, svoje i književnosti, nema načina da izbegne suočavanje s paskalovskom dilemom o opkladi, koja ne bi mogla ni postojati ako se kladiti moramo. Pred tu dilemu, iako ona to i nije, stavljaju ga pevanje i pričanje. Stavlja ga, posredno, i subjekticid. Ako izabere opkladu književnosti i dobije, može dobiti sve (može dobiti apsolutni tekst, ime na tom tekstu, ime subjekta subjekticida), ako izgubi, neće izgubiti ništa. Subjekticid koji je počinio, nije ni počinio. Sve je, i njegovo postojanje, bilo prevara traga nepostojeće istine. A sam taj trag je bio prevara pevanja, pričanja. Ionako, subjekt nije postojao tamo gde je mislio da postoji, nije postojao ni kao subjekt pisanja, ni kao nesvesni subjekt, ni kao subjekt koji negde i nekako postoji. Konačno, uvek mu ostaje istorijska stvarnost iz koje se upustio u avanturu subjekticida, ostaje mu mreža sistema sveta i u toj mreži pevanje i pričanje. U toj mreži se nalazi i sistem književnosti koja se kladi



na sebe. Ako ga ništa od toga ne zadovolji, ostaje mu na raspolaganje transcendentna stvarnost. Njena neizvesna izvesnost može da začepi svaku rupu. No da li je baš tako? Da li je za sve kriva reduktibilnost teorije? Šta dokazuje da ne postoji subjekt koji književnosti što se kladi na sebe nije potreban? Zar ne postoji i kao nepotreban subjekt koji piše, koji je subjekt opklade književnosti na sebe, i koga ona, takvog kakav jeste, uobličuje? Pritom nad njegovom slobodom izbora ona nema potpunu moć, nema je ni u slučaju kad se subjekt pisanja, birajući opkladu književnosti, mora kladiti na to da ne postoji i kad je prisiljen da se odrekne razuma. Istina je da književnost moć nad subjektom koji se kladi na njenu opkladu, dobija i na drugi i delotvorniji način: naime, subjekt pisanja se kladi i ne kladeći se. To je paskalovska istina opklade. Subjekt pisanja je već, opredelivši se za sebe, pristao na subjekticid. Kako da ga izbegne? Ni tu nije kraj ovog zapleta. On je na subjekticid pristao kao subjekt. Štaviše, subjekticid je uslov subjektivacije, neizbežan. Subjekt pisanja pokazuje, već s identifikacijom, s prvom reči koju stavlja na beli papir,<sup>49</sup> da je voljan i spreman da počini subjekticid, da uradi ono što književnost kao Drugi, što Drugi, od njega traži. Književnost s tim može da računa. Ona (u stvari, pevanje, pričanje) ima sva prava na život i smrt subjekta pisanja, jer ima pravo na svaki znak urezan u kamen ili glinu, iako subjekt pisanja nije sa njom potpisao faustovski ugovor, niti je ona sposobna da mu da

---

<sup>49</sup> Tako se nekad govorilo. Da li je tako, ili slično, i bilo? Da li je tako bilo kad je subjekt pisanja urezivao znakove u glinenu pločicu? Zar prvi znak, ispisan krvlju, nije bio i opomena, koju je Faust dobio (*homo fuge*), i koju je, prosto, zanemario? Beli papir je izvorna verzija izrične opomene Faustu. Nije, stoga, neobično što su i jedno i drugo, odavno, postali samo retorička figura, u najboljem slučaju, bela metafora drame subjekta pisanja, subjekticida. I u ovoj raspravi slika belog papira je iskorišćena, najpre, kao retorička figura zbunjenosti pred neproslovljenim zadatkom, pa tek onda kao bela metafora drame subjekticida. Rečenica u kojoj sam upotrebio tu sliku treba da glasi: subjekt pisanja s prvom napisanom reči, s prvom reči koja se pojavljuje na monitoru računara, ne samo što oživljava belu metaforu dramatičnih odnosa subjekta pisanja i književnosti, nego i ponavlja subjekticid, koji se desio *in illo tempore*, pre svakog pojedinačnog subjekticida. Ako s prvom napisanom reči subjekt, kao prvi put, počini subjekticid, i ako se na taj čin odlučuje zbog i zarad istine, jasno je da i uloga sredstava, ili da upotrebim Hajdegerovu reč, tehnike u tome nije beznačajna, pogotovu ako tehnika „prebiva u oblasti gde se dešavaju razotkrivanja i neskrivenost, gde se dešava *ἀλήθεια*, istina“ (Хайдегер, Мартин, *Предавања и расправе*, ΠΛΑΤΩ, Београд, 1999, стр. 15). Istorija subjekticida bi to potvrdila.

odgovore na sva pitanja koja joj on postavlja, koja bi hteo da joj postavi. Subjekt pisanja i ne mora ništa da potpisuje ako je pevanje i pričanje moguće shvatiti kao vrstu naloga kako da se živi u svetu, kao način življenja sveta.

Opklada na apsolutni tekst, a opklada na opkladu književnosti to jeste, jeste i opklada na gubitak pre svakog gubitka. Ona je objekt *a* apsolutnog teksta, paranomije pisanja, koje, budući da je nemoguće pisanje apsolutnog teksta, ne prenosi nikakvu poruku subjekta pisanja, ni vest o subjekticidu. Ali, to što opklada na apsolutni tekst ne prenosi vest o subjekticidu, što ne kaže šta se dešava sa subjektom pisanja, i jeste znak, kôd gubitka objekta subjekta mišljenja, gubitka subjekta koji je svoj objekt, jeste poruka čitaocu, koji bez takvih kodova ne bi bio u stanju da otkrije ni sam tekst. Taj gubitak je, u suštini, predmet pisanja i kad se čini, kako tvrde neki teoretičari, da pevanje i pričanje nisu drugo do prikaz stvarnosti, stvarnog ili imaginarnog života subjekta koji peva, priča. Oni to i jesu. Ali, taj prikaz ne iscrpljuje suštinu pevanja/pričanja. I kao prikaz stvarnog ili imaginarnog života, jednog i drugog, pevanje i pričanje su i prikaz subjekticida. Uvek su prikaz subjekticida, ili pokušaja subjekticida. Odnos književnosti i subjekta pisanja/čitavanja, književnosti i stvarnosti nikad nije jednostran. Opklada književnosti je sastavni deo stvarnosti, i stvarnosti subjekta pevanja i pričanja, paranomije pisanja, ako ni zbog čega drugog ono zato što je sastavni deo subjektivnosti subjekta, te svetskosti sveta života. Pevanje i pričanje, i kad bi ih bilo moguće svesti na čistu tekstualnost života – a nije (ova tekstualnost se misli iz pevanja, pričanja onog života koji pevanje i pričanje oblikuju), čista egzistencijalnost književnosti je nezamisliva – mogu biti shvaćeni kao pevanje i mišljenje nekog subjekta, na primer, kao pevanje i mišljenje autoreferencijalnog, apsolutnog teksta.

Identifikacija subjekta pisanja s objektom pisanja, te s čistim gubitkom, umesto da zakloni subjekticid, raskriva ga tako što raskriva ne samo da je moguć nego i da je nužan. Subjekt pisanja je uvek spreman da počini subjekticid. On i postaje u subjekticidu. To ne bi bilo teško pokazati iz teorija formalizma, strukturalizma i, naročito, iz teorije i prakse konceptualizma, koje podržavaju, podstiču destrukciju subjekta pisanja, ali i subjekta kulture, subjekta u savremenom društvu. I u toj situaciji, opklada na apsolutni tekst, na objavu apsolutnog teksta, koja je i opklada na gubitak pre svakog gubitka, postaje pretpostavka uspostavljanja identiteta subjekta koji peva, priča, često, ako ne i po pravilu, kao subjekta bez subjektivnosti, ali i kao subjekta

(potisnutog, ekscentričnog subjekta) koji prolazi kroz sva iskušenja pisanja. Niz preokreta se tako, ni tu ne završava, ne za književnost, koja od njih, od paranomije, pravi vlastiti kod. Pritom je proces svakog od ovih preokreta složen. Sve što se tiče književnosti može biti, i jeste u njega uključeno. To ne znači i da je sve odmah i jednako vidljivo, niti da je sve stvarno. Praznine koje se pojavljuju u tom procesu ne moraju biti stvarne praznine. Mogu predstavljati mesta u mreži koja još nisu nastanjena, ali koja naznačuju svoje buduće stanovnike. Katkad su iskorišćene i kao način maskiranja stvarnosti. U oba slučaja koja sam naveo one mogu učiniti da se subjekt pisanja surva u neki, recimo, u prvobitni, oblik, da se, ne znajući, okrene jedinstvenom identitetu, pre no što se kao *ja* pisanja, ja situacije „objektivizuje u dijalektici poistovećivanja s drugim i pre no što mu jezik (*language*) u univerzalijama uspostavi njegovu funkciju subjekta“,<sup>50</sup> pre no što pristane na ili-ili izbor. Ako tako stoje stvari s književnošću i subjektom, postavlja se pitanje: da li subjekt u slučaju književnosti, odista, mora, ima mogućnost da se kladi, da pristane na izbor ili-ili, je li u stanju da se, bez kolebanja, ne kladi ni na jednu od mogućnosti koju opklada svagda pretpostavlja? Može li, dok peva, priča – i ako je uhvaćen u zamku opklade, ako se mora kladiti bez obzira na to gde jeste i kako jeste – da ne bude subjekt pevanja, pričanja? Može li da ne peva, ne priča?

Subjekt je uvek na sceni: kao iščezavajuće, kao subjekt pevanja, pričanja, u poretku označitelja koji je označitelj za svaki drugi označitelj i za svaki subjekt, u efektu bilo kojeg označiteljskog obrta, kao odsutni subjekt u strategijama književnosti, kao prazno mesto, gubitak u apsolutnom tekstu ... A ako s njim tako stoji stvar, ako nije sposoban da se skloni od sebe, i ako se u književnosti ništa ne može učiniti bez njega, ako je uvek i na svakoj sceni, mora li i da se kladi na subjekticid, koji je i identicid? Opklada na opkladu književnosti, opklada je na subjekticid kao na destrukciju koja je neizbežno i dekonstrukcija. Kod Paskala se, naizgled, nalazi rešenje i za taj problem. I to rešenje je prosto, logično (nije sigurno i da je razumno): „...kad je čovek prisiljen da igra, treba da se odrekne razuma...“.<sup>51</sup> Kad subjekt pisanja

---

<sup>50</sup> Lakan, Žak, *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 6. Lakan ovde govori o ja (*je*), instanci subjekta koji govori. U suštini, to ja govori i kad govori Ja, ili bilo koja druga instanca. Istina, uvek je pitanje šta to ja govori.

<sup>51</sup> Paskal, *Navedeno delo*, str. 113.

pristaje da igra prinuđen je da se odrekne razuma. I teorije igara predlažu to rešenje. No subjektu pisanja to ne polazi za rukom ni u automatskom pisanju. I ne čini ga samo razum. Nikad nije samo subjekt koji predlaže teorija igra. Prvenstveno, u svakoj formu koju usvaja, zadobija, subjekt pisanja je subjekt nesvesnog, kojega se razum, da bi bio razum, ni u kakvoj prilici ne može odreći. I razum je ukorenjen u nesvesnom, onako kako je u ono ukorenjeno Frojdovo Ja.

Kad Paskal kaže da čovek treba da se odrekne razuma, to znači: treba da se odrekne sebe, da izađe iz sebe kakav jeste, iz onoga što ga čini i što on čini da jeste tako kako jeste. U književnosti je Paskalovo rešenje, čini se, primenljivo, samo pod uslovom da ona, pre svega, jeste dijalog jednog književnog dela sa drugim, kako je to tvrdio Bahtin, da nastaje kao taj dijalog. Interakciju između književnih dela nije moguće poreći. To ništa ne dokazuje. Uopšte nije sigurno da je i reč o interakciji između čistih tekstova. Takva interakcija, interakcija koja ne bi bila i interakcija između različitih egzistencijalnih iskustava, i ne postoji. Još veći problem predstavlja to što prvo stvoreno, apsolutno delo (šta god da je ono bilo, kako god da je izgledalo) nije moglo nastati kao dijalog. Ili jeste? Moralo je nastati kao dijalog s delom koje ne postoji. Nije ni postojalo, sem, da kažem levinasovski, kao delo pre svakog dela, kao delo svakog dela. Može biti da tako i postoji. Postoji, doduše, još jedna mogućnost. Ona je i logičnija. To prvo, apsolutno delo je nastalo kao dijalog s delom koje je nastalo posle njega, s delom koje ovo drugo, nepostojeće delo predujmljuje, i po kojem prvo delo i jeste delo. Ovakav dijalog je sadržan u Lakanovoj označiteljskoj logici, u logici odnosa označitelja 1 ( $S_1$ ) i označitelja 2 ( $S_2$ ). Po toj logici označitelj 2, drugo delo, ne samo što zna ono što označitelj 1, prvo delo, ne zna da zna, nego i postavlja označitelj 1, prvo delo, na njegovo mesto. Postavlja ustanovu prvog dela. Problem ove interakcije je u tome što označitelj 1, prvo delo, pripada označitelju 2, drugom delu. No ni tu se ne završava zaplet ove interakcije. Usložnjava je i to što dijalog sa prvim delom, kao delom pre svakog dela, pretpostavlja dijalog dela iz istorije književnosti koja (istorija) još ne postoji. Taj nepostojeći, nemogući dijalog sadržan je u istorijskom dijalogu između književnih dela. On je jemstvo originalnosti književnog dela. Konačno, ni istorijski dijalog ne vode bilo koja dva književna dela. On je i slučajan i nužan, između ostalog, zato što, nezavisno od opklade književnosti, u njemu učestvuje subjekt pre svakog subjekta, subjekt koga nije moguće razdvojiti od

subjekta koji je pristao, možda i osuđen, na subjekticid, koji je počinio subjekticid, i koji se, kao jedinstveni subjekt, uspostavlja iz svoga traga. Ipak, rešenje koje predlaže Paskal, treba to reći, u književnosti je i primenjeno i suspendovano. Primenjivano je u književnosti kao igri i suspendovano u književnosti kao mišljenju, u paranomičnosti književnosti. Subjekt pisanja se, redovno, s različitim objašnjenjima, ili bez objašnjenja, zato što je na to bio prinuđen, odricao razuma – pošto je prisiljen da igra igru književnosti – i prepuštao nesvesnoj racionalnosti, pošto mišljenje književnosti nije prestajalo da sebe stavlja u pitanje. (Filosofsko mišljenje to ne čini. Ne čini na taj način.) Subjekt pisanja je opstajao u svojoj odluci, i u proizvodu te odluke, koji može biti neka iskrivljena forma subjekticida. Krajnji oblik odricanja od razuma zarad ispunjenja opklade subjekta na opkladu književnosti trebalo je da bude nadrealistički automatizam pisanja, nemoguć, ako ni zbog čega drugog ono zato što je, kakav god oblik da dobije, izraz nesvesne racionalnosti i, mogu li reći, nesvesnog determinizma. (U ne-redu nesvesnog postoji neko jezgro reda. Kako bismo inače išta znali o nesvesnom.) U nadrealizmu je bio nemoguć i zato što je postao privilegovani, takoreći, apsolutni postupak brisanja tragova razuma subjekta koji peva, priča, ekscentričnog subjekta koji se ispoljava kao nesvesni subjekt, i kao subjekt nesvesnog.

Subjekt pisanja se, s različitih razloga, makar delimično, u nekim prilikama, odriče od razuma. Razumljivo, takvu odluku on ne donosi uz pomoć razuma. Ni protiv razuma. Na nju je prinuđen, nagovoren. Ona je proizvod nekog oblika halucinatornog zadovoljenja, prema Frojdu, najelementarnije težnje psihičnosti da umanjí unutarnju napetost u sebi – i napetost u subjektu napetost koju stvara subjekticid. Iz psihoanalize se da naslutiti zašto subjekt pisanja (na primer, subjekt pisanja *Zabeležaka iz podzemlja*) to čini, šta dobija, šta misli da dobija od tog odricanja, s tim odricanjem, šta je smisao tog mehanizma. Prema Frojdu se tako iz suprotstavljenosti primarnih i sekundarnih procesa psihičnosti uspostavlja Ja. U pisanju se uspostavlja Ja pisanja, instanca koja je potrebna i paranomiji pisanja. S tim Ja se konstituiše i halucinatorni objekt, objekt zadovoljenja, koji pisanje, kao negativna halucinacija, pretpostavlja. Pisanje kao negativna halucinacija, u osnovi je, predstava odsutnosti predstave postojane stvarnosti. Ova predstava predstave se u tekstu izražava na nepredvidljive načine, no po logici koju pisanje uspostavlja. Kako bilo, odricanjem od razuma, subjekt, subjekt pisanja se ne odriče sebe koga ne zna, ko može postati. Ni po Paskalovom mišljenju, subjektovo

odricanje od razuma ne bi trebalo da znači i odricanje od onoga što on jeste, što Ja ili koncept subjekta ne nadzire, što razum ne poznaje, ne barem potpuno. U svakom slučaju, odricanje od razuma ne znači i opravdanje identicida. Ni subjekticid ne znači opravdanje identicida. Naprotiv, s otvaranjem pitanja subjekta, on otvara i pitanje identiteta, mogućnosti identicida. Odricanje od razuma otvara pitanje subjektivnosti subjekta, onoga što je u njemu postojano, onoga po čemu jeste subjekt. Subjekticid koji pisanje (pevanje/pričanje) podrazumeva, zahteva raskrivanje paradoksa identiteta, tim pre što subjekt pisanja, kad je prisiljen na igru književnosti (a tu igru on ne može da ne igra; ne može da ne peva i da ne priča – da ne postoji), kad prihvata opkladu književnosti kao svoju opkladu, nije automatski i proizvod odricanje od razuma, još manje od sebe. Ono je element samogradnje subjekta. Paradoks ovog, čistog, identiteta, čistog postojanja (Delez govori o paradoksu čistog postojanja), „sa svojom sposobnošću da vešto izbegne sadašnjost, beskonačni je identitet: beskonačni je identitet dva istodobna smisla, budućnosti i prošlosti,<sup>52</sup> predvečerja i sutrašnjice, viška i manjka, suviška i nedovoljnosti, aktivnosti i pasivnosti, uzroka i posledice“.<sup>53</sup> Mit je to znao i neprekidno igrao na beskonačnost. Obezbeđivao je. Na nju igra svako mitotvorstvo, s istih razloga, i svako imaginarno, ali bez mogućnosti i da obezbedi beskonačnost. Mitotvorstvo to čini u skladu s vlastitom logikom. Za oslanjanje na muze, na primer, nije subjektu pevanja/pričanja bilo potrebno odricanje od razuma, sem kao maska jednog drugog procesa pevanja/pričanja, paradoksa subjekticida, koji nije bilo moguće sakriti i kojemu je trebalo pridati neki smisao. Trebalo je poistovetiti smisao subjekticida s manifestacijom subjekticida (ovde, s pozivanjem na muze). Reklo bi se, subjekt pisanja i nema pravu mogućnost izbora, ne zna ni zašto bira ni da li uopšte bira. Tako bi moralo biti u meri u kojoj je on i subjekt nesvesnog. Ali, nezavisno od toga da li je subjekt nesvesnog, nije jasno kako on u paradoksu čistog identiteta zna šta bira, kako to hoće moderni svet, šta je kadar da izabere. Sasvim sigurno, nikad ne bira kao kartezijanski subjekt, ni kad mu se čini da jeste (u šta ga je ubedio moderni svet), da je ono što je sam stvorio, da je središte svoga i svakog kosmosa. Međutim, i tamo gde bira kao kartezijanski subjekt,

---

<sup>52</sup> Umesto budućnosti i prošlosti ja bih rekao: subjekta i subjekticida.

<sup>53</sup> Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Ed. Minuit, Paris, 2005, pp. 10-11.

i tamo gde ne bira „odigrava se jedna igra gde će pasti glava ili pismo“,<sup>54</sup> gde će pasti<sup>55</sup> glava ili pismo subjekta koji peva/priča (da li i glava ili pismo pevanja/pričanja), gde pevanje/pričanje zaboravlja da odgovara na neko konkretno pevanje/pričanje, na to da je uopšte pevanje/pričanje i gde će zbog toga, zbog nepoznavanja onoga što se peva/priča i što peva/priča, pasti glava ili pismo stvarnosti književnog teksta, stvarne stvarnosti, glava ili pismo teksta: postoji samo tekst i postoji samo subjekt teksta. O tome šta će od toga biti, šta će pasti: glava ili pismo, on ne da odlučuje. No pošto je ovde reč o igri koju igraju i tekst i subjekt pevanja/pričanja, jasno je da ni jedno ni drugo rešenje ne isključuje drugu mogućnost (u paradoksu subjekticida to nije ni moguće), drugim rečima, jasno je da, u isto vreme, kad pada glava, kao naličje, pada i pismo, i da kad pada pismo, kao naličje, pada i glava. Ako ne postoji čisti subjekt pisanja ne postoji ni čisti tekst. Ni u jednom ni u drugom slučaju nemamo posla s čistim gubitkom.

Subjekt pisanja, na šta god da se kladi (na svoje pismo, na svoju oporuku, na postojanje...), kladi se na opkladu svoga spisa ili protiv njegove opklade, i to usred neodređenosti, nepoznavanja pevanja/pričanja, onoga što nastaje u pevanju/pričanju, što se piše. U neku ruku, on se kladi protiv Paskalove logike opklade. Problem subjekta pisanja, njegove opklade, ne može se, dakle, svesti na problem nepoznavanja pevanja/pričanja, na ono što nastaje iz tog nepoznavanja, i što nastaje kao znanje, kao znanje teksta, u kojem je status subjekta pisanja nekako artikulisan, određen. Nije jasno i kako je artikulisan, što je razumljivo ako značenje teksta nije moguće pouzdano utvrditi, ako nije nepromenljivo. Sigurno je da tekst ne razumemo – i ako ga uvek razumevamo samo iz određene perspektive, s određene tačke gledanja, koja nikad nije, ne dokraja, i tačka gledanja s koje je tekst ili njegov deo nastao – ako ne razumemo neko njegovo drugo, moguće značenje. Značenje teksta je moguće razumeti samo ako se razume, ako se može čitati, tako tvrdi Pol de Man, kao „disjunktivno veliki broj značenja“, ako nije apsolutno. Broj disjunktivnih značenja teksta je nepredvidljiv, nedovršiv, beskonačan, ali ne zato što postoji onoliko značenja koliko i čitalaca (stvarnih ili mogućih), situacija u kojima se tekst čita, nego zato što postoji značenje, neko moguće

---

<sup>54</sup> Paskal, *Navedeno delo*, str. 111.

<sup>55</sup> Reč „pasti“ ovde upotrebljavam u značenju koje ona ima u formuli: glava ili pismo, i u značenju koje ima u svakidašnjem govoru.

jedinstveno značenje (na primer, kao strukturni centar označenja), na čijem su tragu i subjekt pisanja (sa svim ulogama koje tokom procesa pisanja može imati) i čitalac. Ni jedan ni drugi nikad ne dosežu pupak značenja teksta, iako im on nekako, posebno subjektu teksta, nekako mora biti naznačen. Prema tome, uz razumljivo preterivanje, dalo bi se reći da značenje teksta čini beskonačno veliki broj disjunktivnih značenja idealnog, jedinstvenog značenja teksta, onog značenja koje može postojati ili ne postojati, koje se pojavljuje ili nestaje, prosto zato što značenje postoji, zavisno i nezavisno od situacije u kojoj tekst nastaje, u kojoj se čita. To idealno, nemoguće značenje teksta, otvorenost dela, postoji i ne postoji zavisno od granica koje jezik postavlja tekstu, subjektu pisanja, čitaocu, svojoj upotrebi, koje pisanju postavlja ne samo sloboda, nego i bilo koja njegova instanca. Ako je već to tako, razumljivo je što se značenja teksta, značenja koja se pojavljuju ili ne pojavljuju u procesu pisanja i čitanja, međusobno isključuju, pozivaju, što interakcija značenja teksta ne prestaje i što ona, da bi bila moguća, pretpostavlja idealno značenje, koje se ne da formulisati, i koje, uprkos tome, subjekt pisanja pokušava da formuliše. I formuliše ga kao odsutni kod koji povezuje elemente pisanja. Mogućno je formulisati, i pročitati, samo približno značenje teksta, i onda kad, eventualno, pesma postaje čisti događaj, čista stvar. (U suštini, ono teži da bude čisti događaj. Nikad to i ne postaje.) Značenju teksta, te samom tekstu, se približavamo ili od njega udaljavamo. I to usložnjava i pisanje i stvar teksta. Često se od onoga što je u pisanju naumljeno, od teksta, njegovog značenja, udaljavamo kad mu se približavamo. Približavamo se i udaljavamo njegovoj idealnoj, transcendentnoj istini. To je, koliko god se činilo nelogičnim, i uzrok književnog mita po kojem je u tekstu svaka reč stamena, rasprskava se od punoće, po kojem u tekstu nije moguće zameniti nijednu reč a da se ne promeni značenje „celog teksta“. To jeste tako, ali ne zato što je subjekt pisanja našao onu jedinu reč (reč što se nikad ne nalazi) koja kazuje baš ono što hoće (što neko kao subjekt pisanja: autor, Ja pisanja, lik, događaj dela, ili ko sve ne postaje u pisanju subjekt pisanja), nego zato što svaka promena reči prestrukturira značenje i stavlja u pitanje apsolut teksta. Ali svaka ta promena je i dokaz apsoluta teksta. Književnost ne prenosi, ne saopštava strogo određenu poruku, između ostalog i zato što ne piše, što tu poruku ne šalje samo subjekt pisanja. Pišu i oplada književnosti, i jezik, i vreme i prostor, i istorija, i čisti život, i situacija, i pisanje... Zbog toga pisanje nije u stanju da raskrije ni golu istinu subjekta



pisanja, ni istinu samog sebe. Nije u stanju ni da je sakrije. Zbog toga je do dijalektike pisanja čitalac u stanju da stigne samo ako u njoj iščezne kao subjekt. To bi trebalo da važi za kritičare i teoretičare, prvenstveno za njih, ukoliko teže da govore kao tekst, umesto teksta, i zato što, znali to ili ne, govore kao tekst, kao drugi tekst, kao jedan od drugih tekstova, u suštini, zato što insceniraju svoj tekst originalnog teksta.

Subjekt pisanja ne zna, ne zna sasvim, šta radi dok piše, šta radi u situaciji, u situacijama, koje se upisuju u njegovo pisanje, koje su oduvek već situacije pisanja i čiji je on subjekt. Jednu od njih, možda i ključnu, pretpostavlja (paskalovska) opklada subjekta pisanja na opkladu književnosti i, istovremeno, na bivstvovanje. U toj situaciji, valja pretpostaviti, formuliše se fantomsko pravo značenje teksta, zajedno s razlozima i logikom subjektovog izbora da se kladi ili ne kladi na opkladu književnosti, da nešto kaže ovako ili onako, da tako formuliše ovo ili ono značenje, da se odrekne od razuma, od nomosa pisanja, da poslušna nalog logike teksta, koju sam gradi, koju grade ispadi iz pretpostavljene logike postojanja, kao u romanu Dostojevskog *Zabeleške iz podzemlja*. Subjekt pisanja, to ne treba izgubiti iz vida, po svojoj volji pristaje na opkladu na koju se mora kladiti, čiji je on zalag. Pristaje na pravo značenje teksta čiji je zalag kao „ono što leži ispod“. U svakoj takvoj situaciji – barem kod pisaca koji u pisanju problematizuju i bivstvovanje i opkladu na opkladu književnosti – bivstvovanje je ulog subjekta pisanja u kladenju. Ishod te opklade, s tako velikim ulogom, nije izvestan, posebno kad je racionalno određen. (Ponekad i jeste, na primer, kod Žana Ženea.) Uz to, u svakoj takvoj situaciji ulog subjekta pisanja nije samo on sam, ni subjekt koji pred sobom ima beli list papira, belu metaforu bivstvovanja, koga belina lista papira, kao nemogući palimpsest, kastrira, nego i onaj on koga ne poznaje i koji se pojavljuje u tekstu, onaj on koga posuđuje od nekog drugog, koga gradi Drugi, kultura pisanja, podsistem kulture pisanja čija je pravila prihvatio, i čija ga pravila uspostavljaju u njegovoj subjektivnosti. Pišem, dakle, postojim! Kakva prevara! Ova pravila, kao i sva pravila kulture, sistema vrednosti, izazivaju osećanje nelagode u subjektu. Izaziva ga način na koji se on samopotvrđuje. To pisanje pretvara u oblik potiskivanja onoga što subjekt iskazuje. U podsistemu kulture pisanja, s jedne strane, subjekt ima posla s nelagodom u kulturi, s druge strane, sa zebnjom od praznine koju, čiji efekat, pisanje treba da istisne i ispuni istinom, pravim značenjem. Pisanje tako „zauzima mesto u odnosu koji se uspostavlja s one strane

praznine početka, mogu li reći, [početka praznine] kastracije. Zbog toga subjekt (ovde, u mojoj raspravi, subjekt pisanja, R. K.), što se tiče prijašnje kastracije (ovde, kastracije koju simbolizuje beli papir, belo bivstvovanje, i samo pisanje, R. K.), ima samo želju da joj se okrene<sup>56</sup>. Ne postoji ništa što subjekt pisanja i njegovu opkladu na opkladu književnosti, recimo, kao na čistu formu, može zaštititi od neizvesnosti. Ne postoji ništa što bi ga zaštitilo već i zato što je „ostvarljiva samo ona želja koja podrazumeva kastraciju“.<sup>57</sup> Ostvarljiva je samo želja koja se ne zadovoljava. Na svaki način, dobitak od bilo kakvog subjektivog ulaganja u pisanje je neizvestan. Neizvestan je i ishod njegovog pisanja. Ne postoji pravo značenje teksta, sem kao mogućnost, kao značenje koje on traži, ne postoji apsolutna istina teksta, osim, eventualno, kao skup svih istina (spoljašnjih i unutrašnjih istina teksta), kao istina svih istina koje u njemu na bilo koji način postoje. Pisac, stoga, ili ne zna šta je hteo da kaže, ili ne govori ono što je hteo da kaže, ili je sposoban da kaže samo ono što je jezik sposoban da kaže. Jednostavno, subjekt pisanja laže, i to zato da bi rekao istinu. To ga uvek pravda, i pred svim. Često, ako ne i svagda, ovu istinu, on izjednačuje sa spoljašnjom istinom teksta. Kao politička životinja, on i nema izbora. Mora to da čini. Može li ga to opravdati? Može li išta umanjiti njegovu etičku odgovornost, etičku odgovornost pisanja? Samo laž, ukoliko je, uistinu, uslov istine teksta.

Rezultat preokreta u pisanju trebalo bi da bude nepromenljivi tekst, čije je značenje promenljivo, nepostojano, nejasno, nerazumljivo. To nije jedini paradoks pisanja i teksta. Za poeziju se tvrdi da je njena suština nerazumljiva, ali da je shvatljiva i kad je nerazumljiva. Sigurno je da značenje pesme nije moguće dokučiti, da se stalno izneverava. Ali, sigurno je i da ne možemo znati da je poezija nerazumljiva i shvatljiva ako formula: postoji samo tekst, ne znači i: postoji samo tekst kao tekst jednog podsistema pisanja, i to usred nerazumljivosti koja je shvatljiva. (Shvatljiva je kao nerazumljivost. Tu nema dvojbi.) Na primer, postoji samo tekst podsistema srednjovekovnog subjekta pisanja, ili postoji samo tekst postmodernog subjekta pisanja... Spisak podsistema pisanja je nezavršiv. Ne postoji način da se pobroje ni u tekstu čiju je vremenost i teritorijalnost moguće relativno precizno odrediti. Očito, tekst je utemeljen u paradoksalnosti, koju nijedan

---

<sup>56</sup> Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, pp.238-239.

<sup>57</sup> Lacan, Jacques, *Navedeno delo*, p. 211.

podsystem pisanja nije u stanju ni da obuhvati ni da istisne. Subjekt pisanja, pošto se morao odreći razuma, koji bi mogao da mu garantuje jedno jedino značenje, strukturno jezgro svih preinačenja značenja teksta, ne preostaje ništa drugo do da u pisanju pokuša da zameni opkladu književnosti sobom, opkladom nesvesne racionalnosti, racionalnosti sveta, paradoksom nesvesne racionalnosti, uz čiju pomoć bi trebalo da izbegne nužnost opklade na pisanje, na sebe. No subjekt pisanja se na pisanje kladi, u isti mah, i uvek, kao da se, ne kladeći se, kladi na slobodne asocijacije, na slobodu (izvesnost ishoda ove opklade, u suštini, nije drugačija od izvesnosti koju pretpostavlja Paskalova opklada), i kao da se kladi na psihoanalizu tih asocijacija (to će reći, kao da se kladi na književnost kao teoriju, tumačenje, razumevanje, rasrivanje istine pisanja i istine teorije). U tom slučaju, izgledi subjekta pisanja na gubitak i dobitak su jednaki, baš kao kod Paskala, s tim što se ni dobitak ni gubitak jasno ne pokazuju, što se pretvaraju, mogu da se pretvore, u ono što ne bi trebalo da budu, što se pretvaraju u svoju suprotnost: dobitak u gubitak, gubitak u dobitak, nerazumljivost u shvatljivost, shvatljivost u nerazumljivost. U pitanju su izgledi koji su sadržani u paradoksu i zbog kojih subjekt pisanja postaje pripovedač. I tekst tog pripovedača se može, mora čitati kao tekst koji čini disjunktivno veliki broj značenja, kao tekst čije značenje uspostavlja disjunktivno veliki broj subjekata pisanja. No tako treba čitati tekst bilo kojeg pripovedača, pesnika. Jer, svaki subjekat pisanja može da uđe, ulazi u tekst kao autor, pesnik/pripovedač, lik. Kakvi su, u tom slučaju, izgledi subjekta pisanja na uspostavljanje identiteta? Izbegava li identicid? Da li i ti izgledi proizilaze iz paradoksa nepromenljivo promenljivog značenja? Da li ih samo paradoks garantuje? Zar subjekt pisanja, kao subjekt pevanja/pričanja, kao subjekt koji ne zna sudbinu ni svoga teksta, ni reči koje upotrebljava, već nije počinio subjekticid, s njime i identicid? Bilo da gubi ili dobija na bespuću pisanja (na kojem nastaju, na primer, Nastasijevićeve „Gluhote“<sup>58</sup>), bespuću smisla, jasno je da je subjekt već ekscentriran i iz sebe, i iz pisanja, i iz razloga s kojih piše, jasno je da ga ekscentrira jezik, reč, ako, odista, kao što to tvrdi Šklovski, „Reč ne živi sama“, ako „živi u ponavljanju“,<sup>59</sup> ako, ipak, u sebi ostaje prva reč. Jasno je i da je subjekt

---

<sup>58</sup> Настасијевић, Момчило, *Седм лирских кругова*, Просвета, Београд, 1962.

<sup>59</sup> Шкловски, Виктор, *О теорији прозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2015, стр. 6.

pisanja iščezavajuće, da, ipak, neko kao on gubi ili dobija, ali i da je on na dobitku kad gubi ili dobija jezik, ili reč koja se otima pravilima jezika i ako ne živi sama, i ako, u nekom trenutku, bukne kao prva reč.<sup>60</sup> Drugim rečima, za vremena, teritorijalizovani subjekt, za subjekt kulture, za onaj subjekt koji piše, govori, koji omogućuje reči da, eventualno, devičanski krikne, da živi u ponavljanju, da umre i da se rodi, gubitak postaje dobitak i dobitak postaje gubitak. Subjekt pisanja se, hteo to ili ne hteo, kladi na paradoks pisanja kao paradoks dobitka koji je gubitak. Treba uzeti u obzir da se subjekt pisanja kladi na paradoks pisanja, pod uslovom ako je paradoks pisanja moguće shvatiti kao ono „što najpre uništava zdrav razum kao jedini smisao, a onda kao ono što uništava zdrav razum kao određenje nepromenljivih identiteta“,<sup>61</sup> ali i kao ono što pokazuje na drugi smisao, na ono što pisanje raskriva kao doživljaj stvaranja stvari, po čemu samo pisanje postaje način, jedinstven, doživljaja stvaranja stvari.

Neizvesnost opklade subjekta pisanja komplikuje to što je u pisanju teško, ako je ikako moguće, razabrati subjektov doživljaj stvaranja predstave stvari, i još teže doživljaj same stvari. Pisanje samo po sebi otelovljuje taj doživljaj. A stvar koja se raskriva u pisanju, u paranomiji pisanja, upućuje na izvorno značenje reči, koje ništa ne jamči, na devičansku reč koja tu stvar uspostavlja kao stvar. Slično je i s opkladom književnosti na samu sebe. Da li to znači da ona važi za sve spise koji se svrstavaju, ili ih je moguće svrstati u književnost i koji pretenduju na bilo kakav način stvaranja predstave stvari, ili supstituta stvari? Odgovor na ovo pitanje ne bi trebalo da predstavlja

---

<sup>60</sup> Jezik dobija i kad reč plane kao epifanija. Sa njom plane jezik. Pokazuje to poziv koji jedna reč upućuje drugoj, svojoj istoriji u jeziku, poziv bez kojega ni ona ni reč koju poziva nije reč. Ovaj poziv je ubedljiv dokaz da reč ne živi sama, nije samo jedna reč. U poeziji Momčila Nastasijevića jezik dobija i ukoliko je, kao što to tvrdi Vasko Popa (Настасијевић, Момчило, *Наведено дело*, стр. 179), svaka njegova „pesma ikona našeg devičanskog maternjeg jezika“, to jeste ukoliko su u njegovoj poeziji kriknule devičanske reči, reči koje se još ne ponavljaju i koje u ponavljanje uvodi njihov devičanski krik kao poziv drugim rečima, ukoliko su kriknule one reči koje je Nastasijević, kako kaže Popa (стр. 178), učutkao (kojima je oduzeo devičanstvo, kojima devičanstvo oduzima jezik kao sistem) usred gluhote (ona, nema sumnje, pripada jeziku, nekom sistemu, ona je gluhota i strahota jezika, subjekta koji peva, subjekta pisanja), neka bude, i s pojavom materinske melodije.

<sup>61</sup> Deleuze, Gilles, *Navedeno delo*, p. 12.

problem, pod uslovom da između subjekt pisanja (iskušenja kroz koja on u procesu pisanja prolazi, prvenstveno, u autoanalizi /ona ne bi ni smela biti autoanaliza/, slična su iskušenjima kroz koje prolazi subjekt koji se kladi na opkladu književnosti kao što se kladi na nezainteresovanost analitičara) i teksta koji on ispisuje postoji bliska srodnost. Teorija književnosti je pretpostavlja, ma koliko da je nejasna, nečista, ma koliko da i za subjekt pisanja, i za paranomiju pisanja, na izvestan način, moraju da važe i normativna poetička pravila, recimo, žanrovske odrednice teksta. Nevolja je u tome što problem s opkladom subjekta pisanja ne predstavlja problem samo zbog onoga što je pisanju, subjektu pisanja spoljašnje. Subjekt pisanja trivijalne književnosti se razlikuje, s više razloga, od subjekta pisanja književnosti u kojoj se problematizuje paradoks čistog postojanja, i koja to čini na način na koji filozofija, po sopstvenom priznanju, pokušava i ne uspeva da učini, jer ne uspeva, subjekt mišljenja ne uspeva, da raskrije doživljaj same stvari, stvaranja stvari, ni da pokaže dramu nerazmrsive mreže načina stvaranja stvari. Formalno je, uprkos očitim razlikama između njih (mislim na one razlike koje su formulisane u poetici teksta), subjekt pisanja trivijalne književnosti i subjekt koji u pisanju problematizuje paradoks čistog postojanja isti subjekt, i to subjekt koji doživljava stvaranje stvari. Trebalo bi da ga doživljava. Gde, onda, tražiti razliku između njih, u dubini doživljaja stvari, u znanju koji ovi subjekti ne znaju da imaju, u dubini kolektivnog iskustva kojemu se otvaraju? U tom slučaju tu razliku valja tražiti ne toliko u načinu, koliko god je on osoben, a uvek je osoben, na koji ovi subjekti doživljavaju stvaranje stvari u pisanju, koliko u mreži odnosa u kojoj doživljavaju stvaranje stvari, u kojoj pišu i, naravno, u stvari koja se u pisanju stvara, na koju pisanje, ako je i ne predočava, pokazuje.

Mrežu odnosa na koju pisanje upućuje, koja je mreža pisanja – i koju, njene glavne elemente, čine različite mreže (širokopojasne: mitološke, antropološke, kulturne, ideološke...; istorijske: žanrovske, konceptualne, situacione, prostorne, vremenske...; posebne: individualne, egzistencijalne, slučajne...) – teorija ne pokušava da rekonstruiše za svako delo posebno, ni za sva dela pojedinog pisca. Eventualno to čini za pojedine epohe, i za pojedine pisce kad se čini da ta mreža, ili način preplitanja te mreže raskriva ključne

strategije pričanja jednog pisca.<sup>62</sup> Mogućno je, uz pomoć problematičnog redukcionizma, utvrditi i pravila koja važe za svu književnost, pogotovu ako su pevanje i pričanje njena strukturalna odredišta. Teorija književnosti u to veruje, i neprekidno pokušava da otkrije i uspostavi ta pravila, istina, uvek na ograničenim pretpostavkama i s ograničenim dometom. Moglo bi se reći da zato ona neprekidno i omanjuje. S istih razloga omanjuje i filozofsko mišljenje kad pokušava da pokaže kako stvar jeste. Može da dokaže kako reč jeste. Stoga bi se iz perspektive iz koje ovde raspravljamo o statusu subjekta pisanja valjalo pitati: da li se filozof i teoretičar književnosti, iako su, bilo kako, i u najmanjoj meri, zaštićeni (štiti ih njihova teorija) od iskušenja kroz koja prolazi subjekt pisanja, suočavaju s nepoznavanjem, s neizvesnošću s kojima se suočava subjekt pisanja koji predstavlja doživljaj stvaranja stvari, čije je pisanje doživljaj stvaranja stvari? Da li su filozofija i teorija književnosti načini doživljavanja stvaranja stvari?

Teško je prevideti da i u teorijskom mišljenju kao načinu raskrivanja stvaranja stvari i pisanju kao stvaranju i doživljavanju stvaranja stvari, preobražaju stvarne stvarnosti, ili samo nekog fenomena te stvarnosti, u stvarnost mišljenja, književnosti, učestvuje, lično i kolektivno, iskustvo stvarnosti subjekta koji teorijski misli, koji piše, misli ono što piše, stvaranje stvari, subjekta koji se kladi na opkladu književnosti, na čisto stvaranje stvari. Ali, gotovo je nemoguće utvrditi šta to i zašto iz ličnog i kolektivnog iskustva stvarnosti, koje je individualizovano, egzistencijalno iskustvo, mogu li reći, individualizovano iskustvo čistog živog (iskustvo koje je neposredno egzistencijalno iskustvo i, istovremeno, iskustvo transcendentnog), postaje strukturalno središte preobražaja stvarnosti iz jednog oblika u drugi, strukturacije

---

<sup>62</sup> Prema Viktoru Šklovskom (Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 23-28) Tolstoj preobražava stvarnost u stvarnost književnosti pomoću postupka oneobičavanja. Taj postupak, ponešto izmenjen ili u istom obliku, on koristi u svim svojim delima. Oneobičavanje je strateško načelo koje mu omogućuje da u pisanju doživi i pokaže stvaranje stvari. Subjekt pisanja, prema Šklovskom pisac, Tolstoj, stvar koju stvara u pisanju, koja se stvara u pisanju, „opisuje kao prvi put viđenu“ (str. 23). U suštini, stvar koja se stvara u pisanju i jeste stvar koja je prvi put viđena. Ona u pisanju postaje stvar, i stvar jedne realnosti. Za prepoznavanje te stvari i piscu i čitaocu je potreban ključ u kojem je ona stvarana. Potrebno je odgonetnuti način na koji se prepliće mreža pričanja. Kod Tolstoja je taj ključ stanovište s kojega se priča, cilj pričanja, status pripovedača. Valjalo bi zaključiti da sve to, prema Šklovskom, obuhvata postupak oneobičavanja.

teksta, i artikulacije mehanizama koji sudeluju u gradnji teksta ili teorije. Istina, teoriji, i kad prolazi kroz ova iskušenja, bilo da ih sama sebi nameće, ili da slučajno na njih nailazi, preostaju opšta mesta, evidencije, iza kojih se može zakloniti, iza kojih može zakloniti svoje nedostatke. Ne treba ni pominjati da ta vrsta univerzalizacije nije sasvim pouzdana, da je uvek reč o univerzalizaciji koncepta koje teorija postavlja. Za ovu raspravu je važno da su i te evidencije i ti koncepti svagda koncepti i evidencije jednog subjekta pisanja, subjekta nepoznavanja. Ništa, nikakva razlika, ne može da suspenduje uzajamnost, srodnost, između subjekata pisanja i subjekta teorijskog mišljenja. Sigurno je da ne postoje dva identična subjekta pisanja ni dva identična subjekta teorijskog mišljenja. (Bart i Greimas, na primer, iako pripadaju strukturalizmu ne misle i ne razumevaju na isti način i na istim parametrima strukturaciju književnog teksta.) To ne treba posebno dokazivati. Problem se javlja kad je potrebno otkriti da li razlike same po sebi opravdavaju i razlike teorijskog mišljenja, recimo, u istoj situaciji, u istom društvenom imaginarnom. Potrebno je naći razliku koja ne bi prestala da se razlikuje, i po kojoj bi svaka razlika bila razlika. Sada bi trebalo da bude jasno da svi preokreti, koji proizilaze iz opklade književnosti, dovode do glavnog obrta: ni subjekt pisanja ni subjekt teorijskog mišljenja ne biraju sami i kad biraju, odnosno, i kad ne biraju, u suštini, biraju po merilima koja, često, nisu sasvim jasna, sem ako ih shvatimo kao simptom razgradnje nepostojeće gradnje, ako jesu taj simptom, a često jesu. Oni biraju zato što ne mogu da ne biraju, zato što su već izabrani. Oni u opkladi književnosti dobijaju kad gube. Oni svoju određenost dobijaju iz neodređenosti, kojoj nisu u stanju da umaknu.

## PISANJE JE PRESTUP

Pisanje inscenira opkladu književnosti na sebe. Da li je i razumeva kao opkladu na sebe? Kladi li se na sebe subjekta koji piše? Opklada pisanja na sebe nije moguća. Nigde kao u pisanju, u prestupu pisanja, nije toliko očito da se subjekt ne nalazi tamo gde misli da se nalazi. To mu ništa ne pomaže. Pošto, dok piše, ne zna da li je njegov izbor pogrešan ili ispravan, on se mora kladiti. Subjekt pisanja je uhvaćen u zamku paskalovske opklade. Kladiti se mora, ukoliko veruje da se književnost kladi na sebe i da za to ima dovoljno

razloga, da samo ona može da se kladi i da se ne kladi. Štagod da uradi, subjekt pisanja je na gubitku. Incidenti pisanja mu ne dopuštaju da se, istovremeno, kladi i ne kladi, iako on u pisanju upravo to i pokušava. U pisanju se on, naizgled, u isti mah, nalaziti na dva različita mesta, recimo, za svojim stolom i na mestu događaja o kojem piše.<sup>63</sup> Ne nalazi se nigde. To omogućuje uverenje da u pisanju kao, istodobno, destruktivnom i stvaralačkom činu, on, i kad to ne namerava, uspostavlja sebe u svetu koji stvara. To će reći, on mora da veruje u opkladu književnosti, onako kako i zašto, po Osteru, ljudi veruju u Boga. To mu jedino preostaje. Tako uspostavlja sebe kao subjekt sveta književnosti, stvari na koju pisanje pokazuje, koju, veruju i pisac i čitalac, imenuje i objavljuje. Tako postaje podoban toj stvari. No šta ako tako stvar subjekta pisanja izgleda iz perspektive nesvesnog teksta? A to je moguće. Tako i mora biti. Nesvesno ne poznaje vreme. Nije ograničeno ni prostorom. To znači da je nesvesni subjekt pisanja oduvek, da, istovremeno, može biti na svakom mestu, i u svakom vremenu. To znači i da nije ni na

---

<sup>63</sup> Kod Pola Oстера se (Oster, Pol, 4 3 2 1, Geopoetika, Beograd, 2018, str. 264-266) zbog ove protivurečne težnje subjekta pisanja Paskalova opklada pretvara u antiopkladu, doduše, uz pomoć volterovskog obrta. Ako subjekt pisanja ne može znati, može Bog. Sama ideja opklade ne garantuje ništa. „...nikad ne znaš da li je tvoj izbor pogrešna ili ne“. Ne zna ni Oster, ni subjekt pisanja njegove knjige. Pisac Oster nije siguran, nema ni razloga da bude siguran, da su strukturni temelji njegove knjige toliko pouzdani da će podneti sumnju u sebe, sumnju koju podstiče nemogućnost da subjekt pisanja, istovremeno, kazuje i prećutkuje ono šta na različitim mestima, u isto vreme, zna, a šta ne zna – šta ne zna da zna. Pisac Oster bi mogao imati i raskriti sve činjenice o životima svoga junaka jedino kad bi se nalazio istovremeno na svim mestima na kojima se njegov junak nalazi, na koja ga Oster upućuje, u svakom Ja svoga junaka, kad protivurečna težnja subjekta pisanja ne bi bila protivurečna. Naravno, to je nemoguće. No subjekt pisanja se s time ne miri. Stoga mu preostaje da veruje u opkladu književnosti, ili da izabere paranomiju književnosti (nemogućnost opklade, nemogućnost da zna ono što bi pod određenim uslovima mogao znati), što znači, da ne bude siguran u svoj izbor. U stvari, on nema ni mogućnost da bira. U pisanju je on lakanovski neprevaren i prevaren. Osterov junak zbog toga kaže: „Pa zato ljudi veruju u Boga“. Jedino je Bog, u isto vreme, svuda, i zna sve. Zna i ono što Volter ne zna. Igra li se, onda, subjekt pisanja Boga? Teško. Bog koga bi se on igrao ne zna sve. Ni u šta nije siguran. A opet, kako da se ne igra boga, iako zna da ne može biti ni bog knjige koju piše? I za to mu je potrebno opravdanje za paranomiju pisanja, književnosti. A to opravdanje je uvek spoljašnje, samoopravdanje teorije, i književnosti kao teorije.



jednom mestu, ni u jednom vremenu – da nije ni u jednom vremenu dok se nekako (ne mora to biti na avgustinovski način) ne pita šta je vreme, dok mu se sada pisanja ne pretvori u prošlo ili buduće vreme. Subjekt pisanja nije u stanju da zaobiđe ovo pitanje, ako ga i ne postavlja. Kako da zaobiđe sebe? On je uvek u pitaju. Kako je, u tom slučaju, moguće tvrditi da postoji samo tekst?

Subjekt pisanja uspostavlja mišljenje iz onoga što se uspostavlja u pisanju, u čitanju, u gotovom tekstu. Da li s tim subjektom pisanja (koji postoji i ne postoji, koji ne postoji ako postoji samo tekst), s tim ne-subjektom, mišljenje uspostavlja i subjekt, koji, ako i ne može zameniti stvarni subjekt, onaj subjekt koji tvori i zbori, funkcioniše kao stvarni subjekt? Tvrdnja da postoji samo tekst podrazumeva da je subjekt teksta sam tekst. I taj subjekt, sa protivurečnostima koje autoreferencijalnost teksta ne otklanja, raskriva da je tekst što tako nastaje zapravo autobiografija tog subjekta, jednog mogućeg subjekta pisanja, jednog subjekta svakog subjekta pisanja. Istina, ni autor ni subjekt pisanja nisu odgovorni dokraja za sve što tekst sadrži i kazuje, ako nisu odgovorni za paranomiju pisanja, teksta. A za nju ne mogu biti odgovorni, budući da ne mogu biti odgovorni ni za vlastitu subjektivnost. Subjekt pisanja, koji bi trebalo da bude tvorac te autobiografije, zapravo joj posuđuje samo trenutke, vreme svoga postajanja, i bivanja. Prema tome, autobiografija koju ovaj mogući subjekt ispisuje i nije autobiografija. Jeste jedna moguća autobiografija, jednog mogućeg subjekta pisanja, onog subjekta koji ne uspeva da paranomiju pretvori u pravilo pisanja. Ova autobiografija postaje (re)konstrukcija jednog sloja palimpsesta bivanja subjekta u pisanju. Taj sloj prelazi granice svoga postojanja i granice teksta. To je važno ne toliko zbog toga što je tekst stvarni, pravi autobiografski trag subjekta pisanja, koliko zbog toga što je tekst, u istom mah, trag etičke smutnje i etičke odgovornosti, koje nameće paranomija pisanja. Nameće ih pisanje kao razaranje i stvaranje, i kao konstrukcija jedne autobiografije. *Zabeleške iz podzemlja* Dostojevskog su obrazac ove, ovakve autobiografije, zato što su obrazac paranomije pisanja, protivurečnosti koja joj je svojstvena, nemogućnosti na kojoj ona počiva. Ovaj roman je i skriveni obrazac palimpsesta pisanja, te svake ideje autobiografije, ukoliko ona uopšte to treba da bude, posebno autobiografije koja se, nezavisno od poetike autobiografije, ispisuje u pisanju, tim pre što ono nije samo, nije ni u prvom redu, pisanje autobiografije subjekta koji nastaje. Pisanje je izmišljanje, izvlačenje na videlo prvobitnog praska

reči iz ponora individualnog i društvenog imaginarnog, ličnog, društvenog, transcendentalnog iskustva, iz nesvesnog znanja... Pisanje je, šta god da je njegov cilj, ili cilj subjekta pisanja, uvek artikulacija autobiografije subjekta pisanja (prema postkolonijalnim studijama, ili studijama kulture, artikulacija društvenog stanja). Pisanje je izmišljanje i otelovljenje autobiografije subjekta pisanja, (re)konstrukcija događaja koji potvrđuju i stavljaju u pitanje tu autobiografiju, i koji tako pokazuje na nezakonitost autobiografije kao na uslov njenog nastanka. U tom smislu, pisanje je nesvesna konstrukcija sopstva, samooblikovanje sopstva, u isto vreme, kod nekih autora, i divlja psihoanaliza sopstva, individualnog i kolektivnog iskustva, psihoanaliza koja to nije, koja nije svesna sebe, smisla koji pisanje ima, ni kad je, kao u nekim savremenim delima, strateški element pripovedanja. Ni psihoanaliza o kojoj subjekt pisanja ne zna ništa, ni psihoanaliza kao teorijsko ishodište pisanja (i kao sredstvo zaklanjanja paranomije pisanja), kao pripovedna strategija ne može da ne bude psihoanaliza sopstva. To je i razumljivo s obzirom, na to da su pesnici izmislili nesvesno – tako kaže Frojd – naravno, mnogo pre no što se Frojd s njim suočio u kliničkoj praksi, i u vlastitom življenju. Izmislili su ga, raskrili, s pevanjem i mišljenjem. Izmišljeno je u pevanju i mišljenju, preciznije, progovorilo je u pevanju i mišljenju. Dakle, ni pesnici ni Frojd nisu izmislili nesvesno. Ono je dopustilo da ga prepoznaju, da se prepoznaju, da vide drugo. Ono je „izmišljeno“, nastalo, s nastankom čoveka. Mogućno je reći i da su pesnici pustili da ono progovori u njihovoj poeziji. Jesu li i mogli postupiti drugačije? Šta je trebalo da urade da ga ne puste? Jesu li uopšte mogli pevati a da nesvesno ćuti? Ova pitanja važe za sve što se tiče teorije stvaranja, pevanja/pričanja.

Pupak književnog teksta, poznavanja i nepoznavanja književnog dela, književnog dela kao događaja, kao čistog teksta ostaje nedostupan. Stvar književnog dela ostaje nedostupna. Nije sigurno ni da postoji kao neka određena stvar, sem utoliko što bi morala postojati, što bi morala, mogla postojati kao ideal teksta, kao platonovska ideja, kao stvar svake stvari koja se u njemu pojavljuje. Pisanje stvara nešto što se, uprkos konkretnosti, nikad ne oformljuje kao neko konačno nešto – ako konačno nešto nije čista mogućnost postojanja – i po tome konačni tekst. Pisanje je stvaranje nečega što ne postoji i što ne prestaje da ne postoji, što će reći da nastaje, da se subjektivizuje na drugom mestu, na drugoj sceni pisanja, na mestu na koje pisanje nekako pokazuje, i koje raskriva. Naoko paradoksalno, to važi i za teoriju

književnosti,<sup>64</sup> za književnu kritiku i za svaku kritiku, čija bi funkcija morala biti „desubjektivacija u igri onoga što bi se najsažetije moglo nazvati politikom istine“,<sup>65</sup> što jeste i politika istine pupka književnog teksta. I to je paradoks. Zahvaljujući njemu pupak teksta, stvar teksta, upravo svojom odsutnošću razjašnjavaju delo kao stvarnost, delo kao događaj, možda bolje, kao događanje. Ne pokazuju i mesto, niti mogu da ga pokažu, gde se, eventualno, nalazi suština onoga šta tekst jeste, odakle se vodi politika teksta, gde se nalazi političko teksta. Ne pokazuju to mesto ni činjenice da značenje teksta nastaje, da se menja, da se korenito menja s završetkom dela, s promenama individualnog i društvenog imaginarnog, s preobražajem stvarnosti u stvarnost književnosti. Ovaj preobražaj i preobražaj svega što se tiče književnog teksta, zbiva se, najčešće, što ne znači i uvek (pokoji nivo događanja, s ovog ili onog razloga, izostaje), na trima nivoima postojanja: univerzalnom, kulturnom i individualnom. Stanje stvari teksta, stoga, može zavisiti, i zavisi, od onoga što će se hronološki kasnije desiti s pretpostavkama primanja teksta, s autonomijom teksta, što će biti istorijski artikulisano kao tekstu

---

<sup>64</sup> „U svakom tipu stvaralačkog rada, naime, nastaje trenutak kad prestaje naša moć slobodnog izbora. Delo dobija sopstveni život, ostavljajući svom tvorecu samo izbor odbacivanja ili primanja. Tada se otkriva jedna misteriozna 'prisutnost', koja delu daje njegovu živu osobenost“, Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Galimard, Paris, 1974, p. 121. Nije sigurno da tu moć slobodnog izbora pisac uopšte ima, da njegov izbor nije nekako izabran, da ga ne bira trenutak pisanja, odstupanje od norme. Ni teoretičar nema moć slobodnog izbora. On bira ono što je u delu izabrano, predumljeno, što se nudi kao izbor. Dovoljan dokaz je čuvena priča umetnika o inspiraciji. Ona je, ukoliko postoji u bilo kojem vidu, dokaz da pesnik bira ono što je već izabrano, što ga je izabralo. Pesnik peva pevanje. I u tom slučaju, pesnik, koji je izabran, bira, ne može da ne bira.

<sup>65</sup> Fuko, Mišel, Šta je kritika?, Mišel, Fuko i Batler Džudit, *Šta je kritika?*, Akademska knjiga, Novi Sad, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2018, str. 45. Fuko ima u vidu istorijsko-filosofsku kritiku. To ne znači da njegov stav o toj kritici ne važi i za književnu kritiku, pogotovu, ako ona razumeva, ako pokušava da razume subjektivaciju pisanja, pisanje pisanja, sa njim i situaciju postojanja. A to ne može izbeći čim se suoči s načinom postojanja teksta, koji (način) otkriva da je ta subjektivacija, u isto vreme, i desubjektivacija pisanja. Ništa u pisanju nije jednoznačno, ni jednosmerno. Ništa nije završeno u reči koja je izabrana kao jedina moguća reč. Pisanje pokazuje na mrežu u kojoj se nalazi. Ono tu mrežu kida i od nje pravi drugu mrežu, ono uvek prekoračuje uspostavljenju zakonitost.

spoljašnje u datoj situaciji, i u čemu je delo kao književni događaj moglo sudelovati. Ova nepostojana, nemoguća hronologija dela, događanja dela, omogućila je Frojdu da posle pesnika artikuliše teoriju nesvesnog (ono što pesnici nisu znali da znaju, iako bi njihova poezija bez tog znanja bila nemoguća), i da potvrdu za svoju teoriju traži kod njih, u književnim delima, kod pesnika za koje je govor nesvesnog, recimo kao govor muza, mogao biti prazna književna konvencija i koju Frojdovo otkriće preuznačuje, puni smislom, dakako, onim smislom koji te konvencije već nekako sadrže. Njegovo otkriće je, na primer, preuznačilo homoerotsku ljubav Sapfo i Sokrata, iako ona, danas bi se, politički korektno (što je izrazit primer društvene patologije neoliberalizma, ali i patologije književnosti), reklo, kao seksualna orijentacija, nije bila nepoznata njihovim savremenicima. Nije bilo nepoznata ni društvenom imaginarnom. Frojdovo otkriće nesvesnog preuznačilo je konvencije i objašnjenja koje su one podrazumevale. Govor muza bio je objašnjenje pesnikovog nepoznavanja samog sebe, nepoznavanja onoga o čemu peva, onog ko peva, pesme, govora nesvesnog, uloge subjekta nesvesnog, uloge pesme, pevanja. Pritom su pesnici slutili postojanje, delovanje govora nesvesnog. Slutili su da znaju ono što ne znaju i da je to znanje, njihovo znanje, skriveno, skriveno od njih. Nisu poznavali „naučno ime“ tog govora. A dali su mu ga, kao metaforu, kao ime koje krije ono što raskriva. Po tome se ono ne razlikuje od imena koje mu je dao Frojd. Dali su, kao i Frojd, ime svome nepoznavanju, subjektivaciji konvencije, politike teksta, po Fukou, politike istine. Posledice, značenje imenovanja govora, neke njegove funkcije, i objašnjenja koje novo ime sadrži uvek se kasnije otkrivaju. Otkriva se i skrivena referencijalnost tog imena. Kasnije se pokazuje i njihov urez u skriveni red stvari, i pokušaj da se poništi, ublaži, usvoji prestupnički karakter tog čina, i svakog imena. I čin, i priča o njemu, i ime, postaju alegorija o onome što u književnom tekstu ostaje nedostupno, i što je sadržano u nepoznavanju, što se kao nepoznavanje upisuje u tekst, što piše tekst.

Priča o Edipu se može shvatiti kao primer te alegorije, alegorijske suštine subjekta pisanja i promena u subjektu pisanja, promena statusa subjekta, njegove samosvesti. (Subjekt pisanja je, stalno, ili povremeno, čas jedno čas drugo, subjekt i objekt pisanja, čas i jedno i drugo, i nešto što bi tek mogao postati.) Priča o Edipu je i primer promena u pisanju u meri u kojoj je ono otvaranje postojanja u pričanju i onoga što će tek postati u stvarnosti. U priči o Edipu je inscenirano pretvaranje mogućeg scenarija stvarnosti u scenario

alegorije te stvarnosti, pretapanje jedne u drugu, alegorijske i stvarne stvarnosti. Edip ubije čoveka, ne znajući da je ubio oca. Počini stvarni zločin – i ocebistvo, najveći zločin, ali i zločin koji se, po psihoanalizi, simbolički, mora počinuti, koji podrazumeva uspostavljanje, osvajanje instance očinstva. On je znao da će ubiti oca – to zahteva od njega proces individuacije, ustanova očinstva, a i proroštvo mu je reklo – iako je, da ne bi počinio ocebistvo (i završio proces individuacije, da bi ostao u okviru simboličkog), pobjegao iz očeve kuće, od lažnog očinstva (iz kuće onoga koji je, mislio je, verovao je, njegov otac). Problem je u kodu znanja, u znanju znanja na osnovu kojega je Edip sudio. Iz perspektive univerzalnih vrednosti, koju postavlja prokletstvo (Pelop je prokleo Laja, Edipovog oca, da strada od sinovljeve ruke), i koju postavlja društveno imaginarno, institucija proroštva (Delfsko proročište je reklo Edipu da će ubiti oca i oženiti se majkom), iz perspektive univerzalne dimenzije priče, Edip je izvršio prestup koji nije mogao izbeći, ubio je oca i pomerio granice samospoznaje. Edip je izvršio prestup zato što nije razlikovao simboličko i stvarno. S gledišta kulturne dimenzije Edipovog čina, i kulturnog koda priče, mita o tom činu, po zakonu koji je nametnula kultura, on je ubio čoveka u bekstvu od prestupa, da bi sprečio prestup koji nije mogao sprečiti, da bi raskrio poslednju istinu o sebi. Edip ubije da ne bi ubio. Stvarnost njegovog čina je time načeta. Postaje višedimenzionalna, podložna tumačenju. Na taj čin nijedan zakon nije bezuslovno primenjiv. Edip je učinio nešto što u tom trenutku, po društveno imaginarnom, koje je bilo i njegovo imaginarno, nije delovalo kao prestup. Kako, onda, odluku o istini njegovog čina doneti po merilima vrednosti koje nameće simboličko? Ubistvo koje je počinio nije bilo prestup ni za njega kao jedinku. Njegov čin pravdaju i društvene i moralne konvencije. I osuđuju ga. Pravda ga i simboličko, čiji se zakoni pri utvrđivanju neke istine moraju poštovati koliko i zakoni stvarne stvarnosti. Edip je branio vlastiti život. No na taj život on nije imao pravo. On nije znao da zna. On je već kriv, osuđen. Krivica se u grčkom mitu (i u grčkoj tragediji) prenosi na potomke. Čovek je prima, usvaja s rođenjem. I u toj situaciji pravo na samoodbranu je elementarno, iskonsko pravo. Ono to ostaje i kad je preneseno na neku višu instancu (na univerzalnu zabranu i nužnost ocebistva), zato što ona postaje instanca tog prava. (Edipov čin, iz te perspektive, ne bi delovao kao prestup ni po kodu savremenog liberalističkog društva, u kojem je pravo na odbranu privatnog vlasništva postoveno s pravom na samoodbranu. Suština američkog društva /kako je

otelovljena, na primer, u vesternu, jedinoj mitologiji tog društva, u shemi pravde koju ta mitologija uspostavlja/ zasniva se upravo na shvatanju prestupa koji nije prestup.) Edipov čin postaje prestup kasnije, kad se Edip oženi majkom, kad naruši još jedan iskonski zakon, zakon svih zakona, zakon nemogućeg. I ovaj zakon je on morao znati. (Morao je nekako znati da taj zakon narušava. I proroštvo mu je to reklo.) Formalno, Edipov čin postaje prestup kad sazna da je narušio zakon nemogućeg, i da ga je morao narušiti. Problem ovog i ovakvog razrešenja zagonetke ispravnosti nekog čina, istinitosti suda o njemu jeste u tome što od saznanja zavisi da li će neki čin biti otelovljenje vrline ili prestupa.

Edipov čin postaje prestup kad postane priča, čin kulture, drugo u istom. Edipov čin postaje prestup kao priča koja podražava stvarnost i koja je svesna da to čini, da je priča podražavanja stvarnosti, da je priča o čijoj se istinitosti da govoriti kao o istini dve stvarnosti (stvarnosti priče i stvarnosti stvarnosti), koje se međusobno isključuju i ne isključuju, poriču i potvrđuju. Radnja koju tragedija podražava sadrži rizik tragičnosti, rizik koji priča preuzima. U priči se tragičnost čuva i nadzire. Preuzimanje rizika priče i mogućnost da se on kontroliše i čini neophodnom paranomiju pisanja, književnosti.<sup>66</sup> Zbog toga priča postaje prestup, prestup prestupa, ili biva svedena na neku ideološku meru. Da bi izbegla ovu alternativu, koja je stavlja u pitanje, ona, da bi postojala, mora postati, biti prestup. Priča je prestup, i kad se čini da to postaje kad postane zagonetka, zapravo, kad se raskrije kao zagonetka, i kao zagonetnost. Priča o Edipu je obrazac priče o prestupu kao zagonetki postojanja. Ali, u priči je prestup i rešenje zagonetke. Prestup je rešenje zagonetke priče. Ovo rešenje, zato, ne podrazumeva i odbacivanje paranomije književnosti. Ono čini da je i teorija književnosti prestup. Ono čini da se i moj pokušaj objašnjenja stvarnosti stanja paranomije književnosti pretvara u prestup i, u isto vreme, u pokušaj opravdanja stvarnog stanja teksta kao stanja

---

<sup>66</sup> „Potpuna kontrola dovela bi do bezvazdušnog, zagušujućeg rezultata. Potpuni rizik vodio bi u kaos i nerazumljivost“ (Oster, Pol, 4 3 2 1, Geopoetika, 2018, str. 491). Tako Osterov junak romana *4 3 2 1* objašnjava svoje pisanje (posredno, ali i neposredno, i Osterovo pisanje), potrebu da se pisanje nadzire i da se prihvati, usvoji prestup kao zakoniti postupak pripovedanja. Tako se da razjasniti i neizbežnost paranomije pisanja, sa njom, ujedno, i neizbežnost paranomije subjekta pisanja kome stalno pretila mogućnost da će se ugušiti ili iščeznuti u prividnom haosu asocijacija.

stvari pevanja/pričanja. Subjekt priče ne može biti kažnjen za prestup, zato što priča, pripovedanje ne može biti krivac. Subjekt priče je osuđen na prestup, bez obzira na to što, iako ne dokraja, odlučuje o njemu i što ne postoji nikakva mogućnost da ga ne počini. (Mora biti kažnjen, možda i pre no subjekt pisanja, i subjekt koji misli destrukciju priče, koji tu destrukciju raskriva i, neizbežno, pravda.) On prestup ne može izbeći. Edip je bio osuđen na prestup. Bio je osuđen na to da nešto učini. I ništa nije smeo da učini, iako je znao šta ne sme da učini. Znao je da je morao ubiti oca (i da ga ne sme ubiti, da mu ništa nije dozvoljeno), da se mora oženiti majkom (i da to ne sme učiniti), ne zato što sudbina hoće i jedno i drugo,<sup>67</sup> nego zato što priča, što simboličko tako hoće, što tako hoće duh prosvećenosti priče, koja (prosvećenost), da upotrebim Kantovu odrednicu (koja samo uslovno može da se odnosi na Edipa), izvodi čoveka iz stanja maloletstva, trebalo bi da ga izvodi. No ona to čini na autoritaran način. Ali, čovek, po svemu sudeći, ne može naučiti da se služi „vlastitim razumom bez vođstva nekog drugog“.<sup>68</sup> A drugi je – neizbežan, neophodna, stvarnost – ujedno, pakao i kad smo, Sartr objašnjava, posle smrti zamrznuti u njegovom pogledu, i ogledalo u kojem levi-nasovski prepoznajemo svoje lice. Prepoznajemo sebe. Ništa bolje, tako se čini, ni drastičnije, ne ilustruje destrukciju priče, alegoriju destrukcije pisanja od razložene priče o Edipu, načina na koji nas ona održava u maloletstvu, iz kojega bi, uprkos svoj svojoj arhaičnoj realnosti, tako je barem prema psihoanalizi, trebalo da nas izvede.

Edipov usud formalno je izazvala (samo)spoznaja. Bio je neizbežan. Izazvalo ga je znanje kao moć, kao beskorisna moć. Da nije znao odgovor na sfinjginu zagonetku, da mu znanje nije obezbedilo moć, da samo po sebi nije bilo moć, iluzija moći, Edip se ne bi oženio kraljicom, majkom, ne bi prekršio iskonski zakon – ne bi bio Edip. Znači li to da, iz perspektive nepoznavanja, Edipa nije moguće osuditi zato što se oženio majkom? Očito, ne. Nepoznavanje nije lišeno znanja. Nije lišeno znanja koje je imanentno

---

<sup>67</sup> To je bilo predmet rasprava o Edipu, pre svega, o Sofoklovom Edipu. Sofoklova tragedija je otvorila i započela problem priče o Edipu, predstavljanje predstave. Mit o Edipu to nije mogao učiniti. On je problem Edipa zatvorio u priči kao saznanju. Ja se time ovde neću baviti. A ni, eventualno, rešenje tog problema, kad bih do njega došao, ne bi razrešilo probleme koji me zanimaju u ovoj knjizi. Ne bi ni pomoglo njihovom razrešenju.

<sup>68</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 46.

postojanju. Nepoznavanje je (ne)poznavanje onoga što znanje zna. Još se da tvrditi da je za sve Edipove nevolje krivac znanje. Ne bilo koje. Krivo je znanje kao moć, znanje nemogućeg, zabranjenog, iskonskog, krivo je ono znanje kojega nepoznavanje nije lišeno. Stvari drugačije izgledaju ako se shvati da je Edipov zločin izazvao izlazak iz mitskog maloletstva. Taj izlazak je, na izvestan način, nužan sam po sebi. On je stvar prirode, postojanja. Ali, čovek ga bira s usvajanjem obrasca kulture, s odrastanjem, a onda kao ostvarenje onoga što jeste, slobode. Da nije tačno odgovorio na sfinginu zagonetku, da se nije oslonio na svoj razum – Edipov odgovor sfingi je odgovor razuma, odgovor čoveka koji zna, i koji ima moć – zbog čega je morao da se odrekne vođstva drugog (u Edipovom slučaju to znači da se odrekne sudbine, kojoj se on /ni kao mitski, ni kao tragički junak/ nije mogao suprotstaviti, i koju je znao: rečeno mu je da će ubiti oca i oženiti se majkom), ne bi se oženio svojom majkom, što će reći, ne bi narušio etičku suštinu, ono najunutrašnjije postojanja, time i etičku suštinu priče, koja će, uz pomoć razuma, u psihoanalizi bi se reklo, racionalizacije odluke razuma (time i onoga što razum ne razume), nastojati da pokaže kako je, eto, Edip u samoodbrani ubio oca, ne znajući šta čini. A znao je. (Edip nema pravo ni na samoodbranu.) I ubistvo i zabrana ubistva utisnuti su u postojanje. Najzad, ako je znao da će ubiti oca i oženiti se majkom, morao je znati i da mu ništa nije dozvoljeno, da ne sme ubiti, da svako ubistvo koje počini može biti, jeste oceubistvo. Ovo, očito, nije samo psihološko, ni samo pravno, ni samo etičko pitanje mita i tragedije. Reč je o ontološkom pitanju iako je, naizgled, problem u tome što dok, na jednoj strani znanje oslobađa, ili verujemo da oslobađa, na drugoj strani, uz pomoć moći, i kao moć, ono proizvodi nevolje. Postaje nasilničko – i sredstvo nasilja. Na to pokazuje i nelagoda u kulturi o kojoj Frojd govori.<sup>69</sup> U svakom slučaju, znanje ne može da spreči nasilje, ne može da ne bude nasilje, iako će, na kraju, upravo ono, pribegavajući nasilju, ubistvu

---

<sup>69</sup> Nelagodu u kulturi proizvode zabrane koje kultura nemeće čoveku i izaziva otpor prema sebi. Ne postoji zabrana koju čovek ne bi zaobišao, kojoj se, nekako, ne bi suprotstavio i za koju ne bi našao zamenu. Zbog toga kultura i ispunjava čovekova očekivanja da će, prihvatajući zabrane, izgraditi život u kojem će biti srećan. Doduše, i tada zna da nikad neće imati život koji bi želeo. On zna da kultura „dozvoljava mnogo patnje koja bi verovatno mogla da se izbegne“, Frojd, Sigmund, Nelagoda u kulturi, Frojd, Sigmund, *Iz kulture i umetnosti*, Matica srpska Novi Sad, 1969. str. 323.



čak, pokazati da je svako ubistvo prestup. Pokazaće ono što čovek već oduvek zna, što je imanentno živom. Posle svih obrata, čini se, znanje dokazuje da ništa nije dozvoljeno. Naime, ako ne postoji apsolutno znanje, ništa nije dozvoljeno.<sup>70</sup> A ne postoji. Čovek nema nikakvu svest o njemu, ako ne računamo njegovu veru u Boga, veru kao znanje. Čoveku ono nije dostupno, i ne može biti dostupno. Nije mu dostupno ni znanje da je sve dozvoljeno i da ništa nije dozvoljeno.

Priča o Edipu koja se nalazi u osnovi intrige tragedije, ali i ona koju priča mit, raskriva da je Edip narušio norme svih nivoa postojanja, da prestup na jednom nivou postojanja ne može da ne bude i prestup na svim nivoima postojanja, prestup kao takav. Doduše, taj nivo se ne vidi i ne zna jednako na univerzalnom i individualnom nivou postojanja. Različiti nivoi postojanja odražavaju različite odnose prema prestupu. U književnosti tako ne mora biti. I nije. Književnost, naoko – pristrasno ili nepristrasno, što zavisi od motiva subjekta pisanja – samo obelodanjuje da se prestup desio, da se mogao desiti u postojanju zato što se desio u priči. Ali književnost objavljuje i odnos bića koje nastaje prema prestupu i prema različitim nivoima postojanja. Književnost je, (to je poznato iz psihoanalitičkog tumačenja bajki), kao oblik zavođenja, i poziv na prestup, neka bude, poziv na virtuelni prestup. Njen uticaj na stvarnost ne treba precenjivati, ni potcenjivati. Nije ni manji ni veći – drugačiji je – od uticaja filosofije na stvarnost. Književnost je performans prestupa, u kojem učestvuju subjekt pisanja i čitalac, i performans nastajanja subjekta pisanja i čitanja. Ona je i performans jezika, ne prvenstveno zbog toga što su u književnosti, na primer, u tragediji o Edipu, reči upotrebljene

---

<sup>70</sup> Treba li pominjati da sam ovaj obrt napravio izmenom čuvene tvrdnje Dostojevskog: Ako Boga nema sve je dozvoljeno. Mogao bih, a i morao bih, ovde pomenuti i Lakanov obrt formule Dostojevskog: „Ako boga nema ništa nije dozvoljeno“, Lacan; Jacques: *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1991, p. 139. Problem znanja i jeste u tome što se nalazi između ove dve mogućnosti, ili dve nemogućnosti, što se nijedne ne može odreći, što bez njih i ne postoji. Ako ne postoji apsolutno znanje ništa nije moguće, ništa ne možemo znati, ili: sve je moguće, sve možemo saznati. Primer Ivana Karamazova ilustruje samo prvu mogućnost: „sve je dozvoljeno“, Dostojevski, *Braća Karamazovi*, Rad, Beograd, 1956, str. 351. Njome se Dostojevski zadovoljava. Time sam se detaljnije bavio u knjizi *Antifilosofija književnosti*. Drugu mogućnost, koja nije manje važna, ilustruje savremena moć znanja, savremeno znanje, koje bi moralo znati da ništa nije dozvoljeno i koje, opsednuto svojom moći, to ne zna. Nije ni u stanju da sazna.

kao performativi, koliko zbog toga što je događanje književnog dela teško odvojiti, ako je ikako i moguće, od događanja reči, njihovog značenja u priči. Nije ga moguće odvojiti od događanja priče. U književnom delu se reč uspostavlja kao prva reč. Ona zato u manjku proizvodi izvestan višak spoznaje. U tragediji je to očito. Očito je i da ne postoji način na koji je taj višak spoznaje nemoguće spoznati. Katarsa je, zbog toga, nerazjašnjiva. Nije jasno ni šta se pročišćava, tim pre što kod istog gledaoca tragedije (ili subjekta pisanja) to što se pročišćava jednom može biti ovo, drugi put ono, kod jednog gledaoca osećanje stvarne krivice, kod drugog osećanje fantazmatske krivice, puka tvorevina imaginarnog. Već i stoga performativnost književnog događaja ne može biti objašnjena uz pomoć književnih konvencija. No bez njih se ona ne da ni shvatiti kao performativnost. Ta dvojnost je razlog što su i konstativi koji opisuju stanje stvari u književnosti performativi. Doživljavaju se kao performativi priče. U priči se uspostavlja performativnost reči. Važi li to i za teoriju književnosti? Važi li to za teoriju na način na koji Tolstoj pokušava da objasni stvarnost i fiktivnost lika Andreja Bolkonskog, lik Andreja Bolkonskog kao čisto književnu tvorevinu? U nekoj meri mora da važi. Tolstojevo objašnjenje situacije lika Andreja Bolkonskog u romanu je konstativ. Tako i jeste sve do trenutka u kojem on saopštava: Andrej Bolkonski ne postoji, dok ne poništi njegove postojanje, do trenutka u kojem konstativ postaje performativ, baš onako kako se to moglo desiti i priči, u njegovom romanu – i kako se, verovatno, nije desilo.

Prema hrišćanskim merilima, i iz bilo koje moralističke perspektive, virtuelni prestup nije manje prestup od stvarnog prestupa. Prestup u priči nije manje prestup od prestupa u stvarnosti. Ima pisaca, kao što je Pol Oster, za koje priča nije istina, za koje istina priče ne može biti i istina stvarnosti. Taj stav se može braniti jednako kao što se može braniti stav po kojem su pomisli greh kao i stvarni greh, a istina priče istina stvarnosti, barem zato što je istina priče istina pisanja. Premise ovih stavova su različite. Moraju biti različiti i krajnji sudovi do kojih oni dovode. Ni u jednom slučaju ne može se poreći da književnost prikazuje nasilje. To ne znači da ga pravda ili osuđuje. Ne znači ni da je ravnodušna prema njemu, pogotovu, ako je ona oblik, sredstvo zavodjenja (a po nekim shvatanjima jeste), i to uprkos etičkim mehanizmima odbrane koji su ugrađeni u pevanje/pričanje, uprkos duhu dubine koji se u

pisanju oslobađa i prisiljava pisca na samožrtvovanje.<sup>71</sup> Ona je, u isto vreme, nasilje pomisli i nasilje paranomije pisanja. Platon nije slučajno proterao poeziju iz države. Nijedan pesnički mehanizam odbrane ne sprečava nasilje, nije u stanju da ga spreči, da spreči njegovu pojavu u interakciji između različitih imaginarnih. Jasno to pokazuju pokušaji uređenja primanja književnog dela. Namerno ili nenamerno, ti pokušaji i sredstva koja se upotrebljavaju za recepciju književnosti, postaju elementi recepcije. Nikad zato metaravan književnosti, govora književnosti, ne može dokraja nadzirati delovanje tih mehanizama, mešanje stvarnog i imaginarnog, vrstu interakcije na koju pevanje/pričanje poziva. Nikad alegorija nije sasvim i samo alegorija, ne toliko zbog preplitanja tropa, koliko zbog preplitanja razumevanja imaginarne i stvarne stvarnosti. Sigurno je da metaravan književnosti ni na koji način nije sposobna da nadzire nasilje smrti, seksualnosti, destruktivnost jezika, ništa od onoga što je ljudskom biću i književnosti imanentno, što im je suštinsko, ako ni zbog čega drugog ono zato što se tako u književnosti potvrđuje simboličko, uspostavlja istina čoveka. To ne znači da književnost ne postavlja pitanje moralne odgovornosti u društvu, da ne štiti od nasilja, od sebe same kao nasilja, da ne poziva na samožrtvovanje. Sve što se nje tiče može biti i njen predmet i sredstvo njene manipulacije. Sve što se tiče književnosti u neku ruku je kontingentno. Ona manipuliše nasiljem, svojom upotrebom nasilja, sobom kao sredstvom nasilja. Ona je ta manipulacija i istina, baš kao filosofija. Edipov čin postaje prestup kad se u priči pokaže da je Edip braneći pravo na vlastiti život stavio u pitanje ne toliko pravo života kao takvog, temeljne pretpostavke postojanja (o čemu književnost izvorno mora misliti), i postojanja u svetu, posredno i društva, koliko pravo, stvarnost simboličkog, ono po čemu Edipov čin jeste ili nije zločin, to što u datim istorijskim okolnostima jeste, nezavisno od nepoznavanja. Ni nepoznavanje, kao nepoznavanje, kao funkcija simboličkog, ne može sprečiti da Edipov čin ne bude shvaćen kao prestup. Štaviše, nepoznavanje podrazumeva poziv na prestup,

---

<sup>71</sup> O duhu dubine govori Jung u *Crvenoj knjizi* (Jung. K. G., *Crvena knjiga, kompletno izdanje*, Nova knjiga, Beograd, Podgorica, 2016, str.170). Duh dubine drži sudbinu ljudi. Jung misli na duh dubine koji se pojavio u Velikom ratu i na sudbinu ljudi u tom ratu, u kojem je čovečanstvo prisiljeno da samo sebe žrtvuje. No duh dubine to čini u Velikom ratu, samo ukoliko to čini u svakoj elementarnoj situaciji, u situaciji u kojoj ga čovek otvara i u kojoj se on otvara čovek i u kojoj on otvara čoveka.

na spoznaju i paranomiju. Edipov čin stavlja u pitanje samo postojanje i, istovremeno, raskriva da društveno konvencionalni čin (pravo na samoodbranu) može postati i postaje egzistencijalno i ontološki presudno važan. Edipov čin, uprkos tome što je Edip suveren, nema punoću suverenosti kakvu ima sličan čin neke životinje, na primer, vuka. Edip se u svakom trenutku pokorava zakonu koji narušava. Njegov čin upućuje na obavezu suverena, koji ima pravo da podaniku nešto zabranjuje dotle dok ima mogućnost da ga štiti. Edipov problem, donekle, i jeste u tome. On jeste suveren, koga, kao podanika, štiti drugi suveren, koji je odbio da ga štiti, ali tako što je pokušao da ga potpuno zaštiti, da ga pretvori u podanika, da ga ubije. Naime, Jokasta, žena kralja Laja, da bi sprečila ostvarenje predskazanja, po kojem će sin koga će ona Laju roditi ubiti oca i oženiti se njom, majkom, ostavila je tek rođenog sina (budućeg Edipa) na planini Kiteron, gde bi on, prirodno, morao umreti. Jokasta po tome nije izuzetak. Takvo izlaganje neželjene dece je, prema mitu, bilo uobičajeno. (Danas ih ostavljaju u kontejnerima za smeće.) No prirodno je i neprirodno, to da novorođenče, budući Edip, nekako preživi. Sa njim preživljava i Jokastina rodoskvrna želja. Čin kraljice Jokaste se ne razlikuje od onoga što se činilo u mitsko doba i što se čini danas u postistorijsko (navodno, ne-mitsko) doba ni po tome što je ona svoje pravo na život i smrt deteta (s ozakonjenjem abortusa savremeno društvo ozakonjuje se i pravo na smrt i život deteta), i svoju obavezu suverena prenela na smrt, jedinog suverena čija je odluka konačna. Nešto slično će učiniti i Edip. Zaboravlja, kao i Jokasta, da mu pravo suverena ne dolazi od smrti, nego, posredno, od boga. Edip izričito priznaje pravo zakona da mu zabrani ubistvo oca, i svako ubistvo, svaki račun sa smrću. Prihvata i kaznu zbog kršenja zakona. Pokoravanjem zakonu on objavljuje potrebu da bude zaštićen. Prihvata tako i obaveze koje odatle proističu. U njegovom slučaju, konačnu odluku donosi suveren koji i nije suveren, smrt, o kojoj je pouzdano znao tek toliko da je neumitna. Nepoznavanje tog stanja stvari pokazuje na ono što u Edipovom i Jokastinom činu, nedostaje, na svest o prestupu, na to da se prestup ne može izbeći. On je sastavni deo i uslov svakog čina – i čina pisanja o prestupu u priči o Edipu. To je važno zato što tek književnost kao preuzimanje ontološkog rizika pokazuje prestupnost prestupa. Ubistvo je Edipu imanentno, sredstvo ostvarivanja sudbine. U tom smislu, priča o Edipu jeste alegorija o ontološkom prestupu, o neizbežnosti, nužnosti prestupa i u življenju i u pisanju, makar, u onoj meri u kojoj je i pisanje življenje duha dubine.

Priču o Edipu moguće je shvatiti kao alegoriju o incestuoznosti samosaznanja subjekta pisanja, svakog subjekta koji ne misli ono što misli, koji čini ono što ne čini i ne čini ono što čini, o samosaznanju subjekta pisanja, koji ne zna koliko i šta zna (a zna više od autora, i mnogo više od autora kao društvenog bića). Priču o Edipu moguće je shvatiti kao alegoriju o paranomiji književnosti, to će reći, o književnosti koja ne zna na šta se kladi, šta dobija a šta gubi opkladom na sebe, koja se ne kladi i kad se kladi, jer uopšte ne zna šta i koliko zna. „Umetnost ne zna koliko zna“, kaže Šklovski.<sup>72</sup> Opklada književnosti, iz perspektive subjekta pisanja, subjekta koji nastaje i iščezava u pisanju (pritom se ne može utvrditi ni trenutak njegovog nastanka ni trenutak njegovog iščezavanja), čije se sopstvo konstituiše u pisanju, ispoljava se kao dobitak ili gubitak subjekta pisanja. U stvari, opklada književnosti izneverava subjekt pisanja, subjekt koji misli, i ako, po Lakanu, ne misli tamo gde misli da misli, iako se ne nalazi tamo gde misli da se nalazi. Tolstoj pisac može biti višestruko pametniji od grofa Tolstoja, kaže Šklovski.<sup>73</sup> Ne kaže zašto je to tako. A to je važno, pogotovu ako i subjekt pisanja *Rata i mira* može biti višestruko pametnije od pisca *Rata i mira*, ako ni jedan ni drugi ne mogu da ne budu i grof Tolstoj, ako ni grof Tolstoj ne nastaje tamo gde misli da misli, gde veruje da nastaje, na primer, u neprotivljenju nasilju. Ukoliko tako stoji stvar s grofom Tolstojem, piscem Tolstojem, subjektom pisanja *Rata i mira*, kako i da li uopšte možemo saznati ko se od njih sažalio na mladog kneza Andreja Bolkonskog, ko ga je i zašto ostavio u životu. Svi su, da se poslužim jednom detektivskom formulom, imali motiv i priliku da ga ubiju ili da ga ostave u romanesknom životu. No samo je subjekt pisanja u prilici, i kad rizikuje, da bezbedno stvara, da se stvara izvan normi koje pisanje podrazumeva, nameće, koje su subjektu nametnute. Grof Tolstoj to jedva da je mogao. Autoru Tolstoju prestup pisanja nije stran. Tolstoj propovednik se ne stvara, i kad se uistinu stvara, izvan normi koje mu nameće neprotivljenje nasilju. Subjekt pisanja se gradi u pisanju koje ga gradi. Gradi se kao prestup. Može biti ovo ili ono. I postaje jedno ili drugo, bilo šta. Prema tome, prevare kojima subjekt pisanja pribegava, iz perspektive tog istog subjekta, i pisanja kao prestupa, ne moraju biti prevare, ako se uzme u obzir graditeljska funkcija prestupa. Nije prevara ni sažaljenje pisca

---

<sup>72</sup> Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 375.

<sup>73</sup> Шкловски, Виктор, *Наведено дело*.

*Rata i mira* prema mladom knezu koji gine u bici. Ne bi bila prevara da to sažaljenje ne pokazuje na odstupanje subjekta pisanja od svrhe pisma, i da tako subjekt pisanja ne ide ispred sebe. Ne bi bila prevara da subjekt tako ne odstupa od smisla paskalovske opklade (koju opklada književnosti, u izmjenom obliku, potvrđuje; potvrđuje je i kad odstupa od nje). Formalno se to odstupanje, uglavnom, prema teorijama književnosti, ispoljava kao preokretanje osnovnog pravila Paskalove opklade: „Pravilno je ne kladiti se“, <sup>74</sup> iako bi moralo biti i osnovno pravilo opklade književnosti i opklade na književnost. Ništa u književnosti ne dokazuje da bi od njega trebalo odstupiti, ništa i ne zahteva to odstupanje, sem teorije književnosti, koja u okviru tog pravila ništa u književnosti, ni samu književnost ne bi mogla razumeti. U teoriji književnosti je Paskalovo pravilo preokrenuto, i glasi: pravilno je kladiti se, pravilno je kladiti se na to da je književni junak (Andrej Bolkonski) puka fikcija, niko koji, nekim čudom, recimo, zahvaljujući tome što subjekt pisanja izgubi kontrolu nad ciljem pisanja, postaje neko, da je književnost čista forma, semiotički sistem, mimezis, itd. Teorija književnosti se kladi na svaku izvesnost, koju može pronaći u genealogiji književnosti, koju pisanje pokazuje, ili slučajno otkriva. Ni u tom slučaju, ni ako se odista na nju da primeniti preokrenuto Paskalovo pravilo, književnost ne može funkcionisati kao kritika, onakva kakvu pretpostavlja teorija, ili onakva kako je shvata Fuko. A ipak, ona jeste kritika, i to kritika, parafraziraću, zapravo, preinačiću jedan Fukoov stav, koja je sredstvo za onu budućnost ili istinu, koju ona (kritika) neće znati, ali u kojoj će postojati. <sup>75</sup> Cilj književnosti nije nikakva metafizika, nikakva transcendentna realnost. Ali ništa je ne sprečava da to bude, i zato što je po svojoj svrhovitosti genealoška, po metodi arheološka, paradoksalno, upravo kao Fukoova kritika. Tu se sva sličnost književnosti s Fukoovom kritikom iscrpljuje. Književnost je, i kao istorijsko-kritički stav, genealoška po tome što iz onoga što jesmo može dedukovati, što ona dedukuje ono što nismo u stanju ni da činimo ni da saznamo i što će osloboditi iz slučajnosti – koja od subjekta pisanja, od čitaoca, može učiniti da ne bude ono što

---

<sup>74</sup> Paskal, *Navedeno delo*, str. 111.

<sup>75</sup> Fuko veli da je kritika „sredstvo za onu budućnost ili istinu koju neće ni saznati niti će u njoj postojati“, Fuko, Mišel, Šta je kritika, *Naveden o delo*, str. 39. Kritika ne može da sprovede zakon u području koje bi htela da nadzire. Književnost to može, i to zahvaljujući odstupanju, prestupu. Naime, ona pokazuje da zakon postoji, da je moguć.

jeste – mogućnost da više ne bude ono što jeste, da ne čini ono što čini, ili, kako Fuko lakanovski kaže, da ne misli ono što misli.<sup>76</sup>

Subjekt pisanja ne postoji pre no što se u pisanju počne raz-stvarati egzistencija ličnosti koja se subjektivizuje u pisanju. Ili postoji, ne samo kao mogućnost, nego i kao subjekt autora, kao prestupnički subjekt egzistencije, ili, na primer kod Žana Ženea, kao mešavina konstrukta društva i prestupničkog subjekta egzistencije. Žene je, kažu kritičari, svoj prestupnički subjekt (subjekt pisanja) iskoristio, instrumentalizovao da bi izašao iz zatvora. Tako se, na prvi pogled, i čini. Tako bi i bilo u slučaju da je subjekt pisanja, prestupnički subjekt, moguće institucionalizovati, kad bi on mogao biti puka racionalizacija prestupa i ništa drugo, da prestup nije moguć samo ako je njegova institucionalizacija nemoguća. Sigurno je da je Žene manipulisao prestupničkim subjektom i da je ta manipulacija, takođe, bila prestup, neki prestup prestupa, metaprestup. Žene je jedino metaprestupnički subjekt mogao iskoristiti da izađe iz zatvora. Društveno imaginarno je spremno da razume taj subjekt kao instituciju. Subjekt pisanja, međutim, može biti, jeste, i prestupnički subjekt i instanca racionalizacije prestupa. Nikad nije samo jedno ili drugo, samo ovo ili ono. Subjekt lopova Ženea u pisanju istovremeno je konstrukt društva i konstrukt jezika, kritičari kažu jezika na kojem je lopov Žene osuđen i u kojem je nastao autor Žene, u kojem se pojavio subjekt pisanja koji priča priču lopova Ženea, subjekt koji krađe priču pisca Ženea, vlastitu priču i priču jezika kao jezika na kojem je Žene osuđen. To

---

<sup>76</sup> Fuko veli da „će kritika biti genealoška u onom smislu da neće dedukovati iz onoga što jesmo, ono što nam je nemoguće činiti ili saznati; nego će osloboditi iz slučajnosti, koja je od nas učinila da budemo to što jesmo, mogućnost da više ne budemo ono što jesmo, ne činimo ono što činimo, ili ne mislimo ono što mislimo“, Fuko, Mišel, Šta je prosvetiteljstvo?, Treći program, br. 102, II – 1995, str. 241. Fuko dodaje da ovakav istorijsko-kritički stav „mora takođe da bude i eksperimentalni stav“. Rekao bih da eksperimentalan stav postaje tek nakon preokreta, ukoliko je on u kritici uopšte moguć, koji bi pokazao da je u temelj kritike, po prirodi stvari, ugrađen eksperimentalni stav onako kao što je ugrađen u temelj književnosti. To, prema Fukoovoj definiciji kritike, nije sasvim izvesno. Ali je takva mogućnost neporeciva. I pisci i teoretičari su pokušali nešto tako, verujući da i kritika i književno delo pretpostavljaju ideju eksperimenta, koji im je svojstven i kad nije ugrađen u njihove temelje. Eksperimentalni stav koji je svojstven književnosti omogućuje preokret kojim sam se ja poslužio da pokažem genealošku i arheološku prirodu pisanja, i posebno pisanja kao prestupa.

priznaje i sam Žene. No njegovo priznanje se ne pokazuje na isti način u prestupničkom karakteru njegove književnosti i u pisanju kao prestupu. Nije ni reč o istom prestupu. Prestup pisanja je kod Ženea umnogostručen. Umnogostručen je i kod svakog drugog pisca.<sup>77</sup> Zahvaljujući tome subjekt pisanja postaje instanca pisanja, subjekt prestupa, subjekt stvarnosti, istine teksta. Kako god bilo, subjekt pisanja ne nastaje ni iz čega, ni bez interakcije sa stvarnim subjektom (ma kako da je on shvaćen), s piscem, s imaginarnom tvorevinom, čiji je subjekt. Nije ni već formiran kao subjekt pisanja. I ne nastaje isključivo iz pisanja kao prestupa, kao subjekt pisanja kao prestupa. Nema ni sposobnost da kao formirani subjekt preokreće red stvari (on je proizvod preokretanja reda stvari, incidenta pisanja), da se narušavajući pravilo književnosti samostvara. To ne znači da se ne samostvara onako kako se svaki subjekt samostvara, da autor ne postoji pre pisanja, niti da pisanje ne uspostavlja autorstvo autora. Ali to ne znači i da je lako razlučiti, da je uopšte moguće razlučiti subjekt grofa Tolstoja, od subjekta autora Tolstoja, koji je pametniji od subjekta grofa Tolstoja, kako reče Šklovski. Drugačiji jeste. Da li je i pametniji? Šta ako je autor Tolstoj bio moguć upravo zbog toga što je grof Tolstoj bio to što je bio? Presuda u toj stvari zavisi od stanovišta s kojega se ona misli, od sistema vrednosti u kojem prosuđujemo nečiju pamet, od vrednosti koja se pridaje imaginarnom u datom sistemu vrednosti. Kao i svaka presuda, i ona je nužno relativna. Za jednog tolstojevca autor Tolstoj je teško mogao biti, čak, uopšte nije mogao biti pametniji od grofa Tolstoja, koji se opredelio za nenasilje. Autor Tolstoj nije mogao biti pametniji od grofa Tolstoja i zbog toga što se ispoljavaju kao subjekti razlike koja ih konstituiše. Dovoljno je, da se to shvati, skrenuti pažnju na različito shvatanje društvenog imaginarnog u *Ratu i mir* i u propovedanju neprotivljenja nasilju. Ništa ne dokazuje da se volja autora Tolstoja potpuno razlikuje od volje grofa Tolstoja. Prestupi ove dve volje su različiti. Različiti su i njihovi manifestni ciljevi. Da li su bili različiti i subjekti pisanja, pripovedanja, nenasilja koji

---

<sup>77</sup> To umnogostručavanje se nalazi u temelju strukturne sheme romana Pola Oстера 4 3 2 1. Ono je, razumljivo, i shema subjektivacije subjekta (subjekata) pisanja. To umnogostručavanje u ovom romanu je ekstrapolacija incidenata subjekta pisanja (svega nepoznatog na šta nailazi u pisanju), njegove moguće subjektivacije u području zakona koji bi mogao da važi i za sve nepoznato s kojim se subjekt pisanja suočava. Tako Oster prestupe subjekta pisanja, prestupe, parano-miju pisanja pokušava da ozakoni.



sprovode tu, i svoju, volju, i pod uslovom da su bili razdvojeni? Najzad, i ako tako stoji stvar, slučaj komedijant je mogao odlučiti o tome šta će biti s Andrejom Bolkonskim, što ne znači i da je slučaj komedijant apsolutni slučaj, niti da je uvek komedijant, da negde u istoriji ne postoji neka veza s tim slučajem, da sam istorijski determinizam nije komedijant. Tolstoj je kao mlad oficir učestvovao u Krimskom ratu. Trag njegovog ratovanja mogao se naći u *Ratu i miru*. I nalazi se. To bi jedna temeljna psihoanaliza Tolstoja relativno precizno pokazala. Ali ona, s više razloga, nije izvodljiva. Nema potpune psihoanalize. No to ne dokazuje ništa. Tragovi Tolstojevog učešća u Krimskom ratu mogli su biti izbrisani, sačuvani u nesvesnom i pojaviti se u pisanju kao trag brisanja u nesvesnom, čak, kao trag nečega što nije ni postojalo, što, bilo kako, iz nesvesnog, nikad nije provirilo u svet. Uzgred, zahvaljujući upravo tom tragu Tolstoj je mogao da govori o nesvesnom kao o nečemu što nije ni bilo. U neku ruku, on je u pravu. I nije bilo. O radu nesvesnog ne znamo mnogo, ne znamo ništa pouzdano, ništa što bi svest dokraja bila u stanju da rasvetli. Ipak, to što nije bilo moglo je postati, moglo je biti niko, niko Andrej Bolkonski – i moglo je pisati. Sigurno je i pisalo..

To što nije bilo pojavljuje se u književnosti kao stvar jezika, i u jeziku kao ono što je bilo, što jeste i što će biti. Jezik, na izvestan način, ide ispred i iza sebe. Kako god bilo, to pojavljivanje uvek pravi usek u postojeći red stvari. Kao stvar jezika ono pravi usek u standardni red pričanja/pevanja, iako taj standardni red u pravom smislu i ne postoji, ni kod autora koji tvrdi da se strogo drže plana pisanja, zakonitosti koju taj plan podrazumeva, standarda jezika, pevanja/pričanja. Taj red se uspostavlja u stvari jezika, uvek iznova i uvek kao prestup, kao odstupanje od značenja koje reč navodno ima. U nesvesnom, u meri u kojoj ono, i kad ga menja, upotpunjuje, dovršava projekt svesti u književnosti, ovaj zaokret se jasno pokazuje. Pritom svaki taj zaokret može biti prepoznat, shvaćen, samo ako se misli iz perspektive svesti, kao simptom. Takvi prevrati u nesvesnom su normalan red stvari. I nisu prevrati. Oni su incidenti koji utvrđuju red. Pokušaj razumevanja bilo kojeg sna to će pokazati. No to što je svaki zaokret moguć kao zaokret iz perspektive svesti, i u radu svesti, ako ga ona klasifikuje kao zaokret, dokaz je da rad nesvesnog nije lišen elemenata po kojima se i racionalnost nesvesnog prepoznaje kao racionalnost. Na isti način se i Paskalovo pravilo u pisanju i čitanju pretvara u pravilo književnosti po kojem je, onda, pravilno kladiti se. Pravilno je kladiti se na nešto o čemu ništa ne možemo znati, ne znamo ni

šta učestvuje u njegovoj gradnji, šta je izvesnost tog nečega, i kad nastane kao nešto, recimo, kao stvarnost Dostojevskovljevog junaka iz podzemlja. Jedino što je sigurno jeste da se ova stvarnost ne razlikuje od neizvesnosti tumačenja i da ta neizvesnost počiva barem na jednoj izvesnosti, na osnovu koje, bez obzira na to da li je znamo ili ne znamo, možemo pretpostaviti da bi sve što učestvuje u pretvaranju Paskalovog pravila opklade u pravilo književnosti moguće bilo istražiti samo u pojedinačnim delima i kao pravilo tih dela.<sup>78</sup> Pravilo pojedinačnog dela, upravo kao pravilo za jednokratnu upotrebu, pokazuje na postojanje nekog drugog i nekog opšteg pravila po kojem je ono pravilo. Pretvaranje tog pravila u pravilo, u opšte pravilo pričanja, prikriva subjekticid pisanja i to usred naglašavanja prividno potpune subjektivacije pisanja. Tako se prikriva i da je pisanje prestup. Sva ostala sredstva, sve konvencije pisanja, i sve teorije književnosti (one koje uspostavlja delo u primenjenoj poetici i one koje uspostavljaju teoretičari iz razumevanja zakonitosti dela), samo su maska ovog skrivenog pretvaranja. Drugačije ne može ni biti, ako je *poiesis*, istovremeno, destruktivni i stvaralački čin – a tako se misli – ako pisanje ne može da ne bude prestup. A ono je uvek i neizbežno otvoreno prestupu, ono je samo po sebi prestup. Pisanje je prestup, ako ni zbog čega drugog zato što je skrivena igra konstativa i performativa, što i prošlost koju oživljava postaje performativ. Opkladu književnosti nije moguće zameniti, na primer, opkladom pisanja kao opkladom psihoanalize, ako je, istovremeno, ne zamenimo opkladom na prestup, o kojem unapred ne znamo ništa. Ova opklada je kost koju psihoanaliza neće prestati da glođe već i zato što pisanje postaje opklada na svoj antropološki temelj, na psihoanalizu i kad je neka vrsta brehtovske drame teksta, brehtovske igre onoga što se u tekstu, bilo kako, nalazi, što se u tekstu igra i ne igra, što se pokazuje. I tada je neprevareni subjekt pisanja prevaren. Prevareno i neprevareno pisanje. To je uslov bez kojeg pisanje uopšte ne bi moglo ni biti opklada, bez

---

<sup>78</sup> Ni to nije sigurno. Osterova priča o Fergusonu (*4 3 2 1*) rastvara se i niz istih različitih priča o Fergusonu koji je isti drugi Ferguson, u niz priča koje priča isti i drugi pripovedač, u niz priča koji se pretvara u nemoguću jedinstvenu priču, u nemoguću priču koja zahvaljujući toj nemogućnosti postaje mogućna. Zahvaljujući tome što pokazuje nepodesnost bilo koje priče koja se može ispričati o Fergusonu ona postaje mogućna. Ona postaje mogućna kao logički besmislena priča, kao budistička zagonetka druge dimenzije postojanja. U suštini, ova zagonetka pričanja je dijalog između subjekta pisanja i priče.

kojeg ne bi bilo prestupa, bez kojeg se u pisanju ne bi pojavila stvar jezika, i bez kojega ta stvar ne bi bila uslov prestupa.

Pesnički jezik je, tvrdi Gurguris (može li se to reći i za umetnički jezik uopšte?), „*stvar*, a ipak, u poretku stvari, on je *ništa*.“<sup>79</sup> On je *ništa* zato što je konkretan, što će reći, apsolutno konkretan, sam događaj, čista stvar. U tom slučaju, on je i s one strane svakog značenja, s one strane dobra i zla, s one strane svake vrednosti, estetičke ili etičke. Da li, ukoliko je toliko i tako konkretan, može biti predmet opklade književnosti? Ko se, tada, kladi na opkladu književnosti: subjekt pisanja, pisanje, tekst, jezik kao ništa? U slučaju Fernanda Pesoe, koji se kladio na tu vrstu događajnosti poezije, na događajnost pesničkog jezika, kladi se subjekt pisanja koji je isključen iz igre, potisnut iz pisanja. Problem je u tome što opklada književnosti nije moguća ako pesma može biti ovakav događaj i ništa drugo, i ako ostavimo po strani to da je opklada književnosti, neizbežno, i opklada subjekta pisanja, nemogućeg subjekta konkretnog jezika bez senki, bez senki subjektivacije, ili, eventualno, desubjektivacije. Pesnički jezik, ukoliko je uistinu toliko konkretan, i bez ikakvih senki, kako to tvrdi Gurguris, i ne može imati subjekt. Naime, on je subjekt po kojem je subjekt (i subjekt pisanja) svaki drugi subjekt. U takvom jeziku bi, ako ne funkcioniše kao ovaj subjekt, subjekt pisanja bio

---

<sup>79</sup> Gurguris, *Statis, Navedeno delo*, str. 482. Gurguris, valjda, u zanosu zbog želje da rascrije tajnu poezije, protivureći sebi. Nije jasno, ako je tome tako kako Gurguris kaže, u kojem je to poretku stvari pesnički jezik ništa, kako stvar u bilo kojem poretku stvari, ako je stvar, može biti ništa a da ne bude ništa stvari koja je postojala, koja više ne postoji i koja postaje u pesničkom jeziku. I kao ništa ona pripada nekom poretku stvari, onom poretku u odnosu na koje je ništa, u odnosu na koje ništa jeste ništa. Ona je ništa stvari koja postoji kao konkretna stvar, ili ništa stvari kao takve. Ona može biti ništa samo po logici poretka stvari. No izgleda da kod Gurgurisa nije reč o poretku stvari iz konkretnog sveta, ni o ontološkom poretku. U pitanju je neki poredak koji i nije poredak. No nije jasno kako bi mogao postojati poredak u kojem bi jezik bio ništa, ni kako bi pesnički jezik mogao biti „toliko konkretan da (...) nema nikakvih senki“. Jezik, reč, ipak, nije stvar kao takva. Zar već to što je pesnički jezik (što je jezik subjekta pisanja) nije senka, na primer, jezičnosti, poetskog? Kako bi se bilo kakav poredak mogao pokazati bez senki jezika? Kako bi jezik postao pesnički jezik bez senki, koje pokazuju na estetsku i etičku dimenziju onoga što iskazuje, na šta pokazuje? Konačno, o poretku stvari kao takve nije moguće ni govoriti. Ona naprosto jeste. A i kakav bi to poredak mogao biti, koji stvar kao takvu ne bi pretvorio u stvar za drugi poredak, za mene, za drugu stvar.

i subjekt i objekt, zapravo, *ništa*. Ali, morao bi biti i onaj subjekt kojega se oslobodio u desubjektivaciji, onaj subjekt koji iščezava, i koji izaziva incidente pisanja, već i zato što iščezava onaj subjekt koji posreduje desubjektivizovani jezik i to tako što ga ne posreduje. U jeziku bez senki on ne bi mogao da postoji, a morao bi postojati da bi iščezao, da bi pesnička reč bila događaj. Moraju postojati i senke konkretnog jezika, makar to bile senke koje ne postoje. Samo tako stvarnost književnosti na koju se kladi subjekt pisanja može biti stvarnost jezika, stvarnost prestupa tog jezika, neka druga stvarnost, koje je subjekt pisanja i središte i objekt gradnje. Pisanje kao prestup je, stoga, prestup jezika u kojem je nemoguće moguće, u kojem incidenti subjekta i nisu incidenti. Zahvaljujući pisanju kao prestupu moguć je i romantičarski zanos poezijom kao jedinom stvarnošću. Tako se, takođe romantičarski, može govoriti o pesničkom jeziku kao konkretnom jeziku koji nema nikakvih senki, od kojega se ništa ne očekuje budući da se očekuje sve. Treba, ipak, pitati: da li je tako moguć (Gurgurisov) zanos poezijom, ako je njen jezik stvar i kad je ništa, ako je pesnički jezik stvar zato što je ništa, i zato što je jezik prestupa, *krisisa*, stanja koje me prisiljava da nešto kažem ili sakrijem? Nije li taj zanos simptom nemoći teorije poezije i, izvornije, nemogućnosti suočenja u paranomiji književnosti s opkladom književnosti, koja mora biti i opklada na prestup? Ili je odbijanje tog suočenja, odbijanje da se vidi stvar jezika, da se poezija raspozna, razume kao „prostor *krisisa*, tačka na kojoj tragični život, ne istina, stoji ogoljen“<sup>80</sup>? Najzad, zar poezija kao prostor *krisisa* nije proizvod jezika, i *krisisa* postojanja? Mogla bi, morala bi biti. Ali, i taj prostor *krisisa* mora biti prostor prestupa.

Subjekt pisanja (i čitanja – u jednom trenutku subjekt čitanja se može osloboditi vlastite i stvarne stvarnosti, biti uvučen u prostor *krisisa* postojanja, *krisisa* što se pojavljuje i otelovljuje u pisanju, u onom stanju postojanja zbog kojega subjekt pisanja postaje subjekt prestupa; u jednom trenutku subjekt čitanja se može desubjektivizovati tako što će preuzeti ulogu subjekta pisanja, subjekta prestupa u pisanju; ovu desubjektivaciju subjekta čitanja treba shvatiti, moramo je shvatiti kao vid subjektivacije, kao nastajanje sopstva onog subjekta koji misli u prostoru *krisisa* i na pretpostavkama koje važe u tom prostoru), dakle, subjekt pisanja je prisiljen da dozvoli ili donese odluke koje će se upisati u konkretni jezik (dopustimo načas da taj jezik

---

<sup>80</sup> Gurguris, *Statis, Navedeno delo*, str. 483.

postoji, ili da je moguć, da je u trenutku sadašnjosti moguć kao apsolutni jezik) i u konkretnu egzistenciju. Prinuđen je da uspostavljenu stvarnost u delu (on može biti tvorac te stvarnosti, materijal njene gradnje, njen proizvod – i sve to zajedno, ili nešto više, nešto manje) prihvati, doživi kao stvarnu stvarnost. Ta prinuda otvara zev u stvarnosti, istini književnosti, u književnosti kao autonomnoj stvarnosti i autonomnoj istini, u stvarnosti koja nije stvarnost stvarnosti kao prostora *krisisa*, ogoljavanja tragičnosti života. Paradoksalno je to što književnost kao prestup, kao prestup pisanja, istorije, čitanja, naizgled, kao humanizam koji joj je naturen (iako joj je suštinsko ljudsko najunutrašnjije), zatamnjuje prostor *krisisa*, prostor u kojem nastaje, u kojem jedino može da nastane, sopstvo. Zatamnjuje i razlog koji je prisiljava na prestup, na stvaranje druge stvarnosti, drugog od stvarnosti, eventualno, da upotrebim Levinasovu sintagmu, *drugog* bivstva, drukčijeg od bivstvovanja.<sup>81</sup> Književnost to čini pomoću poetičkih dosetki, teorizacije stanja koje je prisiljava da nešto (svoju situaciju) predoči ili prikrije. Ona to čini i tako što sama, kao književnost, postaje teorija stanja koje je prisiljava da nešto, sebe, predoči ili prikrije. To je razlog što je njena težnja da bude stvarnost, događaj bića, čisti događaj bića (čega bi drugog, i kao čista forma, kao fenomenološki opis kod Handkea, ona mogla biti događaj?), ono što uistinu jeste, što je čisti impuls živog u bivstvovanju, što je i težnja da bude autonomna imaginarna delatnost, autonomno mišljenje. (A to ona nikako ne može biti. Pisanje joj ne dopušta da to bude. Niti se može misliti iz sebe kao mišljenja.) U suštini, ovde se radi o teoretizaciji pisanja, ali i o teoretizaciji onoga što književnost predstavlja, *krisisa*, što kao predstava jeste, što pisanje otelovljuje. Zev u književnosti, prestup književnosti je i razlog teoretizacije njene samoreferentnosti i njenog odnosa prema svom predmetu, prema sebi kao svom predmetu, to će reći, otelovljenja težnje, razlike koja je čini i koju

---

<sup>81</sup> „Iskaz o *drugom* bivstva – o drukčijem od bivstvovanja – nastoji iskazati razliku koja je s onu stranu bivstva i ništa: upravo razliku onostranog, razliku transcendencije. Ali se odmah pitamo da li se u formuli '*drukčije od bivstva*' prilog drukčije ne odnosi neizbežno na glagol biti koji je samo izbjegnut u vještačkom eliptičnom izrazu, tako da bi označeno glagola biti neizbežno bilo u svemu izrečenom, u svemu rečenom, mišljenom i osjećanom“, Левинас, Емануел, *Друкчије од бивства или с оне стране бивствовања*, Јасен, Никшић, 1999, стр. 16. Glagol biti nije izbegnut u eliptičnom izrazu kako to tvrdi Levinas. On je tako naglašen. Naglašen je odnos prema onom što on kazuje, što jeste.

ona izriče kao nešto drugo, zbog koje je ona tumačenje onoga što čini, zbog koje je - destrukcija (dekonstrukcija) onoga što bi trebalo da pravi i što ne pravi, i čemu je samo nalik. Ako tako stoji stvar sa stanjem književnosti, nije jasno zašto je u teoriji pitanje književnosti kao teorije previđano, zašto nije redovno postavljano, zašto ga je tek filosofija postavila, zašto je postavljano kao drugo pitanje, u pitanju drugog književnosti? Zašto književnost nije mišljena kao zev koji ne prestaje da se javlja između njene težnje i njene stvarnosti, zašto nije mišljena kao prestup mišljenja postojanja? Nijedan ozbiljan pisac nije mogao prevideti iskustvo i iskušenje tog zeva. To ne znači da ga je bio potpuno svestan. Zbog nečega problematizacija tog iskustva je izbegavana. Pitanje književnosti kao prestupa postavljano je u neknjiževnim pitanjima, recimo, u pitanjima, i kao pitanje, morala, ideologije, smisla... Književno delo Markiza de Sada redovno se mislilo kao prestup, narušavanje konvencija, ali zato što stavlja u pitanje problem moralnosti, navodno, kao moralnosti postojanja, pa tek onda moralnosti književnosti. Uvek se previđalo da delo Markiza de Sada može biti shvaćeno kao izokrenuta briga o sebi. Naime, prestup, prestup književnosti je kod njega, na izvestan način, izraz delfskog principa („Spoznaj samog sebe“). A ovaj princip je, po mišljenju Fukoa, zamena principa brige o sebi.<sup>82</sup> Pitanje književnosti kao prestupa uglavnom se postavlja kao pitanje teorije u mišljenju književnosti, u ideji filosofije književnosti, posebno, u konceptu prema kojem je mišljenje

---

<sup>82</sup> Fuko veli da je savremenom svetu došlo „do promene u hijerarhiji ova dva antička principa: 'Staraj se o sebi' i 'Spoznaj samog sebe'. Znanje u grčko-rimskoj kulturi se pojavljuje kao posledica vođenja brige o sebi. Znanje o sebi, u savremenom svetu, predstavlja fundamentalni princip“ (Fuko, Mišel, *Tehnologije sopstva, Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Karpos, Loznica, 2014, str. 86). Da li je kao taj fundamentalni princip i vođenje brige o sebi? Teško, ne zato što je neprevareni prevaren, nego zato što hoće da bude prevaren. Kod de Sada se povezanost ova dva principa nedvojbeno pokazuje, i to na više ravni. Ja se time ovde neću baviti. Pomenuću samo vezu prestupa i podstreka na govor, potrebu da se govori o onome što je zabranjeno. Ovu vezu, i to je važno, moguće je shvatiti kao vezu prestupa i brige o sebi, kao vezu dva, naizgled, potpuno suprotstavljena načela. Fuko je zapazio da se „seksualnost povezuje na čudan i složen način kako sa verbalnim zabranama tako i sa obavezom kazivanja istina, skrivanja onoga što se čini i odgonetanja nekog ko je i šta je“ (*Navedeno delo*, str. 79). Veza zabrane i podstrek na govor, toliko očigledna u delu Markiza de Sada, po Fukou, obeležava i našu kulturu. Ta se veza nalazi u izvorima naše kulture. Nikad nije ni prekidana. Menjali su se samo elementi veze.

književnosti dopuna, druga strana filozofskog mišljenja, što će reći brige o sebi, spoznaje sebe. No pitanje književnosti kao teorije nije shvaćeno kao strukturno odredište njenog mišljenja, njene stvarnosti, njenog prestupa. Ne očekivano, shvaćeno je kao pitanje brige o sebi, ili u aktualnoj verziji tog principa, kao pitanje rada na sebi, ako taj rad na sebi danas ima ikakvog smisla, ako danas i znamo šta to uopšte znači. Prema tome, pitanje teorije književnosti u naše vreme podrazumeva da se književnost misli i da može poslužiti kao farmakon. Dovoljan dokaz za to je ideja o nesvesnom književnosti. Ali ta ideja je i dokaz da književnost misli na drugoj sceni i drugačije.

## PRESTUP PISANJA KAO MODUS SUBJEKTIVIZACIJE ISTINE BIVSTVUJUĆEG

Paranomiju pisanja je moguće shvatiti kao upad u sistem *askesis* subjektivizacije subjekta, iskušavanja u *askesisu*, subjektivizacije istine i istine teksta. Ona to i jeste, bilo da *askesis* omogućuje prihvatanje, oslobađanje sopstva (kao kod stoika), ili odbacivanje sopstva (kao kod hrišćanskih monaha). To nije ni jedini ni najizazovniji paradoks pisanja. Nije ni dokaz demonskog karaktera pisanja. I ako nije proizvod samo ličnog nesvesnog, moguće ga je shvatiti kao namernu ili nenamernu (nesvesnu) vežbu, koja kroz pomaljanje, usvajanje istine omogućuje odbijanje ili usvajanje sopstva, istine subjekta. I u jednom i u drugom slučaju, svagda kad je reč o pisanju, i kad se njegov demonski karakter ne može dovesti u pitanje, prestup pisanja moramo shvatiti ako ne kao modus subjektivizacije istine, ono kao njen efekat. To ne treba posebno dokazivati, naročito, ukoliko pisanje nije samo usvajanje, nego i subjektivizacija istine, sa njom i istine pisanja, subjekta, istine raspodvrgavanja subjekta nekoj ideji, i ideji koja se uspostavlja u prestupu pisanja. A pisanje, naročito ono koje iskušava norme subjektivizacije istine (nevažno je ko te norme nameće: antropološka istina, kultura, kolektivno nesvesno, ljudski duh, identitet, i šta se sve u njima i s njima iskušava), pored svega ostalog, u mreži koju plete, u kojoj je i sâmo jedna petlja, mora biti subjektivizacija istine. I cilj prestupa pisanja je subjektivizacija istine, a pisanje tehnika te subjektivizacije. Pisanje je uvek proces subjektivizacije

istine postojanja, proces koji se ne završava, koji je nezavršiv. Dostojevskovljeve *Zabeleške iz podzemlja* su idealan primer toga procesa, dijalektike demonskog karaktera pisanja. Dostojevski je bio toga svestan. Bio je svestan i toga da autor taj proces započinje i okončava, da „Zabeleške“ shvata kao taj proces, koji je okončan spolja, ne sasvim po volji subjekta pisanja. Svestan je i toga da je subjektivizacija istine, ujedno i neizbežno, i tehnika gradnje sopstva, svoga i autora „Zabeležaka“. Ispovesti hrišćanskih monaha, one u kojima se otvoreno odbacuje sopstvo, obrazac su te gradnje. Duhovniku se baš sve mora reći, primisli, ono što nije artikulisano, što je puka telesna senzacija. I za sve se mora preuzeti odgovornost. U pisanju se nikad sve ne kaže, čak i ako prećutkivanje, koje mu je svojstveno, shvatimo kao oblik govora, ispovesti, ispovesti jezika. Duhovniku se i pomisli moraju reći i tako, pred njim, razviti i pretvoriti mišljenje, u stvarnost. Pomisli se pretvaraju u stvarnost uz pomoć duhovnika, tumača, ili samo zahvaljujući njegovom prisustvu. Tako se ili racionalizuju ili sublimišu. Duhovnik nepočinjeni greh razdrešuje – i pretvara u greh za koji se dobija oprost, koji se lako sublimiše. Pisanje čeka svoga duhovnika: nastavak pisanja, prepisivanje, čitanje, i kad to izrično ne čini, kad je, eventualno, čisti događaj. I rizikuje da ga ne dočeka. Nikad ga, u pravom smislu, i ne dočeka. Je li to razlog što je nezavršivo? Ili je nezavršivo zato što stvara svoga duhovnika, što samo postaje duhovnik. Ni monaško ispovedanje duhovniku se ne završava. Uvek preostaje još nešto što treba otkriti, što u trenu ispovesti stoji na putu prema posvećenju. Ili se nasilno završava kao i svaka psihoanaliza. Nije manje nasilno i ako se ne završava. Nasilno se završava i ne završava i pisanje, svako književno delo, i svaka rečenica u njemu. Čovek iz podzemlja, „paradoksalni čovek“ Dostojevskog, „Nije mogao da prekine, i produžio je i dalje da piše.“ Postao je rob nezavršivosti pisanja, procesa subjektivizacije, ili desubjektivizacije istine. Zbog toga se, formalno, u tu, lošu, beskonačnost pisanja, i ništa manje lošu beskonačnost subjektivizacije istine, upliće autor, da obavi posao koji subjekt pisanja nije u stanju da obavi. On odlučuje kako da se ograniči loša beskonačnost, on odlučuje kad se zabeleške završavaju: „... nama se čini da se ovde mogu prekinuti 'Zabeleške'“. Tako Dostojevski završava ovaj roman. Na taj način on jasno razdvaja auktorijalno pripovedanje i pripovedanje pripovedača, pisanje autora i pisanje subjekta pisanja. Na isti način i s istih razloga slično i počinje svoj roman: „Pisac 'Zabeležaka', kao i same 'Zabeleške', naravno da su izmišljene. Ipak, takva lica, kao što je



autor ovih zabeležaka, ne samo što mogu, već i moraju postojati...“<sup>83</sup> Razlika između statusa autora i pripovedača je stvar strategije pripovedanja. Stvar strategija pripovedanja bi trebalo da bude i subjektivizacija ontološke istine pisanja. No ako razlika između autora i pripovedača i nije tako jasna kao što se činilo, ni subjektivizacija istine nije stvar samo strategije pripovedanja. A to znači da razlika između autora i pripovedača nije presudno važna. Ona može biti stvar forme. Nije ni trebalo da bude važna, sem kao tehničko sredstvo za isticanje subjektivizacije istine. Nije bila ni odlučujući razlog cepanja smisla pisanja. Pravi motiv svih ovih zamena je smisao prestupa pisanja, prestupa subjektivizacije istine, onoga što ona kazuje i prikriva.

---

<sup>83</sup> Достојевски, Ф. М., *Изабрана дела, књига XVI, Забелешке из подземља и две новеле, Забелешке из подземља*, Глас Цркве Ваљево, 1994, стр. 192, 9. Moram reći: i ja sam, kao nemogući duhovnik pisanja i čitanja, nasilno prekinuo ovaj navod iz Dostojevskovljeve beleške. Rekao bih, ili makar imam takvu iluziju, da sam to učinio s razloga s kojih je Dostojevski prekinuo pisanje, subjektivizaciju istine junaka „Zabeležaka“. Tako sam uradio ono što je Dostojevski očekivao. Ili verujem da sam uradio to što je Dostojevski očekivao da, kao čitalac, učinim. Možda sam samo zadovoljio zahtev strategije pripovedanja? Dostojevski veli da je lik kao što je pisac „Zabeležaka“ – kako ga Dostojevski, autor, naziva – mogao i morao postojati u društvu u kojem on, Dostojevski, autor, živi „kad se uzmu u obzir prilike u kojima se stvaralo naše društvo“, rusko društvo u kojem je Dostojevski živeo. Moja intervencija u Dostojevskoljevu belešku, između ostalog, znači i da je junak pisanja, pisac ovakvih zabeležaka, mogao i morao postojati u svakom društvu, kao junak tog drugog društva, i u svakom vremenu, prosto zato što je u pitanju junak subjektivizacije istine subjekta koji ne postoji tamo gde misli da postoji i koji ne misli ono što misli da misli. Da bih pokazao tu razliku u pisanju ja sam nasilno prekinuo Dostojevskovljev pokušaj istorijskog utemeljenja prestupa pisanja. Ja sam taj pokušaj utemeljenja oslobodio istorijskog determinizma. Jesam li mu tako oduzeo i povesnosti? Time, svakako, nisam hteo da pokazem da prestup pisanja nema istorijsku dimenziju. Ima je, i kad je cilj tog prestupa identicid kao kod Žana Ženea. Autorstvo i kod Ženea i kod Dostojevskog je, naizgled, konstrukt koji im je nametnut spolja. Ženeu ga je nametnula zatvorska atmosfera, društvo koje je proizvelo tu atmosferu, koje ga je kaznilo. Veli da je postao pisac da bi izašao iz zatvora. Postao je pisac da bi zaobišao zakon. Postao je pisac tako što je odstupio od zakonitosti zakona. Dostojevskom je intervencija autora u ovom romanu prvenstveno bila potrebna da bi zamaskirao destruktivnost pisanja, smisao prestupa pisanja, naravno, i smisao autorskog položaja u romanu, što znači, smisao subjektivizacije autora.

Početak i kraj *Zabeležaka iz podzemlja* pokazuju da tehnički početak i kraj pisanja, pisanja „Zabeležaka“, nemaju ili ne moraju imati strateški cilj koji ima pisanje, koji ima otvorena forma. To ne znači i da ne utiču na taj cilj, da je otvorena forma pisanja forma, dovršena forma. Ona je otvorena forma samo ukoliko je forma. Proizvoljni početak pisanja (nikad nije u pitanju sasvim proizvoljan početak) i nasilni prekid pisanja (nikad se ne radi o potpuno nasilnom prekidu), proizvoljni početak i nasilni kraj *Zabeležaka iz podzemlja*, početak i kraj koji su proizvod odluke autora, Dostojevskog, ne skrivaju da u pisanju imamo posla s formalnim problemom pričanja, pisanja, s teorijom književnosti, s književnošću kao teorijom. Početak i kraj ovog romana Dostojevskog upućuju na to da je pisanje započeto u prošlosti, u neodređenom i neodređljivom trenutku, da bi se moglo nastaviti u budućnosti, bilo kada, i sa svrhom koja se razlikuje od svrhe koja je naveštena, izrečena u početku i kraju kako ih je Dostojevski formulisao, onom svrhom koju nameću pripovedne strategije, teorija koja je svojstvena književnosti, i kad je reč o pukoj pripovednoj dosetki, o nužnom okviru koji pripovedanju pripada. U *Zabeleškama iz podzemlja* početak i kraj pisanja funkcionišu kao autorovo opravdanje prestupa pisanja, i kao opravdanje prestupa samoispitivanja subjekta pisanja, opravdanje forme subjektivizacije istine subjekta. Početak i kraj pisanja funkcionišu kao opravdanje narušavanja pravila diskursa, književnosti kao teorije usred teorije književnosti. Tako inscenacija teorije romana (i teorije književnosti), statusa književnog lika, priče, pripovedanja, koja je za formalizam dokaz raspodvrgavanja književnosti spoljašnjem, normativnoj teoriji, raskriva smrt književnosti u meri u kojoj otkriva raspodvrgavanje smisla pisanja spoljašnjoj normi, bilo kojem spoljašnjem. Ovakva inscenacija teorije književnosti upućuje na inscenaciju imaginarnog kao na realnost izvan realnosti, kao na realnost u realnosti, kod Dostojevskog na imaginarno kao društvenu činjenicu, koju uokviruje teorija književnosti. Ova inscenacija, istovremeno, raskriva da je pisanje pre performativ nego konstativ pomaljanja postojanja, da je, reći ću tako, performativ konstativa kao u *Zabeleškama iz podzemlja*. Taj preokret pretvara pisanje pisca „Zabeležaka“ u ontološku dramu pisca i pisanja. Pokazuje to i izvesna sličnost samoispitivanja pisca „Zabeležaka“ s monaškom ispovešću duhovniku. Istina, u „Zabeleškama“ duhovnik je apstraktni drugi, pisac kao drugi, kao Veliki Drugi. Važno je da je pretpostavljen kao drugi, i kad, kao u „Zabeleškama“, ulogu Velikog Drugog ima pisanje. Ima je svako pisanje. Ono je, kao nezavršiv

proces, kao mogućnost koja se u svakom trenutku može preokrenuti, razumevanje i opraštanje prestupa, razumevanje i iskupljenje sebe kao instance koja menja uloge. I u tom slučaju, samoispitivanje junaka iz podzemlja, pisca „Zabeležaka“, pisanje ovih „Zabeležaka“, pripadaju tipu monaškog samoispitivanja, čak i kad, povremeno, više liče na pokušaj traženja stvari koju monah treba da izrekne i tako odbaci ili usvoji. Za Dostojevskog, koga je, kako sam kaže, celog života mučio Bog, to nije neobično. (U posthrišćanskom vremenu ulogu Boga ima globalistički Veliki Drugi. On, na primer, muči Pola Oстера.) Nije neobično ni za junake Dostojevskog, za subjekt pisanja, koje muči prestup u veri, prestup vere – prestup pisanja, pogotovu ono koje postaje neka vrsta samoubistva. (Osterove pisce i junake iskušava nepostojanje Velikog Drugog. To nepostojanje je poziv na samoubistvo. Pisanja je vrsta samoubistva. U nekom trenutku ono ostaje bez bilo kakve veze sa Velikim Drugim, bez pomoći.) Treba li to uopšte pominjati? Dostojevskog je celog života mučio problem subjektivizacije istine, nemogućnost istine kao istine Drugog, istine Boga. Taj problem, razumljivo, muči i njegove junake. Dostojevskog je mučio problem performativnosti konstativa u pisanju, mučila ga je neizbežnost prestupa u pisanju, prestupa koji to nije, imamo li u vidu da pisanje, koje može biti granični fenomen, ne poznaje čiste granice, ako nije reč o granicama što mu ih nameće spoljašnja stvarnost, ili Drugi, koje ono otkriva i postavlja. Da to kažem teološkim jezikom, mada bih mogao iskoristiti i jezik pisca „Zabeležaka“, Dostojevskog je mučio odnos između skrivenih, neizrečenih misli i nečiste subjektivizacije, u hrišćanstvu bi se reklo, unutrašnje nečistoće, s kojom i zbog koje započinje svako preispitivanje. Fuko veli da u tom odnosu, u trenutku kad se on raskrije kao nešto, kad ispostavlja neke zahteve, i „zapčinje hrišćanska hermeneutika sopstva sa njenim dešifrovanjem unutrašnjih misli“.<sup>84</sup> Taj trenutak opseda i pisca „Zabeležaka“. On ga neprestano zapisuje, zapravo, on pokušava da ga zapiše – i u tome ne uspeva. On taj trenutak ne nalazi. Štaviše, „Zabeleške“ je moguće shvatiti, tako su i pisane, kao hermeneutiku unutrašnje nečistoće subjekta, nečistoće subjektivizacije istine, prestupa subjektivizacije, koji unutrašnja nečistoća zahteva i koji tako pravda kao ono najunutrašnjije subjekta, njegove prividne suverenosti.

---

<sup>84</sup> Fuko, Mišel, *Tehnologije sopstva, Spisi o poznoj antici i ranom hrišćanstvu*, Karpos, Loznica, 2014, str. 111.

Subjekt pisanja se formira po pravilima koja postavlja potreba za subjektivizacijom, i po pravilima koja postavljaju drugi, drugi subjekti, društvo, kultura sopstva, briga o sebi. Sudelovanje tih instanci u formiranju subjekta je različito. Dostojevski u *Zabeleškama iz podzemlja* naglašava ulogu društva u subjektivizaciji. Po tome on nije usamljen. U pitanju je zahtev njegovog vremena. Konačno, društveno imaginarno je uvek uključeno u pisanje. A samo društvo je, često, kao modus subjektivizacije, uzrok prestupa u pisanju, uzrok prestupa pisanja. Ono je i maska unutrašnjih pobuda prestupa, destruktivnosti koja je svojstvena prestupu. Ograničenja koja subjektivizaciji pisanja nameće društvo koriste se kao maska prestupa, i prestupa pisanja, destruktivnosti koja je svojstvena subjektivizaciji, time i pisanju, posebno, kad je reč o destruktivnosti koja je izraz nagona smrti. Kod Dostojevskog je ona, ne samo u *Zabeleškama iz podzemlja*, prvenstveno izraz nagona smrti. Nije, onda, neobično što je u ovom njegovom romanu, i ne samo u njemu, potreba za subjektivizacijom pravo odredište oformljenja subjekta i što je ta potreba uzrok prestupa kao modusa subjektivizacije. Potreba za subjektivizacijom postavlja ili razmiče granice prostora i događaja na koje se odnose pravila subjektivizacije. Time postavlja i razmiče i granice kulture sopstva. Potreba za nečim, na primer, za drugim, postaje potreba za nečim drugim, recimo, za ograničenjem moći drugog. Potreba se ionako ispoljava kao potreba za nečim drugim. Kod pisca „Beležaka“, kako ga Dostojevski zove (on nije jedini pisac /junak-pisac/ Dostojevskovljevih dela; Ivan Karamazov je pisac „Velikog inkvizitora“, Stavrogin beleške „Od Stavrogina“), kod ovog Dostojevskovljevog anahorete subjektivizacije u okviru ruskog društva, potreba postaje ne samo potreba za prestupom, za odstupanjem od norme, nego i potreba za povlačenjem iz svetovnog života kao samokažnjavanjem, za povlačenjem iz pisanja kao priznanjem krivice. Ona, mogu li tako reći, kod ovog Dostojevskovljevog anahorete, postaje potreba za osvajanjem društva. Dostojevskovljev junak se povlači iz društva da bi, uz pomoć destrukcije kao molitve, destrukcije koja se pretvara u molitvu, zadobio, osvojio život u društvu, kako bi zarad društva preobrazio društvo. No povlačenje iz društva, kao neki oblik odustajanja od prestupa, ujedno je i priznanje krivice. Ono je to u meri u kojoj pisanje raskriva mučne, ponižavajuće situacije subjektivizacije (a ne može da ih ne raskriva), ukoliko u procesu subjektivizacije pisanje ima ulogu koju drugi ima u askezi, u društvu, i, posebno, ukoliko raskriva prisustvo nagona smrti u subjektivizaciji. A mora da ga raskriva već i zato što

podrazumeva zaokret prema onom što je u biću pisca najunutrašnjije, kod junaka „Zabeleški“, prema nagonu smrti. Pisanje podrazumeva destrukciju. Okretanje prema unutrašnjem ne može da ne otkoči dijalektiku nagona života i nagona smrti, time i proces samorazaranja.

Subjekt se formira po pravilima koja postavlja (tradicionalno) vežbanje sopstva, dakako, i po pravilima koja nameću odstupanja od tradicionalnih pravila vežbanja sopstva. I jedna i druga pravila objavljuju postajanje ili smrt subjekta. Subjekt se formira kroz iskušenja koja su mu svojstvena (kroz ontološka iskušenja), ali i kroz iskušenja koja su mu nametnuta. Nameće mu ih, to je važno, (odsutna) istina subjekta, istina svojstvena obliku subjektivizacije. U toj situaciji, ako odista tako stoji stvar sa subjektom, ako ne prestaje da se subjektivizuje, nastajanje, formiranje subjekta pisanja ne može da ne podrazumeva, da ne traži prestup, incident, i kad samo po sebi nije prestup, kad se formira kao odbrana od prestupa (i odbrana od prestupa priziva prestup, uvodi ga u proces subjektivizacije). On postaje nešto izvan sebe i kad se formira kao odbrana od prestupa. Dakle, formiranje subjekta pisanja, subjekta bivstvujućeg, nije moguće ako u njemu, ne samo kao alterantivni i drugačiji proces, nego i kao element procesa subjektivizacije, nije sadržan prestup, ako prestup nije modus subjektivizacije. Po psihoanalizi prestup mora biti modus subjektivizacije. Znale su za to i inicijatičke prakse. To je sasvim jasno iz Lakanovog shvatanja subjekta, iz njegovih ključnih odrednica subjekta. Izvorni vid tog prestupa, po Frojdovoj psihoanalizi – i moralni temelj subjektivizacije – jeste oceubistvo kao oslobađanje subjekta od normi i kao pounutrašnjenje tih normi, ustanova koje su proizvod tih procesa. One čine osnovni oblik utemeljenja subjektivizacije, sa njom i normi kojih se subjekt oslobađa. Nije drugačije ni kod Dostojevskog.<sup>85</sup> I formiranje sopstva

---

<sup>85</sup> Frojd prepoznaje u problemu oceubistva kod Dostojevskog zločinačku, patološku dimenziju ličnosti. Kad je reč o oceubistvu to se ne da osporavati. Ali to nije jedina osobina oceubistva. Sigurno ne ne njegove simboličke funkcije. Znao je to i Frojd. Problem oceubistva on, posredno, povezuje i sa dvojnošću moralnosti. Povezan je on i sa resantimanom prema moralu. Je li to razlog što Frojd problem oceubistva kod Dostojevskog povezuje s dvojnošću morala Dostojevskog i njegovih likova? Nesumnjivo, problem oceubistva kod Dostojevskog je mnogo složeniji, no što ga ocrtavaju ambivalentnost morala i mehanizmi principa individuacije. Složeniji je no što se čini Frojdu, no što to analitički um može da shvati, što mu je dostupno. U okviru tog uma Frojd je u problemu oceubistva kod Dostojevskog raspoznao povezanost sklonosti prema

podrazumeva oceubistvo, simboličko oceubistvo. Uvek je, i u stvarnom oceubistvu, u zločinu, u pitanju i simboličko oceubistvo. Uvek je u oceubistvu u pitanju uspostavljanje ustanove oca. Nijedan od procesa na koje sam skrenuo pažnju, treba li to uopšte i spominjati, nije sasvim čist, jednoznačan, između ostalog, i zato što subjektivizacija na jednoj strani podrazumeva desubjektivizaciju na drugoj, što se subjektivizacija i desubjektivizacija ne daju razdvojiti. Nije ih ni moguće razdvojiti. Individuacija kao proces pretpostavlja prekid tog procesa u budućnosti koja ne dolazi. Pretpostavlja zaustavljanje, dovršenje individuacije, razindividuaciju u samom procesu. Stoga se jedan ili drugi proces, ili oba zajedno, u istom procesu, dešavaju kao prestup. Mogući su kao prestup. Kod Kafke u pripovesti „Preobražaj“ prestup subjektivizacije se završava u desubjektivizaciji, pretvara se u desubjektivizaciju. Subjekt, naizgled, i ne učestvuju u procesu desubjektivizacije. On je objekt, građa procesa koji mu je nametnut. Dostojevskovljev junak iz podzemlja, iz podzemlja subjekta, subjekta pisanja, subjekt je procesa subjektivizacije. On ne može da postane insekt, ne zato što nije dovoljno desubjektivizovan, nego zato što se u podzemlju ovog subjekta ne nalazi forma insekta. Ipak, on je svemu otvoren. Zato i narušava proces subjektivizacije/desubjektivizacije. Taj proces nije moguć bez njegovog pristanka, bez njegovog učešća. Kafkin junak Gregor Samsa postaje insekt, a da i ne zna šta se s njime desilo, naoko, bez vlastitog učešća u tom preobražaju. Ni pisac „Zabeleški“ ne odlučuje šta hoće da postane. „...mnogo puta sam hteo da postanem insekt“.<sup>86</sup> Mnogo puta je hteo da proces subjektivizacije preokrene u proces desubjektivizacije. Ali on ta dva procesa ne razdvaja. Nije ni u stanju da to učini. Ne upravlja ni jednim ni drugim procesom. Ne uspeva da postane insekt zato što sebe ne nalazi kao dovršenu formu. On sebi ne dopušta, pisanje mu ne dopušta, da postane bilo kakav subjekt, da završi proces subjektivizacije. Za njega bi to značilo prihvatanje društvenih normi, te opravdanje društvenih zakonitosti. Junak i pisac „Zabeležaka“, jednostavno, ne izlazi iz nedovršivog procesa subjektivizacije. Nema ni mogućnosti da upravlja tim procesom, a nije ni

---

zločinu i potrebe za ljubavlju (Frojd, Sigmund, *Odabrana dela, Iz kulture i umetnosti*, Dostojevski i oceubistvo, Matica srpska, Novi Sad, 1969). No Dostojevski nadilazi psihoanalitičke sheme i psihoanalitičku dijalektiku. Ja se time ovde ne mogu baviti. To i nije problem moje rasprave, ne makar u relativno strogim granicama koje ona pretpostavlja.

<sup>86</sup> Достојевски, *Наведено дело*, стр. 15.

njegov puki objekt. U takvom procesu on, po svojoj volji, nije umeo ni mogao da postane „čak ni insekt“, bilo šta što društveno imaginarno ozakonjuje. Ali, u tom procesu on učestvuje kao ne-subjekt, kao mogući subjekt, kao subjekt koji nije umeo da postane insekt. Subjektivizacija je i desubjektivizacija. U „*Zabeleškama*“ Dostojevskog desubjektivizacija prestupa nije moguća, zato što je prestup subjektivizacije, prestup pisanja, modus subjektivizacije istine, koja mu nije dostupna. Kod Kafke je desubjektivizacija subjektivizacija prestupa istine u subjektu kao istine izvan njega samog.<sup>87</sup> U okviru tih pravila subjekt kod Dostojevskog nastoji da formira sebe, kod Kafke da nađe nekog sebe, neku formu sebe, nekog sebe koji je postao po pravilima drugog.

Ako je subjektivizaciji svojstven prestup (sigurno je da iz nje nije isključen, da se u njoj svako pravilo subjektivnosti stavlja u pitanje), pisanje kao modus procesa subjektivizacije, kao svedočenje subjekta o svom nastajanju i sebi, mora biti izraz prestupa i neki oblik prevladavanja prestupa

---

<sup>87</sup> „Kad se Gregor Samsa jednog jutra prenuo iz nemirnih snova, ugledao je sebe u postelji pretvorenog u ogromnu bubu“, Kafka, Franc, *Celokupne pripovetke*, Preobražaj, Nolit, Beograd, 1978, str. 137. Kad se iz sebe prenuo Samsa je ugledao to sebe, sebe kao nešto drugo, kao nešto drugo sebe samog. Kad je Gregor Samsa prozreo, dokučio jedan trenutak subjektivizacije, trenutak subjektivizacije objektivne stvarnosti, kojoj je i sam pripadao, otkrio je da se proces subjektivizacije završava u desubjektivizaciji, da je subjektivizacija desubjektivizacija, u kojoj on još jeste to što je bio, doduše, u kojoj jeste drugi kao subjekt desubjektivizacije. „Šta se to sa mnom desilo?“, pomisli on.“ Šta se to dešava sa subjektom koji otkrije da se ne nalazi tamo gde se nalazi, da on nije on (da jeste on i onda kad nije on, i kad je nešto drugo), kad je proces subjektivizacije prekinut i to u stvarnosti koja se nije suštinski izmenila. Neka ideologema je drži na okupu. Nije se izmenilo stvarstvo stvarnosti. „Njegova soba, prava, samo nešto odveć mala ljudska soba, mirovala je između četiri dobro poznata zida.“ Promenila se perspektiva teritorijalizacije, utoliko što je postala perspektiva reteritorijalizacije istog odnosa ideologeme. Subjekt te reteritorijalizacije je insekt. A bubi Gregoru Samsi ne pristaje i ne pripada soba veličine koja čoveku pripada. Ne pripada mu ideologema čoveka, niti bili šta od onoga što ona podrazumeva. Doduše, s promenom subjekta menja se i subjekt–objekt odnos. Za pisca „Zabeležaka“ stvarstvo stvarnosti i ne postoji kao neka forma. Subjekt–objekt odnosi se menjaju s procesom subjektivizacije. I opstaju kao nužnost odnošenja. U pitanju su dva potpuno različita načina mišljenja, dva različita shvatanja književnosti kao teorije, i to kao proizvod različitih ontoloških uvida. To ne znači da premise tih mišljenja ne mogu biti, ako ne sasvim istovetne, ono slične.

subjektivizacije. Pisanje je proces stvaranja i razaranja, dijalektički proces, koji subjekt pisanja ne može da zaobiđe. Ponekad mu se, kao subjekt pisanja, pisac „Zabeležaka“, potpuno prepušta. U ovaj proces se pisci, uglavnom, ne upuštaju a da prethodno nisu od njega obezbedili kakvu-takvu odstupnicu, bilo kakav mehanizam odbrane. „Pisac“ „Zabeležaka“ izbegava na različite načine, najčešće, kanalisanjem otvaranja subjekta, dijalektiku u koju se upušta. To kanalisanje je ionako neizbežno. Zato se i čini da je cilj subjekt pisanja. „Pisac“ „Zabeležaka“ ga ne izbegava, niti može da ga izbegne. On se u toj dijalektici snalazi tako što i ne pokušava da se snađe. Pisac „Zabeležaka“ joj se potpuno predaje. On i ne želi da je nadzire. I ne pokušava da joj umakne, što bi s gledišta zdravog razuma morao da učini. On se tom razumu okreće tek kad pokuša da ispuni zahteve društveno imaginarnog, da utiče na društvo. Kako bi se zdrav razum i snašao u nemogućoj dijalektici, kad je (kao u *Zabeleškama iz podzemlja*) pokreće, zahteva upravo društveno imaginarno?

Nešto slično ovoj Dostojevskovljevoj dijalektici možemo otkriti u Fu-koovom upoređenju pisanja o sebi, ukoliko ono nudi pogledu to što bi drugačije ostalo skriveno, s anahoretskim povlačenjem u samoću.<sup>88</sup> Anahoreta je u samoći neprekidno izložen pretnjama nemoguće dijalektike. Pisanje je, međutim, u stanju da ublaži te pretnje (to je jedan od njegovih nesvesnih učinaka; to je cilj i sublimacije pisanja, preusmeravanja zadovoljenja želje subjekta u pisanju), iako može biti izraz povlačenja iz spoljašnjeg sveta, iz postojećeg poretka u svetu i njegove zaštitničke uloge, u nepostojeći svet istine. Proces subjektivizacije se približava povlačenju u najdublju samoću u koju, subjekt nikad ne zapada, budući da se i u njoj otvara. To i nije njegov cilj. Cilj suočavanja subjekta pisanja s najdubljom samoćom je da pogledu drugih otkrije suočavanje s istinom koja mu ostaje nedostupna, s nepoznavanjem. Shematski bi trebalo da bude tako. U praksi subjektivizacija prolazi kroz niz konkretnih iskušenja, ili se zaustavlja kod različitih modela istine, postojanja stvari. Ovi modeli je ograničavaju, na primer, onako kako je ograničava istina kulture. Važno je imati u vidu da je to ograničavanje nužno. Pisac „Zabeležaka“ se upušta u avanturu nemoguće dijalektizacije procesa subjektivizacije zato što odstupa od bilo kojeg pravila subjektivizacije, što ne pristaje ni na kakvu istinu, sem na istinu da ne prihvata nikakvu istinu, da

---

<sup>88</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 115.



ne prihvata istinu istine, što, dakako, ne može biti istina.<sup>89</sup> Treba reći, on to čini da bi mogao odstupiti i od pravila koja sam postavlja, da bi mogao odstati od nezakonitosti pisanja, ali i zato što svaka potvrda u procesu subjektivizacije podrazumeva negaciju. On to čini zato što se zaglavio u nemogućoj dijalektici mišljenja, u kojoj se ne završavaju nevolje procesa subjektivizacije, nevolje u koje prestup subjektivizacije uvlači ljudsko biće. U slučaju Dostojevskovljevog junaka u pitanju su dva nesamerljiva problema: problem nemoguće dijalektizacije i problem prestupa verbalizacije. U ovom romanu se, naime, proces subjektivizacije, prema uvodnoj belešci autora, pretvara, ili bi trebalo da se pretvori, u verbalizaciju subjektivizacije, i to preko nejasnog obračuna s društvom i njegovim sistemom vrednosti, ali i preko obračuna sa paranomijom pisanja. Ova verbalizacija sprečava svojevrсно anahoretsko povlačenje junaka podzemlja u sebe, u najdubljeg sebe, u onog sebe koji nije u stanju, koji ne zna, da iznese sebe na videlo, koji i ne zna ko je taj on što bi trebalo da se pojavi iz paranomije pisanja, da se objavi takav kakav jeste, i koji, uprkos tome, teži da objavi istinu o sebi, recimo, onako kako je objavljuje Kafkin junak Gregor Samsa. Verbalizovanje tako postaje dokaz istine neizgrađenog sopstva pisca „Zabeležaka“. (Da li i Dostojevskog, strasnog kockara, koji se borio i sa sobom i sa Bogom?) Ali, ono i dalje pokazuje na prestup subjektivizacije. Prema Fukoovom tumačenju učenja Jovana Kasijana cena verbalizovanja „jeste da sve što se nije moglo iskazati postalo je greh“.<sup>90</sup> Dakle, sve što se ne može iskazati postaje, ako ne prestup, ono otvoreno prestupu, sadrži sklonost prema prestupu, poziv je na prestup. Pisac „Zabeležaka“ ne može da iskaže istinu zato što nastojeći da iskaže sve ne iskazuje ništa kao sve, zato što ne iskazuje apsolutno ništa, zato što ne samo što ne postaje ništa, čak, ni insekt. On se uvek nalazi na ivici prestupa (greha) i potrebe (koja opseda mnoge Dostojevskovljeve junake) za iskupljenjem zbog tog prestupa (potrebe za sopstvom). Na ivici prestupa (greha) nalazi se pisanje, razume se, ono pisanje koje se ne odriče destrukcije i posledica koje ona pretpostavlja. U procesu subjektivizacije, prema tome, ne može da se iskaže, da se verbalizuje, obelodani, čista istina, ni istina subjektivizacije. Zato pisanje, u meri u kojoj je pisanje nepoznavanja, iz nepoznavanja,

---

<sup>89</sup> To je problem s kojim se suočava svako radikalno mišljenje, problem koje takvo mišljenje ne može da razreši, i zbog kojeg ne može biti ni radikalno mišljenje.

<sup>90</sup> Fuko Mišel, *Navedeno delo*, str. 113.

spasava pisca, subjekt pisanja, od prestupa, od greha, a da, u meri u kojoj je znanje, ne prestaje da subjekt pisanja podstiče na greh, na prestup. Moglo bi se reći da je, u jednom i u drugom slučaju, to tako zato što je potpuna verbalizacija nedostižni ideal. Nikad ne iskazujemo sve, ponajmanje, svu istinu pisanja. Jedino je u Bogu, koji nije subjekt, sve iskazano. Kao subjekt, ni on ne iskazuje sve. Prema dijalektici pisca „Zabeležaka“ – i psihoanalize – to ne znači da verbalizacija nije i ključ subjektivizacije, da verbalizacija ne pokazuje i na ono što u njoj nedostaje.

U *Zabeleškama iz podzemlja* subjekt pisanja se opire zabranama koje mu nameću društvo, društveno imaginarno tako što se prepušta svakom prestupu. Prepušta se i svakom prestupu pisanja. Opire se zabranama i nalogima, koje su spoljašnje pisanju i subjektivizaciji. Opire se tehnologiji sopstva, iako to, naizgled, čini samo zato što mu zabrane nameće društvo. Subjekt pisanja se opire svakoj tehnologiji sopstva kao ograničavajućem faktoru procesa subjektivizacije, kao dekonstrukciji subjekta iz praznine u kojoj se nalazi i iz koje izvodi nemoguću dijalektiku, iz koje mu pristize ta dijalektika. Tehnika sopstva ne dozvoljava subjektu, ni subjektu „Zabeležaka“, da na sebi, svojoj istini, i istini do koje ne dopire, izvede operaciju (nije, u tom pogledu, izuzetak ni subjektova briga o sebi) koja bi mu omogućila da stekne iluziju o istinitosti bilo kojeg stanja koje izabere i koje mu, zbog nečega, pripada, ili može pripadati, kojemu on pripada. Kafkin Gregor Samsa se ne opire tehnologiji sopstva kao takvoj. On samo ne prihvata neke vrste sopstva. Pokušava da se suprotstavi tehnologiji sopstva koju mu društvo nameće, koja mu je spolja nametnuta, koju mu nameće nasilje svakidašnjice. On je objekt tehnike sopstva. On je objekt „velikog reza“<sup>91</sup> o kojem sanja, koji je moguć. Da li je moguć i za njega? Veliki rez u svakidašnjicu, nužno je, i veliki rez u postojanje. Pisac „Zabeležaka“ ne može da postane insekt zato što se opire svakoj tehnici sopstva, što je pristao na „veliki rez“ u postojanju, što ga traži, što je taj rez otvorio u njemu veliku ontološku rupu. (Iz te rupe proizilazi ceo Dostojevski.) Do ivice ontološke rupe čoveka dovodi proces subjektivacije. Dovodi ga do nje pisanje i čitanje. Ali pisanje, i naročito čitanje, zatrpava tu ontološku rupu, na primer, kad ima ulogu *hypomnemata* (ulogu beleške, komentara, po Fukou, podsećanja) i, pre svega, kad postane „princip

---

<sup>91</sup> Kafka, Franc, *Navedeno delo*, str. 139.

racionalnog delanja u samom piscu“.<sup>92</sup> U svakom slučaju, ambivalentnost, o kojoj govori psihoanaliza, trajno je obeležje pisanja i, sledstveno tome, rezultata pisanja, teksta, a to znači i tvrdnje da postoji samo tekst. Razumljivo je, onda, što pisanje kao proces subjektivizacije može biti, jeste, mora biti i proces desubjektivizacije. Pisanje nije samo pokazivanje, nego i skrivanje lica subjekta koji piše, misli, koji je i objekt pisanja. Kod Kafkinog junaka je tako. Nije drugačije ni kod junaka iz podzemlja, mada s drugih razloga, s razloga koje nameće ontološka rupa, ono što bi se u njoj moglo nalaziti. Problem je u tome što se na licu ovih književnih junaka, junaka subjektivizacije, ne pojavljuje jasan odraz drugog, što njihovo lice nije lice drugog, ogledalo u kojem se drugi vidi. Gregor Samsa postaje insekt zato što se ne opire tehnici sopstva, zato što je u potrazi za tom tehnikom kao velikim rezom, što je ona nužna za red stvari u kojem on postoji i za red stvari koji bi hteo da uspostavi. Gregor Samsa traži identitet u onome što u sebi, kao identitetsku odrednicu, prepoznaje iz društvene stvarnosti, iz spoljašnjeg okvira svoga sopstva, onog okvira zbog kojega se Dostojevskovljev junak iz podzemlja prepušta nemogućoj dijalektici življenja i pisanja i zbog koje on ne može da se drži delfskog principa „spoznaj samog sebe“, principa koji ovog Dostojevskovljevog junaka stalno drži nad ontološkom bezdanicom. Pisac/junak „Zabeležaka“, iako je kritičar društva u kojem je puki autsajder, ne brine o sebi, niti zna o kojem bi to sebi trebalo da brine. Ali, on se ne ustručava da kaže u šta bi ta briga mogla da se izrodi. On zna i kaže da ona može postati bolest. Briga o sebi, zapravo, nije ni moguća, i to ne toliko zbog toga što se pretvara u brigu o društvu, što je određuju društveni, ideološki razlozi (mada ni oni nisu zanemarljivi; Dostojevski je bio petraševac), koliko zbog metafizičkih razloga, zbog onog najunutrašnjijeg, koje je Dostojevskog uvek opsedalo, i kojim se ne može dokraja upravljati. Njime nisu kadri da upravljaju ni oni koji se oslanjaju na moć znanja i po kojima bi, uz pomoć znanja, briga o sebi zatrpala, ako ne ontološku rupu, ono sram zbog prepoznavanja.

I pisanje je izloženo iskušenju najunutrašnjijeg zato što je zagledano u sebe, u ono u čemu se nalazi njegova suština. Ono je izraz tog iskušenja. Nije jasno i da li ono pisca (pisara) čuva od srama zbog prepoznavanja s kojim ga suočava, ili mu, kao mehanizam odbrane (pisanje jeste i to, recimo, kad postane puki komentar iskušenja najunutrašnjijeg), omogućuje verbalizaciju,

---

<sup>92</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 124.

koju u drugim uslovima ne bi dopustilo? Rekao bih i jedno i drugo, ukoliko je, između ostalog, njegov zadatak spoznati „samoga sebe, ono što mu pripada i ono što pripada onome što mu pripada“.<sup>93</sup> Kako bi i bilo drugačije. Tako Fuko može reći da ono što su drugi u opštežitiju za asketu, to je pisanje (Fuko kaže beležnica) za anahoretu,<sup>94</sup> za subjekt pisanja, i to zato što ovaj subjekt traži identitet u nepoznavanju. Traži ga u nepoznavanju. Važno je da se u procesu subjektivizacije istine, u prestupu kao subjektivizaciji istine, ispoljava etički modus življenja i gradnje, kakva je briga za sebe, za sopstvo. Pisanje, koliko god da je individualizovano, i koliko god da je šifrovanje subjekta pisanja, kao *hypomnemata* (podsećanje na ono što nije izrečeno, i što nije moguće šifrovati) obeležava i promene u diskursu subjektivizacije, i u samoj subjektivizaciji. U tom smislu je moguće tvrditi da subjektivizacija istine (i istine subjekta) mora biti i cilj svake tehnike sopstva. Cilj tehnike sopstva mora biti gradnja subjekta, subjekt, koji, ako, hoće da spozna sebe, mora gledati u sebe. (Platon kaže da duša koja hoće spoznati samu sebe mora gledati u dušu.<sup>95</sup>) Naime, subjektivizacija istine je i ishodište etičkog modusa pisanja. Paradoksalno je to što se ovaj modus podjednako odnosi na delanje i na zadovoljstvo, na mišljenje kao delanje i kao ograničavajući faktor zadovoljstva. Tako je kod Dostojevskovljevog junaka iz podzemlja, i to uprkos tome što se čini da njegovo zadovoljstvo izmiče etičkom smisla. U suštini, ono izmiče etičkom smislu zato što on zadovoljstvo traži s one strane principa zadovoljstva, te s one strane svakog etičkog smisla, u neku ruku, i s one strane samog sebe. Ni u tom slučaju ne izmiče, nema ni mogućnosti da izmakne etičkom okviru sopstva kojega hoće da se oslobodi (to sopstvo u autorskoj belešci Dostojevski poistovećuje sa sopstvom pisca „Zabeležaka“ kao društvenog bića), i koje postavlja granice svemu što sledi iz njega, iz bekstva iz njega. Postavlja i granice prestupa pisanja, prestupnosti prestupa pisanja. Kod Dostojevskog tome postoji još jedan važan razlog. Reč je o razlogu postojanja. Problem etike je za njega, za njegove junake, i za najveće zločince, na primer, za one o kojima govori u *Zapisima iz mrtvog doma*, presudan za postojanje, iako nije uvek jasno s kojih razloga, odakle se pojavljuje

---

<sup>93</sup> Platon veli da je to zadatak čoveka, Platon, *Alkibijad*, Sandorf + Mizantrop, 2016, str. 81.

<sup>94</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 115.

<sup>95</sup> Platon, *Navedeno delo*, str. 79.

etička odgovornost. Treba li, može li uopšte da to bude jasno u događanju bivstvovanja, u događaju bivstvjućeg? Može li da bude jasno izvan događaja bivstvjućeg? Može li izvan događaja bivstvjućeg da bude jasna stvar bivstvovanja? Sigurno je da problem etike nije toliko važan samo zato što je isto toliko važan i problem destruktivnosti prestupa. Frojd nije slučajno došao u iskušenje da kod Dostojevskog traži zločinca.<sup>96</sup> Posebno je pitanje da li je Frojd za to imao i razloga, da li je uopšte shvatio problem etike i morala kod Dostojevskog. Da li je shvatio problem etike bivstvovanja? Konačno, da li je u humanizmu, u drugom humanizma, koje Dostojevski obeležava i vaspostavlja u „mrtvom domu“, i u postojanju, zločin svaki zločin? I šta je uopšte zločin? Značenje humanizma za Zapad (i za Frojda), proističe iz namere da se zadrži reč humanizam, u stvari, da se zadrži ideologema humanizam, prosvetećenost, nadzor nad bivstvovanjem.

Nije sasvim jasno zbog čega je pisanje bilo važno, čak obavezno, u vreme kulture brige o sebi, ako iza onoga na šta je ono neposredno pokazivalo nije pokazivalo, pre svega, na sebe, a onda i na proces subjektivizacije, ukoliko nije bilo izraz i maska tog procesa, to jest ako nije pokazivalo na ono što se nalazi, krije iza tog procesa i što, može biti, taj proces pokreće. Očito, problem pisanja se ne nalazi samo u tome šta je cilj, šta bi mogao biti cilj brige o sebi, te da li je taj cilj ikad sasvim jasan, da li znamo pravog sebe o kojem brinemo. Pravi problem se nalazi u tome da li poznajemo sebe, jesmo li za to sposobni. No, možda to nije ni važno. Možda nam je dovoljna potreba

---

<sup>96</sup> „Dostojevski je propustio da postane učitelj i oslobodilac ljudi, on se pridružio njihovim tamničarima; budućnost ljudske kulture imaće da mu zahvali na malo čemu.“ Tako veli Frojd (*Navedeno delo*, str. 238), treba li to i spominjati, iz perspektive zapadnog pseudohumanizma, koji ni čoveka ni sebe nikad nije shvatio? Treba li reći da je Frojd pogrešio zato što je psihoanalizu smestio u okvire tog pseudohumanizma? Dostojevski je odbio da poistoveti moralistički konstrukt čoveka i stvarnog čoveka, dijalektiku zapadnog mišljenja i dijalektiku bivstvovanja. Dijalektika zla i ljubavi kod Dostojevskog, u bivstvovanju, nadmašuje ničeovsku dijalektiku koja je Frojdu bila bliska, i dijalektiku zapadnog humanizma, koji je Niče pokušao da preuredi uz pomoć nihilizma, dakle, po modelu zapadnog mišljenja. U okviru tog humanizma Hajdeger može i mora reći da pitanje: kako vratiti značenje reči humanizam proističe iz namere da se zadrži reč humanizam (Хайдегер, Мартин, *Путни знакови*, ПЛАО, Београд, 2003, стр. 281). I Hajdeger je zadržava. Zadržava je cela zapadna misao. Pisac „Zabeležaka“ i ne pokušava da je zadrži. Ne zadržava ni njeno značenje. Ali, on tako i vraća značenje reči humanizam.

za poznanjem sebe. Već zbog toga, pa tek onda zbog mogućeg nesvesnog smisla brige o sebi, zbog fantazmagoričnih veza tog smisla s onim što se pojavljuje u subjektivizaciji, proces subjektivizacije ne može biti neupitno jasan. Kao sredstvo brige o sebi pisanje je, u isto vreme, moglo biti senka prestupa i senka mehanizma odbrane od prestupa, a njegov moralni imperativ druga scena smisla koji ono raskriva ili zatamnjuje. Kao to sredstvo ono može biti senka značenja i senka krivotvorenja značenja brige o sebi. Sigurno je da je ambivalentnost svojstvena pisanju, i svemu na šta pokazuje, što sebi postavlja kao cilj, što mu je postavljeno kao cilj. Nije drukčije ni sa zapisima čiji je cilj bio tehničko olakšavanje staranja o sebi, ma koliko da oni slede nedvojbeni moralni izbor, ili nalog nekog spoljašnjeg. Pisanje je, u skladu s pretpostavkama filosofeme „brige o sebi“, važno kao podsećanje na manjak u postojanju. (Pisanje kao brinuće o sebi najpre treba da raskrije, a onda da otkloni, neutralizuje ili samo nadomesti manjak u postojanju.) To znači da je pisanje koje deluje kao brinuće o sebi asketska vežba, čiji je cilj otklanjanje tog manjka. Ali, ono tako vraća u stvarnost egzistencije izbor između onoga što nalaže i opravdava brigu o sebi i onoga što je stavlja u pitanje. Zbog toga briga o sebi, kako Fuko kaže, „postaje povezana sa stalnom aktivnošću pisanja“.<sup>97</sup> Fuko ne kaže kako je povezana. Doduše, on i ne misli na pisanje koje ja ovde imam u vidu. Mogućno je pretpostaviti da je briga o sebi, o kojoj govori Fuko, povezana s onim što se upisuje u nju i s onim što ostaje izvan pisma i izvan brige o čistom sebi. Na svaki način, zabrinutost mišljenja o sebi neizbežno se prenosi na pisanje, na ono što, s nekog razloga, ono skriva ili pokazuje, zbog čega postaje brinuće. Briga o sebi se utiskuje u pisanje. Proces subjektivizacije zahteva i jedno i drugo. A briga o sebi podrazumeva taj proces i kad on nije drugo do otelovljenje filosofeme (kao kod stoika) u kojoj su njegova protivurečja sublimisana. Zanimljivo je da briga o sebi ne traži da se pisanje shvati kao *memento mori*, ne barem izrično. Pisanje to ne može ni postati, prosto zato što ono znači „ići prema smrti, primicati joj se, *imati smrt*“.<sup>98</sup> Naizgled, posebno to važi za pisanje beleški o sebi, za neku

---

<sup>97</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 91.

<sup>98</sup> Hajdeger, Martin, *Večernji razgovor u logoru za ratne zarobljenike u Rusiji između mlađeg i starijeg čoveka*, Gradac, Čačak–Beograd, 2019, str. 27. Hajdeger ovde nema u vidu pisanje. Njega zanima odnos prema smrti bivstva koje može umreti. No to bivstvo je inscenirano u pisanju.

vrstu dnevnika, tačnije, verbalizovanog otiska rada bivstvujućeg koje može umreti, koje ide prema smrti<sup>99</sup> (ove beleške su, često, to bile; činio ih je, manje ili više, detaljan popis svega što je njihov autor u toku dana radio), brige o procesu subjektivizacije/desubjektivizacije u prestupu mimo prestupa, poretka kao prestupa.

Kod stoika će briga o sebi postati briga o smrti, tačnije, briga o pripremi za smrt, primicanju smrti, u krajnjem slučaju, mogu li to reći, briga za suočenje i briga o suočenju s konačnom istinom – i to kroz suočenje s istinom pisanja. To suočenje, overavanje konačne istine, istine smrti, podrazumeva i Paskalova opklada. Konačna istina je uvek tu negde, u svemu što činimo i što ne činimo, o čemu pišemo i o čemu ćutimo. Kako bi je književnost zane-marila, tim pre što ta istina pretpostavlja suočenje s istinom pisanja, a istina pisanja overavanje konačne istine i nemogućnost suočenja s njom. Pisanje u *Zabeleškama iz podzemlja* otvara smisao pisanja kao mogućnost i nemogućnost suočenja s konačnom istinom, s istinom da je čovek smrtno biće, da je čovek biće koje ide k smrti. Takvo pisanje oživljava i menja smisao floskule: *memento mori* tako što je pretvara u floskulu: seti se da si ništa ako nema konačne istine. Ako nema konačne istine uzalud se i kladiš na bilo šta. Književnost, prava, velika, kakva je bila ruska književnost XIX veka, bez obzira na to da li sama pravi ili ne pravi taj obrat, vodi k njemu. Ona ne može da ne otkrine okno nemoguće konačne istine (po pravilu, kao okno istine onoga što je u svetu dozvoljeno i što nije dozvoljeno), ne može da ne suoči subjekt pisanja s onim što se piše kao da on piše, što umesto njega, kao on, kao drugi on, piše neko drugi, onaj ko zna (a zna čisto postojanje), što se ispisuje u njegovim zapisima, u smislu koji mu otkriva književno mišljenje. Pisanje ne može da ne otkrine okno bivstvovanja, da se ne uplete u proces koji se u njemu otelovljuje i koji ono ograničava, u ono što književnost postaje, jeste, najzad, u samu u opkladu književnosti.

---

<sup>99</sup> Čovek ide prema smrti. On može umreti. Naime, smrt mu je svojstvena. Smrt čini da je on to što jeste. Hajdeger tvrdi da životinja ne može umreti „ako umreti znači: ići prema smrti, primicati joj se, *imati*, smrt“ (Hajdeger, Martin, *Navedeno delo*). Pitanje je da li ima i razloga za ovakvu tvrdnju, ako i čisto živo ima smrt. A, kao živo, mora je imati. Kako bi, inače, čovek imao smrt ako je ne bi imalo čisto živo. No kako je onda nema životinja, ako je ima čisto živo? Ili živo životinja nije čisto živo?

Obrti pisanja i obrti u pisanju pokazuju da je pisanje svojevrсни izraz brige o sebi, koju čovek, ako ona uopšte treba da bude briga o njemu, mora stalno da izmišlja. Praktično, briga o sebi je povezana s prestupom. Moguća je samo tamo gde postoji prestup, gde je prestup neizbežan. I sama briga o sebi je prestup. Ona ne pretpostavlja neki dobro utabani put koji vodi spase-nju. Ona taj put izmišlja, upravo onako kako pisanje izmišlja stvarnost, ako ni zbog čega drugog ono zato što je i ona, kao i pisanje, izraz slobode. Pisanje je kao izraz brige o sebi slobodno da počini bilo koji prestup. To ne znači i da je lišeno svake odgovornosti. Kao izraz brige o sebi ono se nalazi na gra-nici zakonitosti već i zato što zamenjuje prisutnost stvari, nemoguće, što u svoju stvarnost pripušta nemoguće i zato nema nikakav izgovor. Pisanje na mesto prisutnosti stvari stavlja prisutnost ili odsutnost subjekta pisanja, koga primalac pisma poistovećuje sa samom stvari, sa onim što jeste, što se dešava mimo i nezavisno od subjektivizacije diskursa, sa vrednošću po kojoj je vred-nost svaka druga vrednost. Prema tome, briga o sebi, briga pisanja kao briga čitanja brige o sebi, pretpostavlja prestup i zato što priziva nasilje vrednosti, imaginarizuje onu vrednost koju bi sebe trebalo da postavlja. (Po čemu bi, inače, bila briga?). Nasilje vrednosti se priziva i kao poseban, nedvojbeni način subjektivizacije/desubjektivizacije.

Briga o sebi, ako stalno ne izmišlja sebe (o kojem sebe čovek brine), zasniva se na nasilju vrednosti, na razumevanja sebe kao nasilju, na nasilju tog samog sebe kao vrednosti. Briga o sebi kao vrednost je vid nasilja nad subjektivizacijom, posebno, nad drugim, i nad drugim sebe. Očito, pisanje ne bi imalo smisla (ne bi ga imala ni briga o sebi), ne samo po onome što ga čini, što ono čini, nego ni po svojoj suštini, ako ne bi bilo prestup, ako, isto-vremeno, ne bi težilo uspostavljanju vrednosti, koju bi trebalo da potvrdi (ili porekne) samoispitivanje subjekta pisanja (i čitanja), i po kojoj će druge vrednosti biti vrednosti. Samoispitivanje se zasniva na odbiru onoga što je tu sada, što je već izabrano, što je oduvek već izabrano. Subjekt nikako da izađe iz transcendentalne stvarnosti. Pisanje narušava ili ne uvažava pravila odbira. Stanje subjekta mu to omogućuje. Reklo bi se da je u tome, u toj paranomiji, sva originalnost pisanja, sve suštastvo subjekta pisanja. I briga o sebi zahteva takva, nemoguća, pravila. Uprkos sklonosti prestupu, zahteva ih i pisanje. Neka instanca pisanja mora biti zadužena za odbir i mora odlučivati o tome šta će biti pušteno u pismo a šta iz njega isključeno. Svejedno je ko je, šta je ta instanca. Odbir se mora izvesti po nekim pravilima, nesumnjivo, po



pravilima koja će staviti u pitanje smisao i brige o sebi i preispitivanja, time i pisanja, ne samo kao *hypomemnata*, nego i kao otvaranje neizrečenom i neizrecivom. Proces pisanja ne poznaje instancu *hypomemnata*, ili je zaobilazi. Tako bi valjalo zaključiti ako pisanje narušava sve poznate granice, ako je kadro da ih naruši i da se suzdrži od njihovog narušavanja. Granice subjektivizacije ne narušava. Izgleda da pisanje, ipak, poznaje ulogu subjekta pisanja kao Kasijanovog vodeničara.<sup>100</sup> Pritom uopšte nije jasno ko je vodeničar u pisanju (subjekt pisanja ili autor, recimo autor Tolstoj, ili grof Tolstoj, ili neka ideja vodilja...), niti kad i kako on bira, po kojim pravilima bira. Nije jasno ni koliko ih je, ni kakav je odnos među njima. Sigurno je da ih ima više i da različito procenjuju vrednost zrna. Sigurno je da između njih postoji stalna napetost. Međutim, ništa od toga nije moguće pouzdano razabrati. Psihoanaliza zna da sam vodeničar u pisanju, i kad odlučuje, ne odlučuje šta će on upisati u stvarnost, šta će se nezavisno do njega upisati u stvarnost, šta je dobro a šta nije, šta je dobro za njega a šta je dobro za tekst. Istovremeno, ni psihoanaliza to ne bi porekla, ne može a da ne odlučuje o tome šta će se upisati stvarnost, šta je dobro za tekst. U tom slučaju s razlogom se moramo pitati: je li prestup razlog pisanja (kao kod Ženea), ili je, možda – taj obrt je, naizgled, neočekivan – pisanje razlog (makar jedan od razloga) prestupa (kao u Dostojevskovljevim *Zabeleškama iz podzemlja*; ovaj roman je, navodno, reakcija na naivnost političkih i psiholoških ideja Černiševskog u romanu *Šta da se radi*, na pisanje Černiševskog)? U drugom slučaju, prestup bi valjalo shvatiti kao (patološki) fenomen bivstvovanja. Tako je i shvatan. Tako je shvatan u predstavi dobrog, nepokvarenog divljaka, drugim rečima, u ideji nepokvarenosti izvornog bivstvovanja, koje kvari pojava samosvesnog bivstvujućeg. Ako je to tako, može se reći: izgleda samorazumljivo da je prestup razlog pisanja. U slučaju Žana Ženea to je, prema njegovim tumačima, jasno, istina, samo na manifestnoj ravni. Čini se, nije bitno drugačije ni u slučaju Lava Tolstoja, pisca kod koga to ne bi trebalo očekivati. Problem je u tome što bi pisanje kao briga o sebi, ako znači spoznaju samog sebe, ili ako to

---

<sup>100</sup> Prema Jovanu Kasijanu vodeničar razdvaja loša zrna od dobrih, od koji će biti dobro brašno (navedeno prema, Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 111). Istina, subjekt pisanja kao vodeničar postavlja pravila po kojima su zrna, što ih pisanje razdvaja, dobra ili loša, po kojima će brašno od tih zrna biti dobro ili loše. Kao i u snu, vrednosti u pisanju mogu biti preokrenute. Često su i preokrenute, često se nalaze u blizini nevrednosti.

može postati (u antičkoj Grčkoj je briga o sebi postala spoznaja samog sebe), neizbežno moralo biti (koliko god se to činilo nerazumno) razlog prestupa. Samo bi moralo biti neizbežno. I jeste neizbežno kao što je to pevanje/pripovedanje. Pisanje je neizbežno i zato, možda, najpre zato što je pokazivanje sopstvenog lica neizbežno, što i ono neizbežno pokazuje sebe kao pisanje. Pisati „znači ’pokazati se’, dati videti se, učiniti da se vlastito lice pojavi pred drugim“, <sup>101</sup> i pred sobom, najpre pred sobom. Sebe možemo videti u odrazu svoga lica u drugom, na licu drugog. I to činimo u svakom trenutku, barem od stadijuma ogledala, ako ne i oduvek. Uprkos tome, ne vidimo svagda šta, koje svoje lice, vidimo u licu drugog. Ne vidimo ni šta, koje svoje lice, drugi vidi u našem licu.

## DESTRUKTIVNOST PRESTUPA PISANJA

U maloletstvu društva mit je bio shvaćen kao objašnjenje, neka vrsta naučne slike realnosti koja je uvek tu. Tu ulogu je, naizgled, izgubio u punoletstvu društva, kad je postao priča, ono što jeste, „pripovest po sebi“, što je bio, kad u razumu više nije bilo mesta za njega. Zahvaljujući tom nedovršenom preobražaju mit je u punoletstvu društva postao mit o punoletstvu, razumu i zakonitosti prestupa, o pravu da sebe stavi u pitanje, o pravu na apstrahovanje od stvarnosti. I u maloletstvu društva, u maloletstvu nomosa, mit je bio prestup koji realnost i sebe kao objašnjenje te realnosti stavlja u pitanje. Zapravo, bio je, kao prestup, instrument subjektivizacije istine. Tu ulogu, kao tvorevina uobrazilje, od mita preuzima književnost. Sa njom ona preuzima i njegovo mesto u razumu. Doduše, moglo bi se reći da njoj ta uloga pripada po prirodi stvari, oduvek. Pripada joj mit i njegova *naučna slika sveta*. Tu ulogu je imala i u vreme kad je mit bio (ako je to ikad bio) kanonizovano sredstvo utvrđivanja istine sveta, one istine koju je društveno imaginarno moglo da ponudi i ozakoni. To ne znači da je cilj književnosti objašnjenje realnosti koja je uvek tu, opis iskustva fenomena te realnosti, niti

---

<sup>101</sup> Fuko, Mišel, *Navedeno delo*, str. 128.

bilo koje realnosti, računajući i onu koju ona uspostavlja, koju subjekt pisanja nalazi u svom iskustvu. To ne znači ni da književnost bilo šta hoće da objasni. Još manje, da nešto iz realnosti stavi u zagrade, da drugo proglasi za istinu, ili da postane realnost fenomena realnosti, da opiše čisti fenomen realnosti. Ne treba ni reći da ona retko u tome uspeva. Ona ne pristaje na metodičnost fenomenologije. A i ne uspeva da se oslobodi paranomije pisanja ni kad pokušava da postane ta ili neka druga realnost, recimo, realnost čistog događaja. No ona nikad nije bila daleko od realnosti, nikad nije uspevala ni da je opiše koliko god da se istezala prema njoj, koliko god pokušavala da tako (u tom istezanju), ili na neki drugi način, izbegne odgovor na pitanje šta je to ona, šta ona čini. U punoletstvu društva književnost će preuzeti i preuznačiti ulogu mita kao realnosti koja je uvek tu, ili kao „pripovesti po sebi“. Prihvatiće ulogu koju joj nameće društveno imaginarno i ulogu samog tog imaginarnog. U tome ona ne uspeva dokraja naprosto zato što ne postoje, nisu postojala, niti su moguća, ni čisto maloletna ni čisto punoletna društva, što su punoletna društva svagda maloletna. Po čemu je, na primer, savremeno zapadno društvo punoletnije no što je bilo grčko društvo, iz kojega je, navodno, zapadno društvo proisteklo, ili nego što su bila kanibalska društva, u kojima je jedenje ljudskog mesa bilo deo rituala preuzimanja snage i moći protivnika, čije telo, čiju moć, kanibal, kanibalsko društvo jede? Je li Zapad punoletniji od Grčke zbog količine zločina koje je počinio i koje čini? Ili po razlozima za zločin? Po racionalizaciji zločina? Uvek postoje društveno imaginarno i modeli kulture koji zadovoljavaju potrebe društava. I postoji potreba za izlaskom iz mehanizma imaginarnog. Postoji potreba za prestupom, za iskušavanjem, razaranjem vladajućih modela, kanonizovanih formi. Mit je upravo tako, kao prestup, bio instrument subjektivizacije istine i u vreme Aristotela, čija *Politika*, sigurno, nije bila teorija maloletnog društva. Ali nije grčko društvo ni učinila punoletnim u onom smislu u kojem je prosvetćenost, navodno, učinila zapadno društvo. Ili, još bolje, u kojem ga je učinila teorija otvorenog društva. Mit je bio instrument subjektivizacije istine i u vreme kad Hajdeger piše „Rektorski govor“, gotovo dva veka posle dostizanja punoletstva zapadnog društva, u njegovom zreloom dobu kad ono počinje sebe da jede. U svim slučajevima ovu subjektivizaciju obeležava destruktivnost prestupa. No i prestup i destruktivnost su oduvek bili neophodni sastojak fikcije – i mišljenja. (O prestupu i destruktivnosti stvaranja svi govore.)

Nijedno punoletno društvo se ne odriče, niti je u stanju da se odrekne, instrumenata maloletstva, detinjstva društva, maloletstva u sebi, mitskih temelja potrebe za društvenošću, za sobom, za subjektivizacijom istine. Isto je toliko važno, ako ne i važnije, da ono čega se odriče, ustrajava kao ono što više ne postoji, kao manjak u njemu. Potisnuto, opstaje u povratku potisnutog. Nikad se potpuno i ne potiskuje, ako je, kao što to tvrdi Lakan, a jeste, potiskivanje povratak potisnutog, i ako je, već zato, u svim društvima, mit instrument i uslov ne samo subjektivizacije istine, nego i svetskosti sveta. Najzad, društvo ne može da se odrekne suštine maloletstva, svoga najunutrašnjijeg, a da se ne odrekne samog odricanja, da se to odricanje ne odražava u spoljašnjem. Odricanje od maloletstva zapadnom društvu otvara granice punoletstva. Jer, ono se odricanja ne može odreći, ako se ne odriče nastajanja, potrebe za opstajanjem. S tih, ili nekih drugih razloga, Grci nisu doveli u pitanje istinu mita ni u vreme kad je u tragediji, u Platonovoj i Aristotelovoj filozofiji, postavljen temelj njihovog i evropskog punoletstva. (Punoletstvo evropskog društva za zapadno mišljenje je otelovljenje društvenog punoletstva u logici razuma.) Iz evropskog društva isključeno je tragičko pročišćenje istine, sa njim i smisao punoletstva. Mit duha mišljenja otvara kao duh prestupa, kao granice duha prestupa. Zapadno mišljenje, koje sebe misli kao svoju istoriju, formalno se odreklo duha prestupa zarad logike razuma, napretka. Duh prestupa, međutim, sačuvan je u destruktivnoj suštini zapadnog društva, u granicama koje mu ta destruktivnost postavlja i koja je sačuvana u destruktivnosti evropskog književnog i filozofskog diskursa, budući da oba proističu iz mitskog diskursa. Grci nisu doveli u pitanje istinu mita kao istinu fikcionalnosti, figurativnosti, alegoričnosti, kao istinu onih elemenata koje će književnost preuzeti, formalizovati, pretvoriti u elemente svoje tehnike i svojih strateških ciljeva, kao istinu elemenata, koji je čine, koje sadrže sve tehnike pevanja/pričanja i na osnovu kojih je mogućna svaka teoretizacija književnosti (jednako Platonova teorija mimezisa i Aristotelova teorija pročišćenja i tragičke krivice) – i svaka teoretizacija mišljenja. Praktično, pitanje suštine književnosti uvek postavlja pitanje suštine mitologizacije postojanja, sveta, destruktivnosti prestupa, koju ova mitologizacija ozakonjuje i održava u području istine, ili u njenoj blizini. Odatle postaje očito, što je važno imati na umu, da književnost, i kao tehnika, kao sistem mišljenja (sistem mišljenja ima i pisac „Zabeležaka iz podzemlja“, iako on rasklapa, razara svaki sistem /sistem pisanja ne samo što ne može biti izuzetak; on je

ishodište, obrazac tog razaranja/, dakako, nikad dokraja, niti je to moguće dok god mišljenje ostaje mišljenje, dok god sebe misli), odatle postaje jasno da književnost sadrži, čuva, pothranjuje prestup mita i mitografsku ulogu prestupa pisanja i u percepciji spoljašnjeg sveta, prostora, teritorijalizacije,<sup>102</sup> mitografsku ulogu pevanja/pričanja, pisanja i prestupa kao neophodnog modusa subjektivizacije istine. Književnost čuva mitografsku ulogu prestupa bilo da je svojstveno pisanju, ili odrazu tog pisanja u svetu, bilo da postaje sredstvo destrukcije pisanja, ili sredstvo izvlačenja na videlo onoga što ostaje u tami, ili naknadnog znanja književnosti, onoga što je sadržano u toj tami, i u tami onoga što ona izriče. Zbog toga je mišljenje književnosti, kad ona zaista misli, kad je čista imanencija postojanju (što bi, ponekad, htela biti; posebno je pitanje da li je uopšte za to sposobna), koliko god to moglo izgledati neobično i nelogično, zamršenije i umu nedostupnije od filozofskog mišljenja. Književnost se i ne trudi da objasni glavne pravce svoga mišljenja, glavne pravce koji se izdvajaju u pisanju. Čak ih i ne pokazuje. Razlog je, naoko, jednostavan. Nije i jedini. Mišljenje književnosti je mišljenje nesvesnog, pisanje književnosti je i pisanje nesvesnog, koliko god to izgledalo sporno. A pisanje nesvesnog se ne da transkribovati ni kao unutrašnje ni kao spoljašnje. Iz perspektive nesvesnog u pisanju nema nikakvog unutra kao u svesti kako je shvata fenomenologija. To unutra se gubi, i čuva, u frejdovskim energetskim trasama pisanja. Neki psihoanalitičari su pokušali da zapišu svoje snove. Latili bi se pripremljene olovke i papira, u polusnu, čim su postajali svesni da sanjaju. I po pravilu, u tome nisu uspevali. Na papiru su ostajale samo škrabotine, koje je, možda, moguće shvatiti kao neku vrstu

---

<sup>102</sup> Peter Handke u pripovesti *Popodne Pisca* (Хандке, Петер, *Поподне Писца*, Прометеј, Нови Сад, 2018, стр. 23) veli da su samo trenuci pisanja mogli Piscu da otvore granice mesta u kojem je stanovao na način na koji mu se one otvaraju, na koji mu se otvaraju fenomeni tog mesta. A otvaraju mu se kao neprekinuti niz bivanja, kao niz reči koje se povezuju u fenomenološkoj deskripciji stvari, kao niz u kojem se svaki element otvara drugom, u drugom, i u kojem jedni druge drže u stanju neodređenosti. Isti odnos postoji između Pisca iz radne sobe (sina boga vraćanja), onog koji se s baštenske kapije, s mesta preobražaja u Pisca, u Fauna, naglo okrene u jurne u radnu sobu da tamo zameni jednu reč drugom (str. 13), da obavi mitski posao pisca, i Pisca, zaštitnika ulica, prostora koji Handke otkriva na putu i koji ga, neki njegovi elementi, opčinjavaju kao Malarmeovog Fauna nimfe.

nastavka sna, kao tragove mogućeg energetskog teksta sna, eventualno, kao tragove potrebe za transkripcijom priče sna.

Pisanje nesvesnog (pisanje kao sanjanje, fantazmatizovanje, imaginacija, viđenje sveta u sebi) briše „transcendentalnu razliku između porekla sveta i biti-u-svetu.“ Tako Veli Derida.<sup>103</sup> Reklo bi se da je u snu i fantazmu subjekt pisanja zatvoren u sebi. U suštini, nalazi se duboko u svetu i na njegovom izvoru. Moglo bi se, onda, reći da nesvesno pisanje ne poznaje reprodukciju, transkripciju, da ne poznaje drugu razliku do onu koju samo proizvodi, da je nemogući original. Jer, ono briše razliku tako što je produkuje. To veli i Derida. Takvo brisanje razlike, trag koji ono ostavlja, i omogućuje tumačenje nesvesnog teksta, i ceo psihoanalitički poduhvat razumevanja i teksta i subjekta koji ga piše. Omogućuje nesvesni tekst, koji je „već satkan od čistih tragova, sačinjen od arhiva, koje su *oduvek već* transkripcije.“<sup>104</sup> Nesvesno ne stvara ni iz čega. Ono transkribuje već transkribovano. Transkribuje transkripcije iz arhiva. Ono otvara arhivu transkribovanja pratećeg teksta. Tragovi od kojih je satkan tekst nesvesnog, i arhive koje su već transkripcije, oduvek imaju smisao. Ove arhive su depoi smisla, kojim se hrani „besmisleni“ tekst nesvesnog. No moguće je, uprkos tome, tvrditi i da je nesvesni tekst „energetski sistem, koliko god da je izrazlikovan“.<sup>105</sup> Budući da ovaj energetski sistem obuhvata ceo psihički aparat, i da psihička energija „ne ograničava, nego produkuje smisao“,<sup>106</sup> logično je zaključiti da se tako transkribuje i ono što se ne da transkribovati, da se nesvesni tekst transkribuje, i u neuspelima zapisima snova, koji su samo prividno napravljeni da bi bili čitani, da bi bili shvaćeni. (I filozofsko mišljenje sadrži dimenziju nesvesnog. Iz njega kao filozofskog diskursa o politici i izbija mitski diskurs. No to nije predmet moje rasprave.) Uvek iza onoga što književnost izrično govori i na šta upućuje, čak i iza banalnih iskaza, ostaje neuspeli zapis snova, zagonetka teksta koja ne može biti odgonetnuta, ali i vera subjekta pisanja za koga se pretpostavlja da zna (psihoanalitičara) da će san, nesvesni tekst, tekst koji se

---

<sup>103</sup> Derrida, Jacques, Freud et la scène de l'écriture, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 315.

<sup>104</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 314.

<sup>105</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 316. Do ovog zaključka Derida dolazi iz shvatanja nesvesnog koje je Frojd artikulisao u *Nacrtu za jednu naučnu psihologiju*.

<sup>106</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 316.

u pisanju inscenira, uhvatiti za rep, da će za rep uhvatiti destrukciju prestupa pisanja, sa njom i samu prestupnost. Ili barem raskriti kako se ona otiskuje u tekstu. Književnost uvek pokazuje na prestup koji krije, na uvide koje otvara i prikriva, dok, hajdegerovski rečeno, u bivstvujućem ostvaruje bivstvovanje (dok se u pisanju kao egzistenciji bivstvujućeg */Zabeleške iz podzemlja/*, ili u intencionalnoj percepciji kao pisanju, u istezanju iz sebe prema onome što nije Pisac, i što, ipak, jeste on, što je njegovo spoljašnje */Popodne Pisca/*, onaj svet koji se samo Piscu, i kad fenomenološki opisuje samu stvar, pokazuje i koji Pisca poziva u sebe). Stoga je mišljenje književnosti, i pisanje kao performativ tog mišljenja (idealni model tog pisanja, razume se, nemoguć, trebalo je da bude nadrealističko automatsko pisanje), istovremeno, moguće shvatiti kao mišljenje bića i kao prestup tog mišljenja, najzad, kao prestup samog bića i iskušavanje ontološkog prestupa. Pisanje kao sredstvo dekonstrukcije stvarnosti ostaje i sredstvo destrukcije stvarnosti. Destrukcija je uslov dekonstrukcije. U dozvoljenom je uvek, koliko god da je određeno, zakonito, sadržano i nedozvoljeno, nezakonito. Prestup književnosti zaposeda, ograničava prostor procesa subjektivizacije istine.

Status društveno imaginarnog u mitu i književnosti razlikuje se po funkciji koju kao imaginarno mita i književnosti ima u svetu, društvu i, naravno, na osnovu uloge koju mit i književnost imaju u svetu, društvu. Ta uloga se menja i u društvu i u vremenu i kod pojedinca. Je li to razlog što se ona, kao društvena činjenica, često, stavlja u pitanje? Verovatno ne. Sigurno je da nije jedini. I sama književnost je stavlja u pitanje, istina, iz perspektive svoje pretpostavljene, nepouzdanе autonomije. Ovu u pitanje stavlja mitska suština književnosti, iako se njeni učinci u svetu, i kad je moguće o njima govoriti, ne mogu, u biti, poređivati s učincima mita, ni kad ona od mita preuzima oduvek aktuelnu realnost sveta. Zahvaljujući mitu društveno imaginarno postaje vrednost po kojoj je vrednost svaka druga vrednost, po kojoj se prosuđuje i vrednost mita, bez obzira na to što je njegova realnost shvaćena kao realnost koja je oduvek aktuelna. Književnost, ni mitska priča, ne omogućuju vrednost društveno imaginarnom. U njoj su oduvek aktuelni nasilje i destrukcija. U književnosti je oduvek aktuelna i destrukcija mita, da li samo zato što je nasilje svojstveno svakoj vrednosti, posebno vrednosti svih vrednosti, onoj koja teži da bude osnovna vrednost (što je mit trebalo da bude), ili zato što ona problematizuje svaku vrednost? Problematizuje je pisanje. Postoji više razloga s kojih u književnosti društveno imaginarno ne

postaje vrednost kao realnost koja je oduvek aktuelna, ni kao vrednost svih vrednosti, sem ako je sadržana u energetskim trasama nesvesnog, ili u ljudskoj gregarnosti. I u tom slučaju, društveno imaginarno, u osnovi, postaje vrednost kao transkripcija tragova naloga živog. Teorija je sklona da u društveno imaginarnom, prevashodno ako ne i isključivo, traži i nalazi otelovljenje različitih vrsta ideologema. Paradoks fikcije, opet, pokazuje da društveno imaginarno funkcioniše kao oduvek aktuelna čovekova realnost. Kako, inače, objasniti čovekovo reagovanje na fikciju kao na nešto stvarno, iako on dobro zna da je sve to samo fikcija, da je jedino on stvaran? Zna da su stvarna i njegova osećanja, koja fikcija izaziva. Može li, tada, i on biti stvaran na način na koji je stvarna fikcija? To je pitanje neizbežno. Čovekova osećanja koja izaziva fikcija su stvarna onako kako je stvarna fikcija koja ih izaziva. Kako god bilo, moć književnosti se ne može uporediti s moći mita, ni s moćima koje imaju društvene ideologeme, s kojima književnost, u nekim okolnostima, može deliti moć, čak i pokušati da preuzme njihovu moć, na primer, tako što će fikcionalizovati stvarnost čoveka.<sup>107</sup> Moglo bi se reći da tako stoji stvar s moći književnosti zato što smisao književnosti ne proizvodi moć prevashodno zahvaljujući ponavljanju. Moć smisla književnosti, uglavnom, opada s ponavljanjem. Naime, sila (nasilje, prestup) proizvodi smisao preko ponavljanja koje u njoj boravi kao njena smrt. Moć ponavljanja se izvorno

---

<sup>107</sup> Peter Handke u pripovesti *Popodne Pisca* fikcionalizuje stvarnost pisca tako što ga stavlja u službu fenomenološkog opisa stvari, koju je, najpre, huserlovski očistio od svakog emocionalnog odnosa Pisca prema njoj. Huserl taj postupak zove „stavljanje u zagrade“, *epokhe*. U stvari, Handke, kao i grčki skeptici (od kojih je Huserl preuzeo pojam *epokhe*), suspenduje svaki sud o stvarima, o svetu i njegovim tvorevinama: „Neobično dugo je Pisac stajao na raskrsnici. Kao da je njemu, kome delatnošću nije bio propisan nikakav životni red, bila potrebna ideja, čak i za neka tako majušna dnevna kretanja...“ (*Наведено дело*, стр. 17). Handke u stavljanju u zagrade emocionalnih odnosa Pisca prema stvarnosti vidi izvestan manjak. (Da li je u pitanju manjak emocionalnih odnosa prema pisanju, ili onih emocionalnih odnosa koje pisanje pokreće i koji se ostvaruju u pisanju?) Rekao bih da Handke taj manjak vidi onako kako ga je video i Hajdeger u Huserlovom opisivanju stvari. Handke ga nalazi u Piscu, koji ne može da ne bude problem pisanja, i fenomenološkog opisa stvari, i koji sam po sebi nije Pisac, kao što, po Hajdegeru, biće samo po sebi nije biće. Jeste Pisac po tome što ga stvari vuku k sebi. Ali stvari ga vuku k sebi zato što mu one posreduju blizinu ljudi. Ne ljude, nego njihovu blizinu. Pisac, dakle, mora, biti pitanje pisanja, kao što je, po Hajdegeru, biće pitanje filosofije.



uspostavlja kao njena smrt.<sup>108</sup> Ta moć, koja je nemoć, započinje i ograničava mogućnost transkripcije onoga što književnost pokušava da pretvori u čisti događaj, da iskaže kao čisti događaj, što nju pretvara u čisti događaj. Ta moć započinje i ograničava mogućnost transkripcije destruktivnosti književnosti. Ali ta moć/nemoć uspostavlja i ograničava mogućnost apsolutnog idioma književnosti. Je li to razlog što neki teoretičari tvrde da književnost i nema društvenu moć? Ni ako tako stoji stvar s književnošću, to ne znači da se moć ne nalazi u njenom polju.

Na prisustvo društvene moći u polju književnosti pokazuje izvorna sklonost pevanja/pripovedanja prema prestupu, graničnim područjima društveno imaginarnog, drugim rečima, prema otporu društvenoj moći. Može se govoriti i o pokušajima književnosti da ovlada tom moći, ili da je nadzire. Za to ima na raspolaganju različita sredstva. I koristi ih. Ali zbog toga, zbog sklonosti prema otporu društvenoj moći, književnost opčinjava prestup. Subjekt pisanja ne uspeva da ga nadzire. Razumljivo je što nije lako razlučiti motive tog prestupa. Sklonost pisanja prema prestupu se izopačuje, banalizuje, zloupotrebljava. Zloupotrebljavaju je subjekt pisanja, pripovedač, autor – i sama književnost. Ako to imamo na umu postaje nam jasna Plutarhova tvrdnja da su u književnosti „zalihe svega ružnog neiscrpne“<sup>109</sup>. Istina, ružno o kojem Plutarh govori, ponekad je upotrebljeno na način koji se skriva ružnoća, recimo, tako što se pretvara u trivijalni supstitut ontološkog prestupa, čijem je iskušenju pisanje uvek izloženo. Po istoj logici estetika ružnog je shvatana kao supstitut prestupa, kao estetika prestupa, ili kao puka racionalizacija izopačenja prestupa. Oblici i motivi prestupa, abjektnog u pisanju, i samog pisanja, neiscrpni su. Zato, često, ostaju nejasni. Nije nelogično što i ružno funkcioniše kao prestup. Ono to i jeste kao odstupanje od moguće norme, koja nije nužno norma lepog kao takvog, ukoliko ono uopšte postoji. Jeste potreba društva za normom. U svakom slučaju, ne treba izgubiti iz vida da su dobro i lepo u književnosti mogući ako su ružno i rđavo mogući kao prestup. Konačno, šta bi uopšte bili dobro i lepo bez rđavog i ružnog? Dobro bez zla i ne bi bilo dobro. Ne bi ga ni bilo. Ne bi bilo ničega. Ako đavo, bilo koji oblik ne-boga, ne postoji, ne postoji ni bog. Ne postoji ni mogućnost

---

<sup>108</sup> „Sila proizvodi smisao (i prostor) samo preko moći 'ponavljanja', koje u njoj boravi kao njena smrt“, Derrida, Jacques, *Navedeno delo*.

<sup>109</sup> Плутарх, *О неговању душевног мира и задовољства*, СКЗ, Београд, 2017, стр. 90.

postojanja sveta. Za književnost je važno da načini subjektivizacije istine dobra i zla, pobune protiv nasilja društveno imaginarnog kao vrednosti svih vrednosti, pretpostavljaju neiscrpnost motiva i oblika prestupa, ali i neiscrpnost izopačenja prestupa. Iz upoređivanja statusa društveno imaginarnog u mitu i književnosti da se zaključiti da je prestup pisanja, mitologizacije, prestup književnosti, istovremeno, subjekatska činjenica društveno imaginarnog književnosti i vid subjektivizacije istine u realnosti koja je oduvek aktuelna, i koja je, prema grčkoj tragediji, mitska realnost. Mit nije „samo izvorni tekst tragedije (priča po kojoj je određena drama napravljena), već aktuelna realnost koja omogućava da postoji drama kao forma“<sup>110</sup>, da postoji, da je neizbežna ne samo paranomija pisanja, nego i paranomija književne forme, razumevanja te forme. Mogućno je tvrditi da književnost upućuje na oduvek već aktuelnu realnost zato što „bivstvuje u njoj stupa u neskrivenost svoga bivstvovanja“, kako to misli Hajdeger.<sup>111</sup> Samo u retkim slučajevima, na primer, kad se približi suštini iz neke određene perspektive, kad se približi suštini na koju upućuje mit, književnost postaje, onako kako je postajala grčka tragedija, već aktuelna realnost za neki drugi oblik mišljenja i inscenacije te realnosti, za sve oblike mišljenja i inscenacija realnosti koji se pojavljuju u pisanju. Ne treba, zaboraviti da je oduvek već aktuelna realnost književnosti oduvek već i aktuelna realnost pevanja/pripovedanja, da je književnost aktuelna realnost aktuelne realnosti – da je književnost, oduvek transkripcija, i mimezis, i oduvek na razmeđu, s kojega se ne pomera. Zahvaljujući tome mogu da čitam Homera sa svoga gledišta, iz svoje istorijske perspektive, i, možda, onako, ili približno onako, kako ga je slušao (čitao) njegov savremenik. Mogu da čujem, čitam iste reči. Zbog toga i prestup pisanja može biti samo forma. Ali on bi, i kao forma, morao svedočiti da književnost i ne zna tu već aktuelnu realnost, da joj je ona nedostupna, da joj je dostupna po tome, tako što joj je, kao čista imanentnost, nedostupna, i da, zbog toga, ostaje na njenom tragu.

Šta književnost zna? Šta može znati o predmetu koji opisuje, recimo, o Odisejevom krevetu, ako ne zna ideju tog predmeta, kreveta? (Platon je književnost izгнаo iz države zbog toga što ne zna ideju. Danas bi se reklo,

---

<sup>110</sup> Gurguris, Stasis, *Da li književnost misli?*, *Književnost kao teorija za antimitsko doba*, str. 198.

<sup>111</sup> Хајдегер, Мартин, *Шумски знакови*, ПЛАТΩ, Београд, 2000, стр. 23.

izgnao je zbog njene fenomenološke suštine, zbog toga što opisuje ono što se pojavljuje, kako ono jeste, ne i šta jeste, što i ne zna šta jeste. Ali, ono što se pojavljuje, fenomen, jeste.) Kako i da li u toj situaciji prestup pisanja pribavlja književnosti oduvek već aktuelnu realnost (koja je neka vrsta Platonove ideje realnosti), ako pretpostavlja razgradnju i ponovnu izgradnju onoga što je sagrađeno – a nekako pretpostavlja – i, ako sam po sebi, prestup (kao Platonova ideja) nije razgradnja i ponovna gradnja onoga što jeste, i što je oduvek sagrađeno, što se, prema tome, ni u književnosti, ne može ponovo, graditi? Problem prestupa pisanja usložnjava mogućnost (ovde se ne radi o pukom paradoksu) da to što jeste nije ni sagrađeno. Nije jasno šta prestup može sagrađiti u pisanju, u književnosti, ni da li je sposoban da raskrije to što je, eventualno, kadar da sagrađi, naročito, ako je, nekako, on ono što oduvek već jeste, i ako zato omogućuje gradnju. Tada bi prestup morao biti nešto, maltene, kao Platonova ideja, što nije, niti postoji mogućnost da bude, s obzirom na to da je prestup nepostojanog reda stvari, i tek potom prestup prestupa, na primer, prestup prestupa izmišljanja priče, imaginacije, slobode<sup>112</sup>. Za aktuelnu realnost se da tvrditi da je proizvod konkretnog prestupa, da je čini niz konkretnih prestupa. Mogućno je tvrditi i da je oduvek već, sama po sebi, prestup, da je sama po sebi razlika s obzirom na to da, upotrebiću Deridine reči, razlika „ne pripada tek tako ni istoriji ni

---

<sup>112</sup> „Imaginacija je sloboda koja se pokazuje samo u svojim delima“, veli Derida; Derrida, Jacques, Force et signification, *L'écriture et la différence*, p. 16. Književnost je, ako ne sasvim ono u velikoj meri, proizvod imaginacije, slobode prestupa. Tu nema ničega problematičnog. No imaginacija proizvodi nešto drugo od onoga što je proizvedeno, što jeste. „Uobrazilja (kao stvaralačka moć saznanja) jeste, naime, vrlo moćna u proizvođenju takoreći jedne druge prirode iz onog materijala koji joj daje stvarna priroda“ (Kant, *Kritika moći suđenja*, Bigz, Beograd, 1975, str. 197). Književnost je, po prirodi stvari, ali i zahvaljujući prestupu, proizvod nečega drugog. Ona i proizvodi nešto drugo iz materijala koji joj prestup pribavlja. Proizvodi nešto drugo i iz onoga što jeste. U oba slučaja, i prestup i ono što jeste književnosti daju nju samu. Njena sloboda, sloboda uobrazilje, veli Kant (*Navedeno delo*, str. 172), sastoji se u tome što „ona šematizuje bez pojma“. Je li zbog toga književnost bliža onome što jeste, ili udaljenija od njega, posebno, ako je i ono što jeste bez pojma? Ta mogućnost – a nije u pitanju samo mogućnost, budući da i književnost šematizuje bez pojma – samo usložnjava zagonetku oduvek već aktuelne realnosti književnosti, njenog uobraziljskog karaktera.

strukturi<sup>113</sup>? Ako je to tako, oduvek već aktuelna realnost književnosti je nesvodljiva na prestop i razliku. Nije svodljiva ni na ponavljanje razlike. Književnost ne prestaje da preinačuje ono što je oduvek sagrađeno i neprekidno je na putu prema tom nečemu, prema suštini, koja joj izmiče. Zbog toga se i igra s Paskalovom i svojom opkladom – i sa imaginarnim. Čini se da je samo tako u stanju da se približi onome što je oduvek već sagrađeno, naravno, ukoliko aktuelna realnost književnosti nije puki mimezis forme društveno imaginarnog. A to bi mogla biti, ako, da se poslužim Hajdegerovom formulom, prestop pisanja, uistinu, ne pokazuje na to *šta je u delu na delu*, ako ne pokazuje, ne raskriva ono suštinsko, ako ne omogućuje obelodanjivanje šta „uistinu *jeste*“, šta odista jeste već aktuelna realnost, šta jeste aktuelnost ukoliko se jedino pokazuje u konkretnoj realnosti, ukoliko sama književnost nije još nešto drugo, ili izraz potrebe za drugim. Opklada na književnost prepostavlja da je aktuelnost i izraz egzistencijalne i istorijske potrebe za njom. Ukoliko pokazuje na tu potrebu, književnost može nešto pokazivati – i biti sve što mislimo da jeste, i ništa od toga, ništa drugo do, na primer, forma. A razlika pripada, i mora pripadati, i istoriji i strukturi. Šta bi bila aktuelna realnost književnosti sama po sebi, ako ne bi bila i oduvek već aktuelna realnost književnosti, aktuelna realnost razlike?

Mogućno je tvrditi da književnost pokazuje (što ne znači i da odražava, još manje da otelovljuje) to kako se već aktuelna realnost ispoljava u konkretnoj realnosti. Hajdegerovski rečeno, pisanje pušta da ono što je skriveno (što je njemu i u njemu skriveno) izađe na videlo u tekstu, da odjeci situacije, stvari, događanje u nesvesnom, budu tekst, da ga naseljavaju, što omogućuje tekstu, Hajdeger kaže: umetnosti, da pokaže kako se već aktuelna realnost ispoljava u konkretnoj realnosti. Hajdeger nije jedini koji je to tvrdio. Sigurno je da tako, u nekom stepenu, i jeste. Književnost i ne može mnogo više od toga. Može pisanje zahvaljujući svojoj nedovršivosti, otvorenosti svemu što ga okružuje, što poziva. Ono pokazuje kako se već aktuelna realnost ispoljava u konkretnoj realnosti, u događaju pisanja. Književnost zato hoće da prevlada to ograničenje. Pomenuo sam da je Fernando Pessoa pokušao da pesmu pretvori u čisti događaj, u ono što jeste, za koje ne znamo zašto jeste. Ne treba ni reći da Pessoa u tome nije uspeo. Pesmi, koja nije čisti događaj, nije dostupno ono što jeste. Zato znamo zašto ona jeste. Znamo i da

---

<sup>113</sup> Derrida, Jacques, *navedeno delo*, p. 47.

pesniku nije dostupno to što jeste njegova pesma kao događaj, sem u pisanju kao ono što mu je skriveno. To bi trebalo da bude važan razlog razumevanja uloge, neophodnosti prestupa u književnosti, prestupa kao događaja. No da li bi prestup trebalo da bude čista događajnost? U neku ruku bi. On to, nekako, i jeste. U tom slučaju bi književnost bila čista događajnost. S jedne strane, zahvaljujući prestupu, događajnosti koju kao teorija, ne kontroliše, književnost omogućuje da, hajdegerovski rečeno, bivstvjuće stupa u neskrivenost svoga bivstvovanja, omogućuje pojavu neskrivenosti već aktuelne realnosti. S druge strane, neskrivenost bivstvjućeg raskriva prestup (sa njim i ono u odnosu na šta je prestup, po čemu je prestup) kao ono što je pisanju suštinsko, bez čega ono ne bi bilo ni moguće, i što ga otkriva kao rupu u sebi samom, dakako, i kao rupu u realnosti. To problematizuje prestupnost pisanja, rupu u njemu, i rupu u onome što je oduvek već tu.<sup>114</sup> Tako bi pisanje ne samo moglo biti praksa koja podržava mišljenje (i podražava ga), nego i čista ontološka šara i mišljenja i bivstvovanja, zaleđe bez kojeg mišljenje ne bi bilo ništa. (I mišljenje u usmenoj kulturi ima neko takvo zaleđe. Ima ga svako mišljenje.) Tako je i rupa pisanja ne samo rupa smisla onoga što jeste, nego i mogući smisao toga što jeste. Uprkos tome, pisanje nije u stanju da bilo šta iznese iz rupe onoga što jeste, sem to da nešto jeste. Ne može tu rupu ni zameniti ni popuniti smislom koji stvara. A stvara ga. Derida veli da pisanje „nikad neće biti prosta 'slika glasa' (Volter). Ono, pohranjujući ga u rezbariji, tragu, reljefu, površini, poveravajući im ga, stvara smisao, koji bi, hteli bismo, bio beskrajno prenosiv“.<sup>115</sup> I jeste prenosiv – kao manjak smisla

---

<sup>114</sup> Rupa je, veli Lakan, „rupa u površini. A površina ima lice i naličje, što znači da je rupa, pre, rupa lica no naličja“, Lacan, Jacques, Séminaire du 14 decembre 1976. Rupa je pre rupa teksta kao lica no što je rupa pisanja kao naličja. No da li se bez ikakvih sumnji može zaključiti da se rupa realnosti pokazuje u tekstu, u licu pisanja, koje je ono što pisanje pokazuje nakon svih čišćenja površine, forme, cele svoje rezbarije, nakon zatamnivanja svoga naličja, onoga što ostaje skriveno u njegovoj rezbariji, i što, to je važno, ne prestaje da nabira njegovo izglađeno, zategnuto lice? Ako je tome tako, prestup ostaje skriven ispod površine. Nikad se i na pojavljuje na površini. On ostaje skriven i pisanju, u onome što ono ne doriče, što mu ostaje nedostupno. Zbog toga je, ponekad, nabrano lice pisanja, kao u *Zabeleškama iz podzemlja*, ako ne i uvek, ključ za razumevanje već uvek aktuelne realnosti književnosti.

<sup>115</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 24.

onoga što jeste (što je napisano) i, paradoksalno, onoga što ne postoji, i kao razaranje uspostavljenog smisla. No kako bi ono što jeste uopšte moglo imati neki smisao i biti ono što jeste, biti ni smisao ni ne-smisao? Pisanje se o tome ne pita. Ono usvaja, i proizvodi, smisao kao događaj. I ide za njim. Ono je, zato, kao i Frojdova analiza, s krajem i bez kraja, završeno i nezavršivo. Mišljenje se, kao mišljenje istorije mišljenja, pita o tome šta jeste, šta jeste ono kao ta istorija. Tako se da zaključiti i po njegovom licu. No ni rezbarija mišljenja nam nije potpuno dostupna. Ne otkriva je ni Sokratov metod babičenja. Naprotiv, skriva je. Naprosto, i suviše je racionalan. Sokrat pita samo ono što mu metod babičenja, odgovor sagovornika, nalaže da pita. Zato izgleda da u njegovim dijalozima pravo pitanje nikad nije ni postavljeno, da se stalno odgađa, da nije ni potrebno pošto se odgovor na njega već zna. Još manje rezbariju pisanja otkrivaju ispravke teksta, brisanja energetskih tragova pisanja, preobražaja destrukcije pisanja. U tom slučaju, ispravke teksta su odraz rošavog lica mišljenja. I lice pisanja je rošavo. Prekriveno je ožiljcima, flekama, debelim slojevima šminke preko ožiljaka, koje ostavlja teleologija pisanja, teleologija književnosti, pogotovu ako ona „nije projekcija kritike, nego tema autora“,<sup>116</sup> ili tema subjekta pisanja. Kod Prusta se jasno pokazuje zamena teme autora i teme subjekta pisanja. Nije bitno drugačije ni sa Floberom. Pominjem ga ovde samo zato što mu nikad nije bilo dovoljno forme, čistog lica pisanja. Književnosti nikad nije dovoljno forme, bez obzira na opasnost da može nestati u njoj kao Narcis u svom ogledalnom odrazu.

Teleologija pisanja ostavlja trag i u rezbariji, pismu. No ne postoji način da se taj trag potpuno prepozna, a kamoli da se razume. Nema kraja dešifrovanju teksta. Uz pupak teksta ostaje još nešto što treba odgonetnuti, što treba ispravno razumeti, na osnovu čega znamo da postoji pupak teksta. Da li zbog toga čitaoca književnog dela, ili zbog toga što je čitalac, ne prestaje da muči pitanje, kojemu se nadmoćno izruguje: šta je pisac hteo da kaže? Mnogo manje ga uznemiravaju pitanja: da li je pisac znao šta je hteo da kaže, šta je, uistinu, rekao, ko zna šta tekst zna, ako to ne zna pisac, kako uopšte tekst nešto zna, ako autor ne zna šta zna? Zna li onako kako znaju pisac i čitalac? Da li on s postojanjem dobija i način postojanja kako ga dobijaju pisac i čitalac? Ova pitanja nameće tekst. Primalac ih ne može izbeći. Ali, može, kao i subjekt pisanja, da se takvim pitanjima brani od još dešifrovanja

---

<sup>116</sup> Derida ovo veli za Prusta, *Navedeno delo*, p. 38.

– i od prestupa u pisanju i čitanju, od opasnosti da ga taj prestup ne odvuče u rupu teksta, u rupu vlastitog bića. I subjekt pisanja i čitalac znaju da tekst ne kaže samo ono što kaže, što subjekt pisanja tvrdi da je rekao, što i jeste rekao, iako ne samo to, ne prevashodno to. Pitanje je kako je to rekao, ako je rekao i ono što nije rekao. Homer je u *Odiseji* kazao i ono što ja danas nalazim u ovom epu, i što ni on, ni rapsod, Ijon, koji je Homera pevao i razumeo bolje od drugih, ni Ijonov slušalac nisu mogli da zamisle. Problem je, naoko, u tome s kojom je namerom i s koje je strane granice teksta, iskaza, to rečeno. Nalazi li se nešto u graničnom području uma a da se ne nalazi u umu? Kako to što se tako nalazi u umu razumevamo? Svi znaju da se granice koje su u tekstu naznačene nepouzdana, ako ne, i proizvoljne, da je, često, reč o granicama površine teksta. Ona, pak, ima i svoje naličje, dubinu teksta, po kojoj kopa nepouzdan subjekt pisanja. Te granice on postavlja i pomiče. Nepouzdana je i čitanje koje ih nalazi, obeležava i uspostavlja. Pisac *Zabeležaka iz podzemlja*, junak romana za koga Dostojevski, pominjao sam to, veli da je pisac (što nije beznačajno ni za subjekt pisanja ni za tekst), kao Dostojevski, umesto njega, kao njegov ovlašćeni posrednik, supstitut, narušava granice priče, pričanja, granice egzistencije (granice načina svoga egzistiranja, koji, prema Merlo-Pontiju dobija sa svojom egzistencijom). Za tim granicama traga. Na njima hoće da uspostavi svoj i identitet teksta. Kako da se, onda, kad ništa s tekstom nije sigurno, oslonimo na rezbariju pisanja, na tumačenje te rezbarije? Na šta se oslanjamo kad se oslanjamo na rezbariju pisanja? Na etiku prestupa pisanja? Možda, pod pretpostavkom da je takva etika mogućna. Sledstveno Dostojevskom jeste kao i etika bilo kojeg prestupa. Ni najveći zločin u biću ne ostavlja samo pustoš. Kako, onda, razumeti to što je delo odvojeno od stvarnog sveta i od svoga autora, što ne pripada nikome, ni prestupu, što se destruktivnost prestupa u delu (u delu Markiza de Sada, recimo), ako se, eventualno, ne preobražava u dekonstrukciji, uvek nalazi u području etičke odgovornosti?

Katkad se tvrdi, mahom to čine pesnici, da pesmu, umetnički tekst nije moguće tumačiti – ni razumeti – da svako tumačenje omanjuje. Sigurno je da ne stiže do onoga što u tekstu jeste, *šta je u delu na delu*. I kako bi, kad ne izlazi na kraj ni sa sobom? Ni pisanje koje otvara stvarnost ne stiže do toga što jeste, do stvarnosti koju otvara. I ono je tumačenje, svejedno, i tumačenje toga što jeste. I tekst je tumačenje. Ta činjenica, s destruktivnošću prestupa pisanja, omogućuje psihoanalizi da uz pomoć slobodnih asocijacija

raskrije nešto od onoga što ostaje nedosegnuto u procesu mišljenja, pisanja, i što je, valja pretpostaviti, kao nedosegnuto (to ne znači da je nedosegnuto puka fantazmagorija), sačuvano u rezbariji pisanja, u tekstu kao tumačenju. No, izgleda, da je moguće tvrditi, a Derida tako i tvrdi, da pisanju apsolutno ne može prethoditi njegov smisao,<sup>117</sup> i da ne znamo šta je to smisao pisanja. To nije sigurno. Znamo, to je, čini se, sigurno, da mu smisao, koji ono uspostavlja, prethodi tako što mu ne prethodi, da izbija iz pisanja, iz onoga od čega zebemo, i što nas nagoni na pisanje. O prinudi na pisanje se često govori. Pisanju, prinudi na pisanje, prethodi zebnja, briga bića. Zebnja je, i kad je reč o egzistencijalnoj zebnji, neodređena, nejasna, toliko nerazumljiva da se čini da je i besmislena. U tom slučaju se da pretpostaviti da pisanju ne prethodi nikakav smisao ako taj smisao nije izraz zebnje, u slučaju pisanja: zebnje od smisla prestupa, destrukcije. Derida veli da je pisanje zebnja od jevrejskog *ruaha* (naime, od duha, principa koji daje život bićima i koji ih prati nakon smrti; kad je reč o pisanju, mogli bismo reći: zebnja od duha, principa koji utiskuje život u rezbariju pisanja i koji je prati nakon završenog procesa rezanja, dubljenja pisma, kad se čini da se u rezbariji više ništa ne menja). U pitanju je, dodaje Derida, zebnja koju izazivaju ljudska samoća i odgovornost,<sup>118</sup> ja ću dodati: koju izaziva ontološka samoća i etička

---

<sup>117</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 21. Ali, zar upravo ta nemogućnost i nije način omogućavanja smislu da se utisne u pisanje. Zar ona nije način omogućavanja upisivanju smisla da se pojavi u svojoj složenosti na površini teksta, na proplancima teksta, da upotrebim Hajdegerovu reč: kao nešto što je pisanju svojstveno, kao destruktivnost prestupa, kao upad, incident pisanja u samom pisanju.

<sup>118</sup> Derrida, Jacques, *Navedeno delo*, p. 19. Deridina tvrdnja, koliko god logična, proverljiva u konkretnoj egzistenciji, da zebnja dolazi od ljudske samoće i odgovornosti može biti stavljena u pitanje. Pristalica ideje humanizma, doduše, mora misliti ovako kako misli Derida. No da li pisanje uopšte ima u svom opsegu tu ideju humanizma, sem kao šum situacije, ideologeme, onoga što je pisanju spoljašnje? Zar ono tu ideju uvek ne problematizuje, naročito, ideju humanizma koju formuliše zapadna filosofija i koja, po pravilu, nije drugo do puka racionalizacija, ne samo ljudske samoće i odgovornosti, nego i zverskog karaktera suverenosti tog čoveka (zapadnog čoveka koji je opsednut idejom predvođenja), posebno, ako ta suverenost znači i njegovo pravo da se stavi iznad prava (prirodnog prava; prirodnog prava na slobodu). Derida kaže, ako znači „iznimno pravo da se stavimo iznad prava“ (Derida, Jacques, *Séminaire, La bête et le souverain*, Vol. I /2001-2002/, Galilée, 2008, p. 37), te i iznad ideje ljudske odgovornosti.



odgovornost onoga ko piše, čita, ko je pozvan da piše, čita, da sublimiše egzistencijalne nabore postojanja, neka bude, ljudsku samoću i odgovornost. A svako je na to pozvan. U pitanju je zebnja od tog poziva, od poziva na odgovornost, od onog, ko god da je, šta god da je, ko (ili šta) čoveka poziva da zapisuje svoju zebnju, da je raskrije, da se u njoj raskrije – i sakrije. Taj neko, to nešto, može biti i nepostojeća instanca, na primer, Drugi, ali i instanca koja bi morala postojati, makar kao etički poriv. Lakan zato s razlogom govori o zebnji kao manifestaciji želje Drugog.<sup>119</sup> Veliki Drugi ne postoji. Tako tvrdi Lakan. Veliki Drugi ne postoji kao ustanova. Ali, zar njegovo postojanje, kakvo god da je, nije uslov tvrdnje da ne postoji? Njegov poziv nalazimo u vlastitoj želji, u nemogućnosti zadovoljenja želje. Uostalom, pisac nikad ne piše sam, niti je njegovo pisanje izraz samo njegove želje, iako je želja zakon. Tako tvrdi Lakan.<sup>120</sup> Zato pisanje, kao zebnja, može biti i znak upozorenja, recimo, na unutrašnju opasnost kojoj je, kao kod Prusta, izloženo Ja autora, kojoj je izložena forma, kao kod Flobera. Za Frojda je zebnja signal koji predstavlja nešto za nekoga, postojanje za biće koje zebe. Stoga, to nešto i tog nekog uvek treba otkrivati i razumevati u posebnoj situaciji, u posebnoj situaciji pisanja. I tada se postavlja pitanje: šta je to nešto i za koga? U pisanju su tragovi tog nečega i tog kome ono predstavlja nešto izbrisani. Ali to nešto određuje tog nekog. Određuje ga kao što ga određuje označitelj. To je važno. Lakan zato i kaže da „se i ne radi o brisanju, nego o povratku označitelja u stanju traga“. Naravno, pri povratku, označitelj koji se vraća, menja se. Nije, stoga, jasno o kojem je označitelju reč, ako je on i označitelj vremena. Teško da to ikad i može biti jasno. No i u tom slučaju označitelj je „ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj“.<sup>121</sup> I jasno je da je, u svakom slučaju, taj subjekt onaj označitelj koji se vraća u rezbariji

---

<sup>119</sup> Lacan, Jacques, *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Seuil, Paris, 2004, p. 179.

<sup>120</sup> Lacan, Jaques, *Navedeno delo*, p. 176. Znalo se to i pre njega. Taj neko, ili to nešto, ishodište je folkloru pisanja, individualnog (dobar primer je knjiga Haruki Murakamija: *Pisac kao profesija* (Beograd, Geopoetika, 2019), ili poopštenog, mitskog. U ovom, drugom slučaju, taj neko ili to nešto, različito su oličavani, najčešće, kao đavo, duh, koga pisac nema snage, ne ume da kontroliše, kome je prodao dušu, kome je oduvek već prodao dušu. Istina, faustovski problem pisanja, sem kao metafora problematičnosti smisla pisanja, služio je i kao racionalizacija prestupa pisanja.

<sup>121</sup> Lacan, Jaques, *Navedeno delo*, p. 178.

pisanja – u njoj stanuje – i koji je već neki subjekt pisanja. Jasno je i da sama rezbarija pisanja postaje ono što predstavlja subjekt za predmet pisanja, i za onaj subjekt koji se vraća kao istina bivstvujućeg.

Istina pisanja, književnosti, onoga šta je u književnom delu na delu, u osnovi je istina bivstvujućeg. Ne može da ne bude istina bivstvujućeg, njegove etičke, političke, (anti)filosofske, psihološke ostvarljivosti, njegovog pribiranja u sebi, odgovornosti za to pribiranje i za teritorijalizaciju njegove etičke, političke, (anti)filosofske, psihološke ostvarljivosti. Istina pisanja je to i kao istina čiste forme. (Pretpostavimo da je takva istina moguća.) To znači da istina pisanja ne doseže do bilo kojeg univerzalnog kôda, ponajmanje, do kôda bivstvovanja, ako nije i istina kôda bivstvovanja bivstvujućeg, njegove situacije, ako nije istina osobenosti bivstvujućeg. Frojd veli „da ista sadržina sna kod različitih osoba i u različitoj vezi može kriti i neki drugi smisao“.<sup>122</sup> Nužno ga krije. U književnosti se opšte ispoljava kao opšte jednog, jedne ličnosti, jedne kulture, kao poopštavanje pojedinačnog. Tek tako pesništvo može biti „v i š e f i l o s o f s k a i o z b i l j n i j a s t v a r n e g o l i i s t o r o g a f i j a“.<sup>123</sup> Nije drugačije ni sa destruktivnošću pisanja. Jedinostveni mehanizam destruktivnosti prestupa pisanja krije drugi smisao, smisao baš tog prestupa. I pokazuje ga na drugačiji način, što je moguće shvatiti kao dokaz, ili kao još jedan dokaz, tvrdnje da se književno delo ne može tumačiti. Nemamo ključ za potpuno razumevanje smisla baš tog prestupa, njegove jedinstvenosti. Nikada ne dosežemo do početka smisla koji je u njemu dramatizovan kao smisao smisla. Nemamo ključ ni za razumevanje bivstvujućeg, ako taj ključ nije drugo bivstvujuće, njegova egzistencija, njegovo lice. Prestup pisanja je, opet, nerazumljiv, ako nije moguće utvrditi sve njegove kodove, na šta, treba li to isticati, ne treba ni pomišljati. Ako se dva puta ne može ući u istu reku, ne može se ponoviti ni ostvarenje nijednog koda bivstvujućeg. Ne može se razumeti ni njegova pojedinačnost. To je jedna strana stvari. Druga strana pokazuje da bivstvujuće, kao kôd istine pisanja, ne postoji izvan univerzalnog kôda istine tog bivstvujućeg. Univerzalni kôd istine pisanja je, suštinski, istovremeno, i kôd bivstvujućeg, razlike, koju, kao čistu razliku, nismo u stanju da izrekemo, ni da izvedemo iz prostog razlikovanja dve stvari. Istina pisanja, destruktivnosti pisanja, zbog toga, i

---

<sup>122</sup> Frojd Sigmund, *Tumačenje snova I*, Matica srpska, Novi Sad, 1970, str. 110.

<sup>123</sup> Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 59.

jeste u književnom delu na delu. Prema tome, problem istine prestupa pisanja je u tome što je ona, ako ne uvek, ono često, shvatana kao istina imaginarnog koje se otrglo od simboličkog i realnog, što znači da je shvatana kao istina koja i nije istina već aktuelne realnosti. U najboljem slučaju, ona je istina predstave te realnosti, istina mimezisa, manjka, iz kojeg započinje svaki opis i koji svaki opis hoće da dokuči. Platon takvu istinu nije dopustio u svojoj državi. Zbog toga se silno zamerio filosofima otvorenog društva. Ali, tu istinu, naoko paradoksalno, ne dopušta ni otvoreno društvo. Platon nije dopustio istinu ideologeme umetnosti. Dopustio je istinu ideologeme državnog razloga. Ta mu nedoslednost nije smetala, što bi, ako je tačno „da su svi stvaraoci počev od Homera, samo podražavaoci slika istinske vrline i svega onoga o čemu pesme pevaju, a da se istine i ne dotiču“, <sup>124</sup> mogao biti dovoljan razlog i da se prestup pisanja shvati kao banalno odstupanje od vodeće ideologeme (treba priznati, tako je često i shvatan), ili od ideologeme neke vrednosti, na primer, od ideologeme vrednosti jednog književnog pravca, književnosti kao teorije... No ne treba izgubiti iz vida da imaginarno, ni društveno imaginarno, nikad nije čisto imaginarno. Ni stvaralac nije samo podražavalac slike istinske vrline. A i ne znamo šta bi to bilo čisto imaginarno, prosto zato što je ono (to eventualno moguće čisto imaginarno), u istim mah, i imaginarno simboličkog, realnog, imaginarno koje omogućuju simboličko i realno. Šta bi, onda, bilo čisto imaginarno simboličkog i realnog? Jednostavno ga nije moguće misliti. Pritom ono, ni takvo, ne može da ne pokazuje na realnost izvan sebe ako, nekako, nije čisto imaginarno. A nikad nije. Ovde, stoga, moram pitati: zašto se pisac – (po Platonu onaj ko pravi krevet) „ako ne pravi ono što *jeste*“ (ako ne izriče istinu bivstvujućeg), to jest ako ne pravi biće, „nego nešto što je tek nalik na biće, a samo po sebi nije biće“ <sup>125</sup> (ako priča priču nalik na stvarni događaj) – pojavljuje u graničnom području između onoga što jeste i onoga što nije, ili da kažem Platonovim terminima, između *eidosa* i neke stvari (onoga što krevet, uistinu, jeste), kreveta koji majstor pravi, makar taj krevet bio jedinstven, jedan jedini, kao Odisejev krevet <sup>126</sup>? Zašto se književnost pojavljuje tamo gde simboličko

---

<sup>124</sup> Platon, *Država*, Beogradski izdavači zavod, Beograd, 1976, str. 301-302.

<sup>125</sup> Platon, *Navedeno delo*, str. 297.

<sup>126</sup> Odisejev krevet je bio nepomičan. Napravljen je na panju maslinovog drveta, koji je, u neku ruku, bio osnova, središte njegove kuće. Bio je osa kućenja njegove kuće.

stvara mogućnost smisla, gde imaginarno zatiče svoju slobodu, pravo na svoju realnost?

## PRESTUP PISANJA JE PRESTUP POSTPISANJA (PISAC JE PRESTUPNIK)

Književnost ne bi progovorila da potreba za pevanjem/pričanjem, za imenovanjem kao objektivacijom stvari, subjekta koji imenuje, da pismo kao izraz potrebe za idealnim grafom rezbarije procesa pisanja, registracije pojave fenomena u pisanju, nisu izloženi iskušenjima, koja ih sačekuju u graničnim područjima egzistencije, mišljenja, razumevanja, u onome što je u tim područjima nestrukturisano ili, preciznije, što je frejdovska čista energija rada psihičnosti, ovde, energija pisanja. Književnost ne bi progovorila da pevanje/pričanje, i po završetku procesa pisanja, ne upućuju na granična područja neskrivenosti istine bivstvujućeg, da destruktivnost prestupa pisanja nije, u isto vreme, i uspostavljanje, objavljivanje istine bivstvujućeg. Književnost ne bi progovorila da svojim govorom ne štiti čoveka od destruktivnosti te istine, od destruktivnosti svoje istine te istine. Moglo bi se reći da je ta zaštita fantazmatska, da čoveka štite fantazmi: o dobru i zlu, vrlini i beščaću, humanizmu i animalnosti, ljudskim i prirodnim pravima... Štite ga puke racionalizacije istine bivstvujućeg kao, eventualne, istine čistog živog. U suštini, pomenuti fantazmi ne štite čoveka ni od čega, ne barem trajno. Ili ga štite tako što odaju to što štite, situaciju u kojoj ga štite, što pozivaju na fantazmatizovanje. Svaki mehanizam odbrane pokazuje na ono što hoće da otkloni, od čega bi trebalo da štiti. Fantazam više skriva no što raskriva. On je, kao i mišljenje (on jeste neko mišljenje), destruktivan. To znači da i njegovoj destruktiji pripada konstrukcija, gradnja. Kao poziv na mišljenje, on je i poziv na gradnju. Njegovoj nezakovitosti pripada zakonitost. Književnost, zbog svega toga, mora biti, i jeste, oblik paranomije kojoj, paradoksalno, pripada zakon. Književnost je destrukcija kojoj pripada konstrukcija: dobra, vrline, humanizma, ideologeme koja se nameće kao vrednost svih vrednosti, i koja postaje nasilje. Književnost je priča paranomije i priča o paranomiji pisanja, priča o odstupanju od zakona koje zahteva uspostavljanje zakonitosti. Književnosti je priča o paranomiji pisanja kao poštovanju zakona. Paradoks,

naravno. Nije ni jedini ni najveći paradoks književnosti. Književnost je govor nemogućeg, realnog koje je, veli Lakan, nemoguće i koje, kao nemoguće, sa simboličkim i imaginarnim čini čvor, čvor mišljenja i postojanja. Destrukcija, prestup, paranomija pisanja obično se razumevaju kao nova gradnja, kao mogućnost nove gradnje, kao potraga za zakonitošću u onome što nastaje. Tako se naknadno shvataju. I prestup književnosti se shvata naknadno kao prestup. Otuda prestup pisanja treba shvatiti kao prestup postpisanja, naknadnog pisanja ne samo onoga što je zapisano, nego i samog pisanja. Postpisanje je, u stvari, osveta realnog simboličkom i imaginarnom. A i kako bi bilo drugačije, ako književnost ne može biti ni samo izraz strogog poštovanja zakona, ni samo proizvod zakona, ni samo pravi, potpuni izraz prestupa pisanja. Ne može ni da – sve pokazujući na složenost procesa pisanja, procesa otvaranja, ispoljavanja bivstvovanja – ne teži apsolutu teksta. (*Postoji samo tekst*. Derida je time opčinjen. Nije u tom usamljen. I tekst je opčinjen tom mogućnošću.) To i nije nerazumno. Šta bi mogao biti zakon pevanja/pričanja, kad ne bi bilo odstupanja od zakona, što ne bi bilo odstupanje od tog zakona, što ne bi bilo samo pevanje/pričanje? Kakav bi smisao moglo imati pevanje/pričanje, ako to nije smisao samog pevanja/pričanja, smisao koji nam je nedostupan i na koji smo u pevanju/pričanju upućeni? Pritom je jasno da pevanje/pričanje, bez obzira na svoju graditeljsku moć, samo po sebi nije zakon. Nikako to ne može biti. Ono je pevanje/pričanje bivstvjućeg, iskušavanja onog zakona koji narušava. Zato je taj zakon nemoguće shvatiti kao čistu imanentnost, ako ona nije odsutnost čiste imanentnosti, ako paranomos književnosti nije njen nomos, ako se književnost tako ne spasava od entropije. U tom slučaju, kao opklada čiste imanentnosti, moguća je i opklada književnosti (na sebe), moguća je opklada koja nije opklada. No čista imanentnost bi mogla opravdati opkladu književnosti pod uslovom da je čista imanentnost „samo ŽIVO, i ništa drugo“. Delez kaže, rekao bih, ubedljivo, ona „nije imanentnost u živom, nego je sâmo živo imanentnost koja nije ni u čemu. Živo je, valjalo bi zaključiti, imanentnost imanentnosti, apsolutna imanentnost...“<sup>127</sup> Književnost se kao imanentnost koja nije ni u čemu, ni u sebi, ne bi ni kladila. Zašto bi, zbog čega bi se kladila? Ne bi ni bila književnost. Ne kladi se Paskalov Bog. Kladi se čovek podoban

---

<sup>127</sup> Deleuze, Gilles, L'immanence: une vie..., Philosophie, No. 47, septembre, 1995, p. 60.

Bogu, nedostatak Boga u njemu. Na nedostatak književnosti u književnosti pisanje i pokazuje.

Hajdeger veli da destrukcija pripada konstrukciji.<sup>128</sup> To se ne može poreći. Ja sam ustvrdio da destrukciji pripada konstrukcija, to će reći da u

---

<sup>128</sup> Martin Heidegger, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1985, p. 41. Hajdeger ovo kaže za filozofsku destrukciju. Ona pripada konstrukciji zato što je filozofska spoznaja „u isto vreme, po svojoj suštini, u izvesnom smislu, istorijska spoznaja“. Književna spoznaja, mada, po Hajdegeru, dopunjuje filozofsku spoznaju, nije, nije na isti način, i istorijska spoznaja. Ne može ni biti. I sama istorija književnosti je sumnjiva. Svako književno delo je neki (dakako, nemogući) apsolut. Ili, tako se obično kaže: svako književno delo je jedinstveno, neponovljivo. Ali, svako je i razgovor s nekim drugim delom, s vremenom i s književnošću u vremenu, sa sobom, a to znači i s istorijom. Književno delo može biti dijalog s drugim delom samo kao dijalog s istorijom, ako pripada makar i sumnjivoj istoriji, i ako uspostavlja tu nepostojeću istoriju. Po Aristotelu, budući da pesništvo „p r i k a z u j e v i š e o n o š t o j e o p š t e“ (Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 59), pesnička, književna spoznaja nije istorijska spoznaja, sem ukoliko nije – kao filozofska spoznaja, s obzirom na to da prikazuje ono opšte – povezana s istorijskom spoznajom; ukoliko uvid u samu stvar nije prava i jedina spoznaja. Takav uvid se ne da artikulisati, sem naknadno. A tada se na mestu prave stvari nalazi manjak te stvari. Pokušaj artikulacije spoznaje prave stvari, kao i pokušaj zapisivanja sna u snu, pretvara se u besmislenu rezbariju. U svakom slučaju, prestupnik je ne može shvatiti drugačiji do ka manjak. Ni Simeon Novi Bogoslov (Stebatos, Nicétas, Vie de Simeon le Nouveau Théologien, *Petite Philocalie de la prière du couer*, Seuil, Paris, 1979, p. 133) nije shvatio – kada je tokom molitve u svojoj keliji doživeo prosvetljenje, sjedinjenje s Bogom – šta se s njime, i sa samom stvari, s Bogom, dešava. Nije shvatio da glasno viče „Gospode, pomiluj me!“. Tek kasnije, kad se probudi u svom telu, u manjku, naknadno, on će shvatiti da glasno izgovara Isusovu molitvu: „Gospode, pomiluj ...!“, da ono što jeste može doživeti kao manjak. Shvatiće i efekat prosvetljenja. Neće shvatiti i samo prosvetljenje, neće videti Boga kao nešto što nije drugo.

I prosvetljenje u pesništvu ostaje nedostupno razumu. Dostupan mu je učinak prosvetljenja, učinak manjka, ono po čemu je ono blisko filozofiji. Aristotel zato može reći da je pesništvo „v i š e f i l o s o f s k a i o z b i l j n i j a s t v a r, n e g o l i i s t o r i o g r a f i j a“ (*Navedeno delo*). Istoriografija nije u stanju da prikaže opšte (ni manjak u njemu), da zabeleži tragove prosvetljenja. (Teško da je ono u istoriografiji i moguće.) Književnost to čini, iako njena spoznaja nije moguća izvan interakcije jednog dela sa drugim. Ali književnosti pripada i interakcija s razlogom pevanja/pričanja, s onim što je pevanju/pričanju najunutrašnjije. Teoretičari književnosti uglavnom ne pominju tu interakciju. Bahtin kaže da književno delo vodi dijalog s nekim drugim

književnosti razaranje stvara, da književnost, kao priroda, razarajući stvara. Preokrenuo sam Hajdegerovu formulu. Time je nisam i stavio u pitanje. Razaranje u pisanju poziva na stvaranje, na etičku odgovornost. Književnost nije etički ravnodušna. Red stvari na koji pokazuje moj preokret Hajdegerove formule sadržan je u svakom odnosu destrukcije i konstrukcije, te, logično, i u teorijama o stvaranju sveta: u teoriji o velikom prasku, i u teoriji kreacionizma. I jedna i druga govore o razaranju nečega (što nije ni stvoreno, i čemu razaranje ne može biti imanentno; o stvaranju tog nečega se i ne govori) da bi to nešto bilo stvoreno, da bi postalo nešto drugo, što ima oblik, da bi bila stvorena forma. Destrukciji pripada konstrukcija forme! Na isti način, Hajdeger je u pravu, konstrukciji pripada destrukcija. Čemu, onda, moj obrat? O kakvoj razlici je reč između onoga što je sadržano u Hajdegerovoj formuli i onoga što je sadržano u obratu koji sam predložio? Nije li u pitanju razlika istog, nemogućnost da se dva puta stupi u istu reku? U oba slučaja pretpostavljen je prestup. Nije pretpostavljeno i o kakvom je prestupu reč. Sigurno je da se ništa novo, ni isto, ne da stvoriti, a da se ne prekorače postojeće granice, da se ne uništi, ili nekako ne odstrani, ono nešto na čijem se mestu pojavljuje svet ili književno delo. Sigurno je i da se ništa ne uništava a da se ne stvora nešto drugo, makar to nešto bilo pustoš života. Smrt radi za postojanje. Nagoni smrti rade za nagone života. (Takav zaključak nameće Frojdova teorija nagona. Istina, on ga i ne naveštava, kamoli izvodi. Ne bi na njega ni pristao.) Prestup je uvek isti. Prestup je prestup, tautološka istina. Iz ovih preokreta je jasno da živo (kao ishodište svih preokreta istog) može biti samo imanentnost koja, kako Delez kaže, nije ni u čemu i koja se, ipak, nekako ispoljava u elementarnim manifestacijama živog (ishodišta svih

---

delom. Takvih primera sigurno ima. Često je, i uvek, u pitanju dijalog kojega pisac nije svestan. I u tom slučaj, taj dijalog je moguće rekonstruisati. Ali, ima i pokušaja odbijanja bilo kakvog razgovora s istorijom. No dijalog i takvog dela s najunutrašnjijem pevanja/pričanja ostaje skriven u tekstu. Na njega pokazuje i bahtinovski dijalog jednog književnog dela s drugim. Tu nema ničega problematičnog, pogotovu, ako je u pitanju nesvesni dijalog između činilaca destrukcije koja pripada konstrukciji i pojedinačnih dela. Uvođenje nesvesnog, koliko god ono bili aistorično, u istorijske veze između književnih dela je važno utoliko što tako postaje samorazumljivo da knjižena spoznaja nije moguća izvan istorije pisanja, književnog dela, izvan (nemogućće) istorije prestupa pisanja, destrukcije prestupa pisanja, svih procesa nastajanja književnog dela, konačno, izvan istorije prestupa postpisanja.

preokreta živog). Nagoni smrti, u tom slučaju, mogu biti, i jesu, jamstvo večnosti života. (Nešto slično, isto to, tvrdi se u Jevanđelju po Mateju.)<sup>129</sup> Za razumevanje opklade književnosti je važno uočiti: književnost ne bi mogla izreći istinu bivstvujućeg da destrukcija nije svojstvena stvaranju, da nije sadržana u prestupu pisanja. Ne bi imala ni sredstva da to učini, ne bi imala ni formu ni sadržaj, ne bi je ni bilo. Valja, tada, zaključiti, a to nije nepoznato ni teoriji ni književnoj praksi, da je književna konstrukcija, kao i filofska konstrukcija, samo na drugi način, nužno, „destrukcija, to jeste de-konstrukcija“, ostvarena, u književnosti, u svakom književnom delu, u samom pisanju, bilo preko povratka potrebi za pevanjem/pričanjem (potrebi čoveka da bude ono što jeste, i čemu, šta god da postane, ne može izmaći), bilo preko dijaloga s ontološkim značenjem pevanja/pričanja, u filofiji „preko istorijskog povratka tradiciji, onoga što je dato u nasleđe“,<sup>130</sup> bilo preko teorije, na primer, teorije o formi, postupku, ili bilo čemu čega se književnost ne može odreći. Ne treba zaboraviti: čovek je sa svojom istorijom sebi dat u nasleđe. U nasleđe mu je data i istorija. Stoga, ni u književnosti ne može pobeći od svoje istoričnosti. U njoj, nju, govori i piše.

Destrukcija istine bivstvujućeg u pisanju, ujedno je i konstrukcija (u stvari, de-konstrukcija) iste te istine u proizvodu pisanja, delu, u istini dela. U delu se konstruiše (de-konstruiše), objavljuje neskrivena istina pisanja, to će reći, istina bivstvujućeg: najpre, kao istina bivstvujućeg koje je jedno iz Jevanđelja, zatim, kao istina tog jednog koje ostaje jedno i u istini rađanja bivstvujućeg, pa kao istina jednog koje mnogi rod donosi ako umre u pisanju (ne zna se, ni u Jevanđelju, kakav to rod donosi jedno koje umire), najzad, kao istina jednog, koje u živom, u imanentnosti koja nije ni u čemu, prestaje

---

<sup>129</sup> „Zaista, zaista vam kažem: ako zrno pšenično padnuvši na zemlju ne umre, ono jedno ostane, ako li umre mnogo roda rodi“, Јеванђеље по Јовану, 12, 24. Prema ispravkama Vukovog prevoda *Novog zavjeta* Sinoda srpske pravoslavne crkve ovo mesto se neznatno razlikuje: „Zaista, zaista vam kažem: ako zrno pšenice padnuvši na zemlju ne umre, onda jedno ostane; ako li umre, mnogi rod donosi.“

<sup>130</sup> Hajdeger veli da ovo „ni na koji način ne znači poricanje tradicije, niti njenu snažnu osudu zbog ništavosti, nego, naprotiv, pozitivno prisvajanje ove tradicije“, Martin Heidegger, *Navedeno delo*. I svako književno delo preko povratka potrebi za pevanjem/pričanjem, prisvaja i ono što mu je dato u nasleđe. Ali književnost zna biti i bezobzirna prema tradiciji, ili hiniti tu bezobzirnost sve dok ostaje književnost.



da postoji kao jedno bivstvujće. Važno je zapaziti da je u imanentnosti koja nije ni u čemu sve dozvoljeno i da ništa nije dozvoljeno. Prema tome, u toj imanentnosti nema prestupa ili je sve prestup, ili je prestup integrisan u imanentnost. On se javlja u bivstvujćem i kad je jedno i kad donosi mnogi plod, kad se u njemu kao u mrtvom zrnju (te u imanentnosti koja nije ni u čemu) zameću druga zrna. Prestup pisanja se pojavljuje, i nastavlja, u prestupu postpisanja. Postpisanje ga objavljuje. On i jeste prestup postpisanja, kad, kao prestup pisanja u postpisanju, mnogi rod donosi, kad postaje konstrukcija, kad se kao prestup objavljuje u postpisanju. To stanje pisanja, koje je i stanje književnosti, raskriva se u književnosti kao teoriji, u teorijskom okviru koji ona postavlja mišljenju, no koji uobličuje postpisanje kao nesvesna dekonstrukcija. Dakako, ta de-konstrukcija ne bi bila moguća da književnost nije, kao teorija, sama sebi ram (neophodan, samorazumljiv u svakoj de-konstrukciji), i kad je u pitanju teorijski obroč koji je spolja obuhvata, steže i, zašto to ne priznati, ne tako retko, guši.

Dekonstrukcija koju Derida artikuliše kao metod koji nije metod nalazi teorijski okvir u apsolutnom tekstu. (Postoji samo tekst. Drukčije rečeno, postoji tekst koji je /p/ostao jedno, i koji se ne može dekonstruisati uprkos iskakanjima iz jednosti, prestupima u pisanju, tome što je i sam apsolutni tekst prestup. Postoji jalov tekst, koji Derida čita kao tekst koji rađa, čija je plodnost, međutim, ako ne nemoguća, ono nepredvidljiva. Ne treba smetnuti s uma da uvek opstaju mogućnosti roda koji je tekst /jalovi tekst/ mogao doneti i koji, prema Deridinoj dekonstrukciji, ne bi mogao da donese. Kako god da ga razlaže, dekonstrukcija, na kraju, uspostavlja tekst koji je jedno.) Apsolutni tekst bi morao biti proizvod postpisanja. Ali ni u postpisanju se ne mogu obrisati tragovi brisanja prestupa pisanja. Stoga, ako ništa drugo, tekst kao jedno ne može da ne bude i tekst nemogućnosti potpunog brisanja tragova prestupa, naknadnih (u postpisanju) pokušaja probijanja okvira teksta, tim pre što je taj okvir, često, proizvoljan, kao u Dostojevskovljevim *Zabeleškama iz podzemlja*. U društveno imaginarnom ovakav okvir, okvir svih okvira, i ako ne uvek, ono pretežno, postavljaju pitanje: dobra, lepog, mere, ružnog, odvratnog... Tako se čini. Tako bi i mišljenje književnosti htelo da bude. Kad se pomnije promotri društveno imaginarno, koje uokviruje književno delo, u kojemu se ono utemeljuje, pokazuje se da je reč o društveno imaginarnom koje je bilo i okvir mita, uvek aktuelne realnosti mita, praktično, uvek aktuelne realnosti suštine, kakvu raskriva grčka tragedija. U toj

suštini živi mit, i, zašto ne, uvek aktuelna realnost pevanja/pričanja, prestupa pevanja/pričanja. Ako tako stoji stvar s mitom i suštinom, potreba za pevanjem/pričanjem, u osnovi, bi morala sadržavati potrebu za mitom, za prvobitnim razumevanjem i uređenjem graničnih, mitskih područja egzistencije, te za spoznajom imanentnosti koja nije ni u čemu. Nije ni u spoznaji, u kojoj, kao znanje živog, nekako jeste. Zahvaljujući tom stanju stvari, mit valja razumeti kao realnost tragedije i pre pojave tragedije, realnost u kojoj se ispoljava najunutrašnjija i uvek aktuelna istina bivstvujućeg, istina prestupanja, destrukcije koja je konstrukcija subjektivizacije te istine. Istina prestupanja je istina Hajdegerove destrukcije/de-konstrukcije.<sup>131</sup> Kako god bilo, prestup je, na svaki način, ne samo kao prestup pisanja, svojstven književnosti. Pisac je prestupnik. I kad u svom delu vodi dijalog s nekim drugim delom, on odstupa od pravila što ih je sam postavio, što mu ih postavlja pisanje, prestup, interakcija između tekstova, između tekstova i imanentnosti koja nije ni u čemu, što mu ih, pre svega, postavljaju pravila dijaloga.

Ovakvo razumevanje prestupa pisanja, i destrukcije koja je tom prestupu svojstvena, samo po sebi složeno, usložnjava i to što se subjektivizacija istine bivstvujućeg u realnosti književnosti, u realnosti što je ona uspostavlja, što je ona, sprovodi kao u uvek aktuelnoj realnosti. To nikad nije postalo potpuno jasno. Teško da i može postati. Ni pisac ni čitalac nisu spremni za istinu bivstvujućeg, za nemogućnost konačne istine bivstvujućeg, koja, sem kao istina smrti, i ne postoji. Književnost ih suočava s tom nemogućnošću. Ona to čini tako što opisuje elemente te istine, kao fenomenologija istine bivstvujućeg. Reklo bi se da ona uspeva, ponekad barem, da, naoko, ne stavlja ništa u zgrade, uradi ono što je Huserl očekivao od svoje fenomenologije i za šta nisu ni pisac ni čitalac spremni. Nisu spremni za istinu imanentnosti koja nije ni u čemu. Nisu spremni za istinu pisanja koja se ne nalazi tamo gde se pokazuje u tekstu: u usredsređenju na fenomen i suspendovanje sudova o svetu, što fenomenološki opis od njih zahteva. Istina pisanja se ne nalazi, isključivo, ni u protivrečju pisanja. Ona, zato, nikad nije postala, niti je postojala mogućnost da postane, istina preovlađujućeg mišljenja književnosti, osnova za moguću filosofiju književnosti. Je li to razlog što nije ni zanimala filozofsko mišljenje? Istina pisanja se ne bi mogla naći ni u opkladi

---

<sup>131</sup> Hajdeger je, tek uzgred, progovorio o dekonstrukciji. Derida će na toj ideji sazdati celo svoje delo.

književnosti da se ne nalazi u nužnosti prestupa, da nije istina prestupa, uprkos tome što je autonomija, samodovoljnost književnosti svagda, nekako – ako i nije mišljena kao autonomija – podrazumevana. Podrazumevana je opklada književnosti na sebe, onako kako se filosofija kladi na sebe, na mišljenje koje misli sebe. Nije to bilo jasno ni tamo gde je bilo sasvim jasno, gde je, zapravo, trebalo da bude sasvim jasno, gde je činilo deo suštine problema književnog govora: u grčkoj tragediji. U njoj je ono (Sofoklova *Antigona* je, ako, eventualno, ne najbolji /ja ne znam bolji/, sigurno, dobar primer), neposredno, iako nesvesno, enkodirano, i inscenirano kao problem. U grčkoj tragediji, u *Antigoni*, nedvojbeno je uspostavljena razlika između destruktivnosti prestupa bića (prelaska bića preko onoga što mu pripada, što mu je u svetu dato; uglavnom se to dato svodi na ono što je društveno imaginarno overilo), destruktivnosti prestupa polisa, ali i destruktivnosti tragedije, pod uslovom da tragedija, zaista, pročišćava i dušu i um. Dušu, možda, i pročišćava. Um teško. Štite ga mehanizmi odbrane koje filosofija uspostavlja i kad se ne odriče skepticizma. Polis ne nalazi takav mehanizam, naprosto zato što njegovo nastajanje i postojanje podrazumeva prestup, jeste prestup, ako ni po čemu drugom, ono po tome što nijedno preređenje stvari ne biva bez prestupa. Pritom se uvek radi o prestupu koji društveno imaginarno opravdava, usvaja kao svoj prestup. Destruktivnost tragedije, međutim, podrazumeva, zahteva, omogućuje pročišćenje. To bi mogao biti razlog što u *Antigoni*, istovremeno, svako iz svoje perspektive, prestup opravdavaju: lično, društveno imaginarno, i imaginarno oduvek već aktuelne realnosti. (Istina bivstvujućeg se nalazi između ličnog i društvenog imaginarnog, s jedne strane, i, s druge strane, imaginarnog oduvek već aktuelne realnosti, koju u Sofoklovoj tragediji predstavljaju iskonski zakoni istine bivstvovanja. S tom istinom se, iako im je zadata, kao s uvek aktuelnom realnošću, sukobljavaju sloboda individue: Antigone, Kreonta (s tom istinom se sukobljavaju zakoni slobode, po kojima ona jeste i nije prestup), zakoni društvenog bića i zakoni polisa. S njom se sukobljava i tragedija. U *Antigoni* je uspostavljena razlika između najunutrašnjijeg i spoljašnjeg tog najunutrašnjijeg (ovo spoljašnje je najunutrašnjije nekog drugog spoljašnjeg), realnosti koja je aktuelna i u formi tragedije. Aktuelna je „destrukcija, to jeste de-konstrukcija“ kao jamstvo prisustva najunutrašnjije realnosti. Nije, stoga, neobično što, ako svagda aktuelna realnost nije samo forma (ili realnost svake forme), destruktivnost prestupa pevanja/pričanja (destruktivnost prestupa u pevanju/pričanju), i de-

konstrukcija koja mu je svojstvena, doduše, na različite načine, odražava i destruktivnost prestupa tragedije i destruktivnost prestupa satirske igre kao različitih književnih tvorevina, premda bi trebalo očekivati da destruktivnost prestupa satirske igre maskira, neutralizuje destruktivnost prestupa tragedije,<sup>132</sup> da taj prestup odvaja od onoga što ga izaziva, pokreće, u čemu se nalazi njegov smisao.

Može li se sada zaključiti da se uvid književnosti u samu stvar, kad ona tako čemu teži (grčka tragedija je tome težila), ne razlikuje od uvida mita u tu stvar, da je književnost, kao i mit, neko znanje onoga što jeste, koliko god da se to znanje ne zna kao znanje, koliko god da je proizvod imaginarnog, nesvesnog? (Mi ne znamo koliko i šta nesvesno znamo, koliko je naša svest nesvesna, koliko je zdrav razum, uistinu, zdrav razum. Psihoanaliza je otkrila rubove uzajamnosti delovanja svesti i nesvesnog, nejasnost granice između normalnog i nenormalnog, zamućenost mesta zdravog razuma. Pokazala je da je, Frojd tako msili, Ja usađeno u ono.) Razlika između znanja

---

<sup>132</sup> Formalna razlika između tragedije i satirske igre je poznata. Poznato je da one i kad govore isto ne govore isto, da o istom predmetu govore različito. Ipak, satirska igra nije izvođena slučajno u okviru tragedije, posle završetka izvođenja tragedije, ili između druge i treće tragedije u trilogiji. Satirska igra, dakle, pripada tragediji uz koju je izvođena i realnosti kojoj tragedija pripada, i koje je ona „destrukcija, to jeste de-konstrukcija“. Satirska igra je pravljen kao destrukcija/de-konstrukcija tragedije, rekao bih, zato što je tragedija to zahtevala. Satirsku igru zahteva prestup tragedije. Zahtevao je ono što je u tragediji problematizovano. Ja se neću ovde baviti problemom značenja koje je satirska igra mogla imati, koje je imala, u grčkom pozorištu, ni u grčkom društvu. Pomenuo sam da je mogla služiti kao sredstvo smirivanja, poništenja prestupa i destruktivnosti prestupa tragedije, naravno, kad tragedija nije shvatana kao „stihovani prikaz emocija onih koji su cenili spoljašnje stvari“. (Tako je shvata Epiktet; Епиктет, *Разговори*, Карпос, Лозница, 2017, стр. 44-45.) А, uglavnom, nije tako shvatana. Satirska igra je, svakako, pomogla da se tragedija mogla razumeti tako kako je razumeo Epiktet. No neobično je za jednog stoika što u tragediji nije video ništa drugo do prikaz emocija onih koji su cenili spoljašnje stvari, to će reći, koji su cenili prolazni društveni ugled, prolazne vrednosti, prolazna dobra. Neobično je za jednog stoika što u tragediji nije raspoznao tragičnost slobode (a do slobode mu je bilo toliko stalo) i, posebno, što nije razaznao da stvar smrti, kao stvar života, uopšte nije ni jednoznačna ni jasna, da se njome ne može ovladati (ovladava se životom), kako se to stoicima činilo, da se ona javlja u zavodljivosti i tragedije i satirske igre. U zavodjenju književnosti smrt zavodi. Život to sigurno ne može. On vara. On je prevaren. On je prevaren i kad je neprevaren.

mita (kad je on shvaćen i kao alegorija, i kao tvorevina imaginarnog) i znanja književnosti, koja je uvek shvatana kao fikcija, pojavljuje se u trenutku u kojem postaje jasno da je književna forma bez forme, naime, forma koja se oformljuje, koja ne prestaje da se oformljuje, da pokazuje izvan sebe kad je forma nečega, da je forma onoga *što je na delu u delu* samo kad je bez forme, kad se oformljuje, drukčije rečeno, ukoliko nije, kako tvrde formalisti, čista forma. Ona to i ne može biti. Ništa u književnom delu nije, ne može ni biti, čisto. I forma kako su je shvatali formalisti je mnoštvenost forme. Razumljivo je, onda, što književnost, pre no filosofija, pokazuje da Hajdegerova čistina nije moguća. Izvesno je, opet, i to nije slučajno, da teorija (možda kao za svojom potrebom) stalno traga za tom čistinom u književnosti, za univerzalnom istinom, koja će biti i istina, čistina bivstvjućeg, da uvek to nešto (fiktivnu čistinu) imenuje, pokušava da imenuje, kao ono *što je u delu na delu*. U stvari, teorija tako, ne znajući, imenuje manjak, prestup, istinu prestupa književnosti. Je li to razlog što uvek različito imenuje to nešto, to *što je u delu na delu*? Očevidno, teorija književnosti ne razume da je stvar književnosti prikrivena, da se ona, kao i prikriveni subjekt pisanja, ponavlja zahvaljujući upravo toj razlici imena. Ponavlja se kao „duh svakog ponavljanja (...) slovo svakog ponavljanja, njegov vodeni žig ili konstitutivna šifra“. <sup>133</sup> Dakako, taj žig, ta šifra je ono *što je u delu na delu*, „razlika bez pojma“. <sup>134</sup> To teorija književnosti, uprkos svim iskušenjima kroz koja prolazi, koja otkriva i pokušava da objasni, nikako da shvati. Nije, stoga, čudno što imena manjka istine bivstvjućeg u književnosti kao apsolutne istine (ova imena u teoriji književnosti imaju ulogu prikrivenog subjekta u književnom tekstu) postaju imena konvencija pisanja (supstituta istine bivstvjućeg): mimesis, forma, postupak, strukturišuće, tačka gledanja... Spisak je dugačak. Sadrži ga svaki ozbiljnije pregled teorije književnosti. Mit se ili ne oslanja na takva ortopedska pomagala, ili ih koristi u najmanjoj meri, kad imaginacija sahne. Uprkos tome, između uvida književnosti, uvida mita, i bilo kojeg uvida u samu stvar (na primer, uvida matematike), i nema bitne razlike. Svaki taj uvid se zatvara u faktičnosti pisanja, računanja bez kraja. Sama stvar ostaje nedostupna, ono što predstoji pisanju, mišljenju i što poziva na napor. Nismo pritom sigurni ni da ta stvar postoji. Verujemo da mora

---

<sup>133</sup> Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*, str. 51.

<sup>134</sup> Tako Delez određuje ponavljanje (*Navedeno delo*, str. 49).

postojati, da bi trebalo, da bi morala postojati ako ne postoji. Pisanju je izraz i scena te vere, te nedostupnosti, sa njima i potrebe za prestupom. Mit i matematika pothranjuju nadu da će se ta stvar jednom pokazati u svoj svojoj golotinji, kao ono što uistinu jeste. Možda hoće. Možda se i pokazuje. To ne znači i da je možemo videti, da imamo oči za nju. Pisanje, i sama književnost, razara i poslednju iluziju da je ta stvar negde tu, da će se pokazati, da se može raskriti izvan događaja pisanja, kao njegov pred bivstvovanja pisara/pisca. Književnost je, dakle, neposredan učinak distopije uma. Tačnije, ona je prilično pouzdan scenario lutanja uma. To lutanje ona opisuje utopijskim sredstvima. U tom smislu, i nema suštinski razlike između filofske i slovesne destrukcije onoga *što je u delu na delu*, što se misli. Istina, filofska destrukcija se završava Sokratovim priznanjem kako, eto, filofsija zna da ništa ne zna. (Tim priznanjem filofsija, izgleda, nije oduševljena. Ono je lišava moći s kojom ona računa.) Književna destrukcija ne dovodi ni do takvog zaključka. Kao paradoks fikcije ona i nije u stanju da to učini. Ali, treba priznati da to i neće. Ona, kad shvatimo da je čitanje nezavršivo (da je čitanje drugi oblik, druga scena nezavršivog pisanja), onemogućuje bilo kakav zaključak. Šta da zaključi „pisac“ „Zabeleški“? Šta je mogao zaključiti Dostojevski, stvarni pisac *Zabeleški*, kad priznaje da se roman negde, nekako mora završiti, da ne postoji stvarni kraj romana, pisanja, da ne postoji kraj koji mora postojati? Tim uvidom u stanje stvari ovde bismo se mogli zadovoljiti. Teorija književnosti ne može ponuditi sokratovski odgovor na sve dileme s kojima je suočena, s kojima je književnost suočava.

Književnost nije u stanju da ponudi sokratovski odgovor na upitnost istine bivstvujućeg, zato što subjekt u tamnom vilajetu prestupa pisanja ne prepoznaje granice saznanja, kojima se, nužno, služi i koje mu omogućuju otvorenost za neograničenu slobodu, za ispade iz poretka u kojem piše i koji uspostavlja. Osim toga, on nije samo subjekt nego i objekt tamnog vilajeta pisanja. I kad ga ne traži, izvesno je da u njega ulazi, da ga raskriva. U stvari, on je taj tamni vilajet. Utoliko je, i kad nešto bira umesto njega, kao on, kad se ne opire upadima u scenario pisanja, gospodar svake odluke u pisanju. „Pisac“ „Zabeležaka“ je u svakom trenutku pisanja mogao da produbi destrukciju ili da je završi u nekoj tvorevini društvenog imaginarnog. Njegov čitalac zato očekuje da će ga ta destrukcija negde odvesti, da ga neće zvesti, da će on, na drugoj sceni teksta, u sebi, proizvesti ono što je u pisanju samo navešteno. Proizvešće nešto drugo, ono što je navešteno kao nešto drugo. To

je važno imati na umu. Čitalac ne zna šta je *u delu na delu*. Eventualno, saznaje to naknadno. Zna da nešto mora biti. Teorija književnosti, od Aristotela do danas, to pokazuje. Pokazuje da ona zna šta je *u delu na delu*, da je moguće znati ono što ne znaju ni pisac ni čitalac. Ne zna koje taj ko može znati. Znači li to da iz svog tamnog vilajeta, ako ne uvek isto, pisanje iznosi barem ono za šta postoji šifra, i da to teorija zna? Zna da postoji šifra. U tom slučaju bi odgovor na zagonetku prestupa pisanja, na zagonetku književnosti, odista, bio proizvod uvida u to šta je *u delu na delu*, i kad je to što je *na delu* stalna mena, nepostojanost, koja pretpostavlja nekakvu postojanost; mora da je pretpostavlja. Književnost se, zbog toga, naoko paradoksalno, i kladi na sebe, na istinu bivstvujućeg, koja nije ta nepostojanost. To je na delu i u ovoj raspravi, i u svakoj raspravi o književnosti, u edipovskoj igri odgonetanja zagonetki književnosti, koju teoretičari igraju s zagonetkom prestupa pisanja. Struktura te igre je skrivena i u fenomenološkoj redukciji za koju se teorija nužno opredeljuje.<sup>135</sup> Opredeljuje se za suspendovanje drugih mogućnosti spoznaje šta je *u delu na delu*, sem one do koje je ona došla. Ali zar upravo zbog toga ova redukcija ne otkriva da je u svakoj teoriji reč o istom uvidu u postojanost koja se pomalja tako što se ne pomalja. Ili je, naprosto, u pitanju razlika imena uvida. Problem je u tome što ograničenja uvida u prestup pisanja, u ono što on raskriva, nije moguće pobrojati. Razlikuje se, ako ne u svakom delu, ono kod svakog pisca, način destrukcije prestupa, stupanj u kojem je prestup pisanja, mišljenja, prestup postpisanja, postmišljenja. Moguće je pretpostaviti (i to s razlogom) da prestup postpisanja u književnosti nikad dokraja ne neutralizuje iskakanja prestupa pisanja iz porетка koji je pisanju svojstven, da su tragovi tih iskakanja utisnuti u književno delo, mnogo više, nego što su utisnuti tragovi iskakanja prestupa mišljenja u filozofski sistem. Filozofija je, stoga, u najvećoj meri i okupljena prestupom postmišljenja. Ne misli se ono što je Platon mislio, pokušao da misli, nego način na koji je on mislio, na koji je doveo u red upade prestupa mišljenja. Tako je u filozofiji prestup pisanja, mišljenja izjednačen s

---

<sup>135</sup> Izgleda da teoretičare književnosti ničemu nije poučila Edipova sudbina, sudbina onoga ko zna. Nisu shvatili ni da je odgonetka zagonetke pisanja samo pisanje, koje ne možemo dekonstruisati, ni ponoviti. Ko je tako što i mogao očekivati u svetu nepostojanosti u kojem se, izgleda, sve ponavlja, u kojem je razlika „ponavljanje bez pojma“? Paradoks, naravno. Zar takav paradoks nije i život za koji rade nagoni smrti?

prestupom postpisanja, postmišljenja, s istorijom mišljenja. U književnosti, be z obzira na neprekidnost interakcije između tekstova, to nije moguće, već i zato što prestup pisanja može koristiti prestup postpisanja i kao strateško sredstvo, svoje, i pevanja/pripovedanja. Stvarno stanje prestupa postpisanja u njoj ne možemo pouzdano znati. Ne možemo ga znati ako suština umetnosti nije „istina bivstvujućeg koja sebe postavlja u delo“<sup>136</sup>. A nije. Nije samo to. Uvek u književnosti postoji još nešto. Postoji neki drugi prestup, prestup u prestupu, i onaj koji se još nije desio, prestup koji prestup postpisanja pokušava da začara.

Teoretičari književnosti, i kad to izrično ne kažu, polaze od pretpostavke da se istina bivstvujućeg i istina književnosti o tom bivstvujućem razlikuju, koliko god književnost nastojala da se približi istini bivstvujućeg u svetu, u stvarnosti, u stvarnosti tog bivstvujućeg, čak, da bude ta istina, koliko god pokušavala da prestup pisanja izvede iz prestupa bivstvujućeg u svetu (kako to čini Celan), ili, koliko je to moguće, izjednači s prestupom bivstvujućeg u stvarnosti (kako to pokušava Pessoa). Takvi pokušaji – u nekom trenutku i s nepredvidljivih razloga oni se izvrgavaju u krivotvorenje istine bivstvujućeg u svetu – mogli su biti stvarni uzrok Platonovog proterivanja poeziju iz njegove države. No to merilo nije pouzdano već i zato što se uspostavlja u postpisanju, kao nešto drugo no što je istina prestupa pisanja, zato što ga uspostavlja nedostajanje istine bivstvujućeg. To nedostajanje se nalazi u središtu drame pisanja. Ono je ishodište dijalektike i drame pisanja.<sup>137</sup> Paradoks fikcije (reakcija primaoca umetničkog dela na fiktivnu

---

<sup>136</sup> Хајдегер, Мартин, *Наведено дело*.

<sup>137</sup> Tako je kod Handkea. On to i priznaje: „Oduvek me je upravo ono što nije – ohrabrivalo (ono što nedostaje)“ (Хандке, Петер, *Јуче, на путу*, Српска књижевна задруга, Београд, 2007, стр. 183). Handkea je ono što nije, što nedostaje ohrabrivalo kao ono što jeste, što bi moralo biti, što će se pojaviti u nekom obliku i potvrditi da jeste na drugom mestu, što će potvrditi da to jeste nedostaje kao celo u fenomenu koji pisac opaža u sadašnjosti i dodaje manjkavoj stvarnosti: „U travi, dole, još čepрка kos koji će pre večeri pevati gore, na drvetu“ (*Наведено дело*, стр. 197). Ono što nije, što nedostaje, jeste negde, u drugom prostoru, u drugom vremenu, u drugom sada, koje je sabrano u sadašnjosti i prostoru čepрkanja kosa u travi. Važno je da će biti na svom mestu, i da sva ta mesta na kojima će biti treba sabrati u sadašnjost. To Handke pokušava. Ne znači, međutim, da on i nalazi to što nije, da sva ta mesta već nisu sabrana, predujmljena na



stvarnost kao na stvarnu stvarnost, na opažaj stvari kao na ono što ta stvar jeste) pokazuje da razlika između prestupa pisanja i prestupa bivanja bivstvujućeg uopšte nije tako sigurna, sem, možda, u postpisanju, kad je prestup ideologizovan, lišen prestupnosti. Tako se, na trenutak, čini. Nije ta razlika ni zanemarljiva. Nije zanemarljiva ni za postpisanje, iako motivi reakcije u postpisanju na promenu statusa stvarnog života mogu biti, i jesu, motivi reakcije na realnu ili moguću promenu paradigme stvarnog života.<sup>138</sup> Tu nije kraj nedoumicama koje izaziva, pokreće, s kojim nas suočava prestup pisanja. Jer, ni za subjekt pisanja istina fikcije nije moguća izvan istine bivstvujućeg, istine tog subjekta kao bivstvujućeg ovde i tamo. Osim toga, to što književnost nije moguća izvan i nezavisno od istine bivstvujućeg još ne znači da je u književnosti uvek *u delu* ono *šta je na delu*, niti da se, na neki način, *to šta je u delu na delu* ne pojavljuje i u „čistoj fikciji“, na primer, u fikciji koja je karakteristična za horor filmove. Fikcija u ovim filmovima ne podrazumeva samo odudaranje od paradigme stvarnosti, nego i promenu te paradigme, promenu stvarnosti. Prestup književnosti, međutim, neprekidno se vrti oko mogućnosti i nemogućnosti raskrivanja neskrivenosti onoga *šta je u delu na delu*. Prestup književnosti, ako pisanje znači ono biti na putu, a znači, vrti se oko „prikupljanja sadašnjosti“,<sup>139</sup> onoga što jeste, što se događa u pisanju.

---

svakom mestu, da već nisu nađena. Književnost s tim pokušava da izađe na kraj. Handke u tome i uspeva ne upućujući na holizam.

<sup>138</sup> „Fikcionalni slučajevi smatraju se paradoksalnim upravo stoga što odudaraju od paradigmi iz stvarnog života“; Ričard, Moren, Izraz osećanja u imaginaciji, *Paradoks fikcije, Ogledi iz savremena analitičke estetike*, Fedon, Beograd, 21013, str. 127. U stvari, fikcionalni slučajevi smatraju se paradoksalnim ne zato što odudaraju od paradigmi iz stvarnog života, od onoga što jeste i što, prema Peteru Handkeu, nedostaje, što jeste tako što nedostaje, što ne može biti na istom mestu, što bi književnost htela da sazna, da prikupi u sadašnjosti bivstvujućeg, nego zato što su u pitanju slučajevi priče, jezika, kao da su slučajevi stvarnosti, što ne odudaraju od mimetičkih paradigmi priče.

<sup>139</sup> Handke veli da je biti na putu isto što i prikupljanje sadašnjosti: „Biti na putu, učenje sadašnjosti, prikupljanje sadašnjosti“ (Хандке, Петер, *Наведено дело*, стр. 205). I pisanje je prikupljanje sadašnjosti. Tako bi trebalo da bude. Kod Handkea, i doslovno, pisanje znači prikupljanje sadašnjosti, čak, i fizički. On se ne razdvaja od svoje beležnice, u koju unosi ono što je naučio iz sadašnjosti, senzacije stvarnosti koja je uvek tu, u koju unosi samu sadašnjost, senzacije

Teorijski okvir koji književnost sebi postavlja već je postavljen u pevanju/pripovedanju. On je već postavljen i kad joj se postavlja spolja, recimo iz filosofije, iz zadatka da, s istinom bivstvujućeg, spozna i kaže istinu bivstvovanja, onakvu kakvu filosofija nalazi u svojoj istoriji. Teorijski okvir književnosti, zato, mora biti, ne može da ne bude, zajedno s okvirom pisanja, i okvir prestupa postpisanja, i to kao okvir ličnog i društvenog imaginarnog. Da li je, onda, zbog unutarnje napetosti koja je književnosti svojstvena, zbog toga što se razvlači teorijski okvir koji ona sebi postavlja, prestup pisanja, i, razumljivo, prestup književnosti, neizbežan? Ili je on neizbežan zato što je književnost sama po sebi prestup, što se pisanje suprotstavlja svakoj dogmatizaciji? Može li književnost, s obzirom na otpor dogmatizaciji koji izbija iz samog pisanja, da ne bude prestup, da ne deluje protiv zakona koje sama sebi postavlja, koji su joj postavljeni kao književnosti? Zar njeno postavljanje teorijskog okvira sebi, i svakom drugom obliku njene igre s istinom bivstvujućeg, s dogmom, i s vlastitom kanonizacijom, ne podrazumeva poziv da se okvir ličnog i društveno imaginarnog ili promeni ili ukloni, da se, tako, izade iz okvira pevanja/pripovedanja i stupi u nedostupnu istinu bivstvujućeg, koju ona treba da predstavi, da prikupi u sadašnjost, da ispuni nemogući zadatak? Književnost treba da stupi u istinu događaja, koji, mada se dešava u pisanju, kao nemogući zadatak pisanja, tek treba da se desi (treba da se desi i kad se već desio), koji se stalno odgađa, koji ni smrt (završetak pisanja) ne raskriva kao konačnu istinu. Razvlačenje događaja koji se dešava u pisanju i na događaje što tek treba da se dese, moglo bi biti razlog prestupnosti pisanja, neizbežnosti prestupanja književnosti kad god i čim progovori. Drugi i, naizgled, presudni razlog (manje-više, odmah je vidljiv), jeste to što se imaginarno raspršuje u opisu tog događaja, što ne trpi nikakvo ograničenje, ponajmanje, ograničenja simboličkog i realnog, iako je s njima – kao čvor realnog, simboličkog, imaginarnog – jedino i moguće. Treći razlog prestupnosti

---

sadašnjosti kao prikupljene sadašnjosti. Ovoj, prikupljenoj sadašnjosti, međutim, uvek nešto nedostaje da bi i u beležnici bila na putu – da bi u sadašnjosti beležnice bila i sadašnjost pisanja. Nedostaje joj prikupljanje, sabiranje identifikacije događaja prikupljanja sadašnjosti na putu i događaja sadašnjosti pisanja. Prikupljanje koje je uvek predujmljeno, u beležnici je prikupljeno kao pred-pisanje. A pred-pisanje je isto što i prikupljanje, rasturanje, suspendovanje sebe, i drugog, celog postojanja u pisanju, u predmetu pisanja, ili samo u opažaju tog predmeta, u upadu neke senzacije u pisanje.

pisanja, i književnosti, jeste to što imaginarno, mada ne može biti neograničeno, pokušava da rasturi granice koje su u pisanju postavljene i one koje samo pisanje postavlja. Književni tekst se uvek bori s vetrenjačama, koje je pisanje pokrenulo, i koje ne prestaju da se vrte ni kad vetar pisanja utihne, ako ikad utihne. Zar se uvek ne javlja sa svakim čitanjem, s pokretom imaginarnog u zebnji, želji, nameri, odluci da se prihvatimo teksta? Imaginarno sapinju simboličko i realno zato što ga omogućuju, što omogućuju i njegovu razuzdanu iluziju slobode. Omogućuju i iluziju slobode književnosti, koju joj donosi imaginarno simboličkog i realnog. Dakako, imaginarno simboličkog i realnog je nemoguće, a da ne bude simboličko, ili realno. No ne treba izgubiti iz vida da imaginarno sa simboličkim i realnim unapred povezuje „nešto poput prateksta“,<sup>140</sup> pradela, prapisma pisanja. To nešto vezuje čvor književnosti. Kod Platona je to očito, bez obzira na to što on ni pratekst ni realno,<sup>141</sup> na koje ovde mislim, nije ni pomenuo. (Najbliža bi mu mogla biti Platonova ideja, večna i nepromenljiva, „uvek, i u svakom slučaju, na svom mestu“.)

Mimezis je u Platonovoj *Državi*, mada neka vrsta ludila, shvaćen kao proces u kojem lično i društveno imaginarno dobijaju potporu simboličkog, bez kojeg autoritet imaginarnog ne može biti ni zamišljen ni potvrđen, bez kojeg nije ni moguć. Imaginarno tako od simboličkog dobija i potporu za svoju destruktivnost, za ugled koji ima u književnosti, za autoritet poezije, i za njenu destruktivnost. Simboličko ozakonjuje prestup. To ne bi trebalo da čudi, naprosto zato što poreklo autoriteta i imaginarnog i poezije jamči

---

<sup>140</sup> Ovaj pratekst, rekao bih, kao Platonovu ideju, Handke nalazi u vlastitoj nutrini, u nutrini pisca (u stvari, ako postoji, taj pratekst se mora nalaziti u nutrini pisanja), kao nešto dato, kao „nešto još pouzdanije od uzorne slike, jer, nepotrošan u vremenu, tamo je uvek, istovremeno, i bivstvovao i događao se, a sa moje strane mogao se bez ustezanja preneti na papir, samo kad bih se na bilo čemu zaustavio i u njega udubio“, Хандке, Петер, *Поподне писца*, стр. 62. Pratekst se u pisanju događa s prestupom pisanja.

<sup>141</sup> Imam u vidu realno kao ono što je „uvek, i u svakom slučaju, na svom mestu“. Tako ga Lakan shvata (Lacan, Jacques, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 25). U pitanju je nepromenljivo realno. Treba pomenuti da je to samo jedna od formula kojom Lakan pokušava da obuhvati, predstavi realno, ono što ono uistinu jeste, što pretpostavljamo da jeste, iako ostaje izvan simboličkog, iako se ne može dokazati ni ovakvim formulama. Realno je nemoguće. To je, možda, najpoznatija Lakanova formula realnog.

društveno imaginarno, instanca koja zabranjuje ili dopušta prestup u svetu, po Platonu, i u poeziji. (Tako je i kod Paula Celana. Ne treba ni spominjati da je njegovo iskustvo društva, društveno imaginarnog bilo pogubno.) Nije lako pomiriti destruktivnost koja je poeziji svojstvena, društveno poreklo njenog autoriteta, i njene destruktivnosti. Jedinka ne može lako prihvatiti autodestruktivnost društva (ono je štiti od nje same – i od sebe) i njegovih tvorevina, računajući tu i njegovo uređenje – uređenje polisa, sam polis. Ako ni zbog čega drugog, ono zbog delovanja nagona smrti, najveći problem predstavlja imanentnost prestupa, destrukcije svakoj čovekovoj tvorevini, naročito, ako, na bilo koji način, taj prestup i ta destrukcija prizivaju radikalnost zla. Autoritet polisa, društveno imaginarnog, ako se i ne mogu izjednačiti s autoritetom radikalnog zla, ne mogu od njega ni razlučiti. Taj, i svaki, autoritet se doživljava pod okriljem, ili pod senkom radikalnog zla. I poezija, prema Platonu, poseduje upravo takav radikalni autoritet. Platon je, po svemu sudeći, bio u pravu, iako nije shvatio da je u radikalnosti autoriteta poezije reč o nejasnoj radikalnosti živog, da svaka vrednost, svaka tvorevina, i Božja i ljudska, teži autoritetu čiste imanentnosti koja nije ni u čemu. To ne bi bio problem da radikalnost ove težnje ne podrazumeva i radikalnost prestupa, da, kad je reč o književnosti, pisanje i književnost, ne pokušavaju da zađu s one strane čiste imanentnosti. Poezija nastaje iz nužnosti prestupanja. Pitanje je samo kako se ono pokazuje, gde se i zašto se pokazuje baš u određenom delu, na određenom mestu u delu, u određenom stihu, u opisu ove a ne one stvari, ovog a ne onog detalja iz iskustva junaka, pripovedača, zajednice, u nečemu što to delo problematizuje (recimo, u nezavršivom rastavljanju identiteta „pisca“ „Zabeležaka“). Odgovor na ovakva pitanja je, na izvestan način, opšte poznat: nužnost prestupanja poezije se pokazuje i u pisanju i u čitanju. No začinje se u istini bivstvujućeg, koja, prema Hajdegeru, „sebe postavlja u delo“<sup>142</sup>, koja čini da je književnost uvek nešto drugo od onoga što se i kako se pokazuje, koja čini da književnost ne bira, da ne bira istinu bivstvujućeg, da nju, bilo kako. I u najmanjoj meri, bira istina bivstvujućeg.

Teorija književnosti se od radikalnosti, razornosti, nedostupnosti prestupa pisanja, prestupa književnosti kao registra prestupa pisanja, od pokušaja pisanja (pevanja/pričanja) da zađe s one strane imanentnosti ni u čemu, često, brani svođenjem onoga što je u delu na delu na književnu dogmu, na

---

<sup>142</sup> Хајдегер, Мартин, *Наведено дело*, стр. 23.

nešto što bi, pod određenim uslovima, moglo postati kanon, i što teorija samo treba da potvrdi. Forma je najbolji primer takvog kanona prestupa književnosti, kanona bez kanona, primer onoga na šta teorija misli kad misli književnost. Forma je svojstvena svakom obliku govora, svemu što jeste, svakoj stvari, svemu što nastaje. Svojstvena je i besformnom, razobličanju. Ona prikuplja u sadašnjost, drži na okupu sve što u pisanju progovara, što pisanje govori – ona drži na okupu, ozakonjuje svaki prestup pisanja kao prestup sadašnjosti. Nije svojstvena i imanentnosti ni u čemu, koja je s one strane forme i koju je moguće zamisliti kao besformnu formu, koju pisanje teži da dosegne – i ne doseže. Ono se otvara razobličanju, besformnoj formi. Otvara ga prestup. Forma pisanju nameće, određuje granice. Zahvaljujući njoj ono je i moguće. Ali ona može biti i poziv na razobličanje, na prestup. Teorija književnosti se, zato, neprekidno vraća formi kao suštini književnosti, kao onom što se, posle svega, ne može staviti u pitanje, u čemu se, makar kao u improvizovanom, mogućem okviru, književnost drži. (Prestupu postpisanja takav okvir je neophodan. On ga povezuje s prestupom pisanja, s drugom scenom dela.) Naravno, forma nikad nije samo forma i ništa drugo. Kako bi i bila. Nema čiste forme. Šta bi uopšte bila čista forma? Ne postoji jedna jedina forma. Ne postoji književno delo čija forma ne bi bila forma formi. Nema čisto čistog. Čisto je uvek čisto nečistog. Doduše, ono se može čistiti, ono je nečisto zato što se može čistiti, što teži apsolutnoj čistoti. Šklovskog to nije sprečilo da na početku svoga istraživanja prirode književnosti u formi vidi čistu formu, da formu, *eidōs*, shvati kao suštinu književnosti. Tvrdio je da je umetnost čista forma. Na kraju je priznao da je pogrešio. Ništa u umetnosti nije čisto. Nije čista ni sama umetnost.<sup>143</sup> Ili je, i na početku i na kraju mišljenja književnosti, Šklovski grešio, ne toliko kao teoretičar, koliko kao „društveno biće“, i kao bivstvujuće, a onda i kao teoretičar. U svim

---

<sup>143</sup> „Govorio sam da je umetnost vanemocionalna, da u njoj nema ljubavi, da je to čista forma. To nije bilo tačno“, kaže osamdesetogodišnji Šklovski; Шкловски, Виктор, *О теорју прозе*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци; нови Сад, 2015, стр. 91. Ako u umetnosti nema života i smrti nema ni umetnosti. Svejedno je pritom kako će se smrt i život naći u umetnosti. Ili, ipak, nije? Ako u umetnosti nema umetnosti nema ni života i smrti. Prestup u pisanju, prestup pisanja jedan je od načina upada života i smrti u umetnost – i način postavljanja umetnosti u umetnost. Možda prestup pisanja i nije ništa drugo do upad života i smrti u pisanje, u književnost, upad književnosti u književnost.

slučajevima, pogrešilo je bivstvujuće koje je u Šklovskom mislilo sebe. Ni s iskustvom osamdesetogodišnjaka on nije razabrao, a to se moglo očekivati od bivstvujućeg koje kazuje svoju istinu (što je on u tim godinama hteo i pokušao), da je književnost forma ne-formnog, da samu sebe postavlja i rastavlja, da uvek aktuelnu realnost pokazuje u vremenu. Čista forma se ne nalazi ni u realnosti, koju izabrani, svaki, teorijski model kao sebe sama, kao smisao, postavlja u delo. S uključivanjem smisla u književnost problematizuje se ne samo sve što ona govori, sve što ona jeste, nego i ono čuveno, beskrajno ponavljano, kako, kako govori to što govori. Problematizuje se istina bivstvujućeg, sa njom i teorijsko mišljenje. Filosofija svedoči o tome. Problematizuje se, kao da zavisi samo od pisca, od pisanja, od nečega što je manje ili više van samog dela, i razlog problematizacije uključivanja smisla u književnost, namernog ili nesvesnog uključivanja smisla prestupa pisanja. "Neuključivanje smisla u umetnost je – kukavičluk", kaže Šklovski.<sup>144</sup> Ne kaže i čiji kukavičluk: pisanja, subjekta pisanja, bivstvujućeg, autora, mišljenja, društveno imaginarnog... Ne kaže ni kako je moguće umetnost lišiti smisla, zašto je potrebna hrabrost da se uključi smisao u delo, kojemu, po prirodi stvari, smisao pripada, koje bez smisla i nije delo. Po svemu sudeći, Šklovski, u skladu s logikom društvene situacije u kojoj je živeo, misli na kukavičluk pisca, umetnika, koji se ne usteže od prestupa kao društvene činjenice, za šta mu nije potrebna manja hrabrost od one koja mu je potrebna za prestup kao umetničku činjenicu, tim pre što već nekako zna da je smisao oduvek uključen u književnost, da smisao predujmljuje književnost. To Šklovski priznaje kad kaže da je umetnost sudeonik događanja života: „...glasnik žalosti i surovosti, sudija koji iznova razmatra zakone po kojima živi čovečanstvo“.<sup>145</sup> Umetnost, svakako, jeste glasnik svega i svačega – i toga da nije nikakav glasnik. Da li je i sudija zakona čovečanstva, na primer, onih zakona koje narušava Sofokle, i zbog kojih je stradala Antigona? Teško, ako sudija, uz to što iznova razmatra zakone po kojima živi čovečanstvo, donosi i presudu tom čovečanstvu, onu presudu koja se formuliše po pravilima postpisanja, zakona u kojem nije prikupljena sva sadašnjost. Nevažno je pritom što je postpisanje neodvojivo od procesa pisanja, što je suštinski

---

<sup>144</sup> Шкловски, Виктор, *Наведено дело*, стр. 93. Може ли се избећи укључивање смисла у уметност, ако, у таквом подухвату, и не-смисао показује на смисао?

<sup>145</sup> Шкловски, Виктор, *Наведено дело*.

element prestupa pisanja, što prestup pisanja priziva presudu, koja u postpisanju treba da se izrekne. Očito, granice između prestupa pisanja i prestupa postpisanja nisu jasne. Nisu ni moguće, sem na temelju prestupa postpisanja, i kao njegov prestup, ukoliko prestup pisanja postane i prestup postpisanja u presudi na koju književnost nema pravo.

Niko ne može prihvatiti presudu književnosti kao presudu suda koja ima društveni legitimitet, iako je, na neki način, ona ima. Niko je ne prihvata ni kao konačnu ontološku presudu, bez obzira na to što književnost, kao sudenje, nadilazi ograničenja društvene situacije, vremena, sazajnog okvira u kojima nastaje. Niko, opet, književnu presudu ne dovodi u pitanje, iako je njen legitimitet, kao legitimitet književnog kanona, uvek stavljen u pitanje. Sam način mišljenja književnosti ga suspenduje. U književnosti ne postoji sud čija se presuda ne može staviti u pitanje i koja je donesena na neopozivim činjenicama. Svaku presudu književnosti stavlja u pitanje prestup postpisanja, njegovo dovođenje u red rasipanja onoga što *je u delu na delu*, što je u pisanju na delu (u pisanju je na delu otvaranje postojanja bivstvujućeg), dovođenje u pitanje rasipanja smisla pisanja. U postpisanju se to čini uz pomoć sudova koji mogu biti predmet njegove presude. To ne garantuje i neopozivost presude postpisanja. U Sofoklovoj *Antigoni* presuda koju izriče Kreont na manifestnoj ravni teksta ima legitimitet polisa i legitimitet predstavnika polisa. Kreont otelovljuje taj legitimitet. Ali ga, kao jedinka, nešto drugo od onoga što otelovljuje taj legitimitet, kao ontološki zev, i stavlja u pitanje. Književnost ne krije problem koji ima s ovakvim ozakonjenjem svoje presude. U književnom delu jedan legitimitet, na primer, legitimitet Kreontove presude u ličnoj stvari Antigone, ali i u stvari iskonskih zakona, zavisi od drugog legitimiteta, u ovom slučaju, od legitimiteta koji otelovljuje Antigona i, prvenstveno, od legitimiteta dela, u kojem se pojavljuje raskol između Kreontovog ličnog identiteta i identiteta polisa koji on otelovljuje. A legitimitet dela je ono što ne prestaje da nastaje. Ni u tom slučaju njegov legitimitet, mada uvek sporan, ništa ne dovodi u pitanje, ako se ne računa ono što mu je spoljašnje. Književnost, u tragediji je to očito, i nema legitimitet, niti ga (ni na način na koji ga ima filosofija), zbog toga što joj je destruktivnost prestupa svojstvena, može imati. To ne znači i da ne polaže pravo na njega, tim pre što prestup pisanja, književnosti, može ozakoniti samo živo i to kao imanentnost koja nije ni u čemu. Književnost i ne donosi neopozive presude, niti je u stanju da to čini, iako ne prestaje da traga za njima, za smislom presuda, i

za smislom svojih presuda, za izvesnošću koja bi mogla opravdati njenu opkladu. Književnost kao prestup, koji je prestup pisanja, prestup postpisanja kao nade da je moguće pronaći, izreći neopozivu presudu, suočava čovečanstvo s njegovim zakonima, a sebe sa destruktivnošću prestupa s kojim je u dosluhu, sa smislom svoje i svake opklade. No, bez obzira na teorijski model, na to što je živi glas događanja života, što, i kao taj glas, u postpisanju postaje sudija čija se odluka ne može prevideti, iako se ne mora poštovati, književnost je i glasnik oduvek već aktuelne realnosti, mogućeg univerzalnog suda a da nikad nema na raspolaganju, ne može ni da ih ima, sve činjenice, koje suđene, i apsolutno delo, podrazumeva.

Šklovski nije artikulisao prestup umetnosti. Njegove analize Tolstoja pokazuje da mu je bio na tragu, da je, ponekad barem, iz njega mislio književnost. Platon je, opet, bio svestan prestupnosti književnosti kao društvene realnosti. Nije video razliku između njenog prestupa i prestupa ličnog i društvenog imaginarnog. Zapazio je da se ti prestupi ponekad mešaju, da ih je teško razlučiti. To je važno imati na umu zato što nije jasno, ni kod Platona, ko piše, a ko, šta, šta u književnosti, narušava postojeći poredak, šta je uopšte prestup pisanja, i prestup književnosti, ako nije ne samo prestup mišljenja, nego, na trenutak makar, pri blesku uvida, kao blesku večnosti, i prestup živog. Šta je prestup pisanja, prestup književnosti, greška nekog poretka, upad nemogućeg, realnog u društveni, lični imaginarijum stvaraoaca, u imaginarijum pisanja, iskušenje graničnih područja? U grešci se greši, i radi ispravno. U grešci se, s različitih razloga, odstupa ne samo od istine imaginarnog, nego i od njene *istine*. Nije, prema tome, sve u stvaranju suštinsko. Nije sve u delu na delu. Stvaranje nije opšta suština. Greška u pisanju, opet, i nije greška, ne može biti greška, a da ne bude greška skrivene istine, istina bivstvujućeg koju stavlja u pitanje. Ne može biti greška ako njeno odstupanje od modela pretpostavlja konstrukciju (a pretpostavlja je), ako ona (greška), kao ispad iz obrasca teksta, logike pisanja, proširuje polje nepoznavanja, menja formu pevanja/pripovedanja, sa njom i formu onog što u pevanju/pripovedanju govori. Može li, onda, prestup književnosti, prestup pisanja biti čisto racionalan čin? Po svemu, niti može, niti je takav čin moguć (zdrav razum nije uvek, sada, ni *in illo tempore*, zdrav razum, nije jednako zdrav razum), ni kad je scenario pisanja postavljen tako da je mogućnost prestupa svedena na najmanju meru. Na tu meru nije svedeno i svođenje prestupa. Ono u jednom



trenutku postaje iracionalno. Uvek ostaje skriven neki razlog koji je opredelio to svođenje.

## KONSTRUKTIVNOST PRESTUPA POSTPISANJA (VIRENJE KROZ ONTOLOŠKU KLJUČAONICU)

U svakom trenutku pisanja *Zabeležaka iz podzemlja*, događanja egzistencije „pisca“ „Zabeležaka“ (i Dostojevskog), suočavanje s tim događanjem, s oblikovanjem tog događanja i zapisa o njemu – ako ni zbog čega drugog ono zbog, istovremeno, konstruktivnosti preokreta prestupa, i nezakonitosti postpisanja, recimo, zbog konstruktivnosti preokreta koje kraj pisanja, završetak ovog romana, predujmljuje – može doći, i dolazi, do upada u pisanje učinaka (u tekstu komentara o samom tekstu) suočenja s događanjem egzistencije. Nedoumice koje ovi upadi izazivaju prouzrokuju to što se suočavanje u tekstu, najčešće, ispoljava po pravilima determinizma postpisanja (onoga što je pisanju, kao događanju egzistencije, spoljašnje, na primer, Dostojevskovljevog poetičkog stanovišta o kraju romana, o slučaju koji taj kraj određuje; ovo stanovište ograničava učinak suočavanja „pisca“ „Zabeležaka“, i samog Dostojevskog, s događanjem egzistencije). Taj determinizam – i to kao drugi determinizam pisanja, čitanja – Dostojevski i njegov pisac „Zabeležaka“ pretpostavljaju. On je pretpostavljen i u pisanju. On uređuje suočenje s događanjem egzistencije, i to ono koje podrazumeva prestup pisanja. Ovaj predujmljuje čitaoca, drugo, drugo sebe samog, drugo onog ko se u pisanju suočava sa sobom, konačno, i drugo pisanja. Predujmljuje ono što ne postoji i što je za prestup pisanja važno, što on izvlači na videlo i otelovljuje. Otelovljuje i protivurečne naloge determinizma postpisanja, već time što otelovljuje protivurečnost, narušavanje determinizma pisanja. No sve to bi se moglo pripisati nejasnom (nepostojećem) horizontu prestupa pisanja, nejasnoj senki nepostojećeg na koje prestup pisanja pokazuje i koje, eventualno, iznosi na videlo. Prestup pisanja pokazuje na egzistencijalne povrede pisca, pisca „Zabeležaka“, Dostojevskog, ali i čitaoca koji viri kroz ontološku ključaonicu i koji nije siguran šta u tekstu vidi, šta je moguće

nazreti kroz ontološku ključaonicu teksta, s obzirom na to da se stvarnost egzistencijalne povrede pisca („pisca“ „Zabeležaka“, ili autora Dostojevskog) uvek iznova događa. Književnost ne prestaje da skriva i raskriva, zavodi i povređuje, govori istinu i laže – laže zarad moguće istine. To je dovoljan razlog što Dostojevski, njegov pisac „Zabeležaka“, čitalac kome se Dostojevski i pisac „Zabeležaka“ obraćaju, na primer, autor ove rasprave kao čitalac, te eventualni čitalac ove rasprave, različito poimaju, uznačuju horizont slobode, značenja prestupa pisanja: i kad se čini da su im ciljevi približno isti (i jesu, u meri u kojoj ih određuje opšti pojam, čak, i ako paranomios književnosti pretpostavlja taj opšti pojam kao nedostatak na mestu na kojem bi se morao nalaziti), kad se čini da su svi omamljeni prestupom pisanja, kad pokušavaju da ga prisvoje u mogućem izvornom obliku (kao slobodu da se viri kroz ontološku ključaonicu, da se raskrije i nadzire zabranjeno). Ne postoji način da se taj oblik, mada mora postojati, makar kao mogući oblik, dokraja podredi predstavi. Nije ga moguće ni dekonstruisati, ne samo zbog slobode prestupa pisanja, nego i zato što prestup pisanja ne prestaje da prestupa u tekstu, u postpisanju, što ograničenja te slobode ostaju skrivena. Suočenje sa sobom se ne dovršava, i kad se dovršava u tekstu, kao tekst, nedovršen i nedovršiv. Uprkos tome, dekonstrukcija (deridijanska) teksta, apsolutnog teksta, podrazumeva, priziva istinu prestupa, ono što on kao događaj jeste, čega je prestup pisanja prestup. Zahvaljujući tome paranomija postpisanja (te i paranomija ove rasprave kao postpisanja o postpisanju) predujmljuje, usmerava, ozakonjuje paranomiju prestupa pisanja, i to kao paranomiju čitanja, to jeste provirivanja kroz šupljine teksta, onog čitanja što ga usmeravaju težnje potpuno različite od onih koje su, kao egzistencijalni ožiljci, inscenirane u pisanju kao načinu pokazivanja onoga što jeste, i u teoriji pisanja, teoriji onoga što jeste tekst. Razumljivo je onda što se ne može dva puta ući u isti tekst. (Ne možemo se dva puta na isti način suočiti s onim što jeste. To što jeste se za mene svaki put ispoljava kao nešto drugo istog; ispoljava se drugo mene samog.) Ne znam koji ja, u koji tekst, na koje mesto *Zabeležaka iz podzemlja* stupam. Razumljivo je što ne možemo dva puta raskriti isti tekst, i što je upravo to nemoguće isto uslov raskrivanja značenja teksta i uslov svih preokreta u značenju teksta. Ono je uslov i ovog paradoksa. Zbog toga što ne možemo dva puta raskriti isto značenje teksta, što ne postoji njegovo jedno jedino značenje, tekst je i moguće razumeti. Zbog toga tekst jeste tekst. Možemo, još jedan paradoks, tvrditi i da postoji

samo tekst. (Derida nije imao u vidu taj paradoks kad je ustvrdio da postoji samo tekst. Ali njegova vera u postojanje teksta nije zbog toga potpuno neopravdana, ukoliko se oslanja na paranomiju pisanja, naime, ukoliko paranomija postpisanja, u okviru koje Derida formuliše svoj stav, bilo kako, upućuje na paranomiju pisanja.)

Paranomija postpisanja (postpisanje se okreće protiv pisanja pridržavajući se formalno zakona pisanja, koji postpisanju nisu dokraja ni dostupni, ni prihvatljivi, ni razumljivi), paranomija književnog dela, zbog toga što je isto moguće kao mnoštvenost istog, kao čista mnoštvenost, što se ono, kao prirodno stanje, u stvarnosti zatura, obustavlja (ne ponavlja; nije u stanju da to učini), paranomiju pisanja. Ni čitanje ne ponavlja pisanje. Postpisanje, iako se pridržava zakona pisanja, čini da čitanje postane izopačenje pisanja, onoga što je rečeno, što je moralo biti rečeno i što je, kao nemogući ideal, kao nomos pisanja, ostalo ili neiskazano ili nedorečeno, i što čitalac, znao to ili ne, kroz ontološku ključaonicu, pokušava da dokuči. On veruje da u tome uspeva i da to što je sklonjeno iz njegovog vidnog polja nekako razabira. Bitno je da izopačenje, svesno ili nesvesno krivotvorenje pisanja u čitanju/tumačenju, nezavisno od forme, od stupnja izopačenja sadržaja, ne može da ne bude simptom, koji pokazuje na ono šta je pisac (pisac/čitalac/tumač; ko od njih pojedinačno, ili svi zajedno?) hteo da kaže, što tekst nekako kazuje. Ili bi trebalo da kazuje. Kao čitalac to od njega očekujem. On to i čini. To nešto što je trebalo da se kaže, tekst sadrži kao ono što je nerečeno, kao jedan drugi simptom – ne tako retko, kao potrebu za simptomom. U svakom slučaju, teoretičari nisu sigurni da pisac uistinu kazuje ono što treba, što je trebalo da kaže, niti da zna šta je trebalo da kaže, naročito, ukoliko je paranomos pisanja proizvod nekontrolisanog, spontanog pojavljivanja sadržaja, izbora forme, postupka u pisanju. I književnost i psihologija su se ogledale u veštini traženja izlaza iz te zagonetke teksta. To nije jedini razlog što je spontani sadržaj moguće nazvati i psihički sadržaj. On je tako nazivan s gledišta s kojeg psihološko (nesvesno) mišljenje i umetničko mišljenje, mišljenje pisanja, nisu razlikovani, i s kojeg je pisanju svojstvena paranomičnost pojavljivanja, komadanja sadržaja. Svojstveno mu je i stalno rasklapanje forme. Sigurno je da postoje prekidi, praznine u onome što pisanje kazuje, što se kazuje u njemu, u oformljenju toga što kazuje, u logici pisanja, koja nikako ne može biti jedinstvena. U pisanju se prelazi s jedne vrste logike na drugu. Povezanost pisanja se ne poklapa s povezanošću teksta. Prekidi, promene logike

pevanja/pripovedanja, oformljenja slika, (fenomenološkog) opisa stvari, upućuju na upade realnosti, koja je, naizgled, ili stvarno, različita od ono malo realnosti koje se pisanje pridržava i koju ne može da kontroliše, iz koje se piše, koje subjekt pisanja sebi predstavlja kao realnost koja je uvek tu, zaboravljajući da je on njen objekt. Uprkos tome teoretičari su sigurni da pisac kazuje ono što treba da kaže, da nalazi pravu reč, da je moguće naći pravu reč.<sup>146</sup> Nisu sigurni ni u to šta ona treba da kaže. Kako, onda, znaju da je našao pravu reč? Pitanje je za šta pisac nalazi pravu reč, ako je uopšte nalazi, ako je to nešto odvojeno od reči: za ono što je hteo da kaže ili za ono što je rekao? Teoretičari zato, svesni ili nesvesni te nedoumice, neodređenosti značenja prave reči, nisu u stanju da pokažu to što on treba da kaže. Zbog toga njihovo uporno nastojanje na presudnoj važnosti onoga kako je pisac rekao to što je rekao (na važnosti poetičkih zakona), nije drugo do alibi manjka razumevanja onoga što je trebalo reći, nedohvatljivog (u pisanju se moglo pojaviti), što je važno u onome što je rečeno, i same tvrdnje da je to kako jedino važno za razumevanje književnosti. Razumno je pitati: zašto, onda, teoretičar zajedno s čitaocem, viri kroz ontološku ključaonicu teksta? Problem je u tome što to kako može biti i jeste važno ako je rečeno ono što je trebalo reći (teorija to nesvesno zna), ako je uopšte moguće reći ono što je trebalo reći, ako je kako nečega, smisla spontanog sadržaja, oformljenja tog sadržaja. To znači da je ono što je trebalo reći po prirodi stvari mnoštveno, da ga je moguće reći jedino kao ne-celo, uvek na drugačiji način, da za kako valja imati merila, u velikoj meri, imanentna tome što je rečeno, i samom kako. Estetika nije uspela da obezbedi ta merila. Da li ih je i moguće obezbediti? Gde bi ih trebalo tražiti?

Zašto zakon književnosti (opklada književnosti na sebe) nije najvažniji problem pisanja? Zašto čitalac ne skida oko s ontološke ključaonice teksta? Zbog toga što zakon književnosti, kako god da je shvaćen, ne obuhvata prestup pisanja, nezakonitost zakona književnosti? Ili zbog toga što prestup pisanja funkcioniše kao zakon, što jeste zakon, makar u meri u kojoj je

---

<sup>146</sup> Za tu pravu reč (za „jezičku genijalnost“) Peter Handke je dobio Nobelovu nagradu. U stvari, Handkeova prava reč je, kao i on sam, stalno na putu prema stvari, prema sebi. Handkeu ona, otkrivajući mu se, neprekidno izmiče. Do nje, kao ni do stvari, ni pomoću fenomenološke deskripcije, ne stiže. Možda tako što ne stiže, što joj se stalno približava kao drugom onoga što bi ona trebalo da bude.

razgovor sa zakonom? Platon je pokušao da nađe izlaz iz ćorsokaka ove uzajamnosti, da se približi pravom stanju stvari i, istovremeno, da se približi zagonetki prestupa pisanja. On je rešavanje tog problema navestio u dijalogu Sokrata i Fedra: „Treba li da ja i ti besedu pohvalimo u tom smislu da je pisac iskazao što treba, a ne samo u onom da je svaki pojedini izraz jasan i zaobljen i brižljivo izrađen?“, pita Sokrat,<sup>147</sup> pretpostavljajući da jedno bez drugog nije ni moguće ni shvatljivo. Moglo bi se reći da je to opšte mišljenje. No to ne znači da u tekstu, još manje u pisanju, ne može preovlađivati jedno ili drugo shvatanje. U Lisijinoj besedi preovlađuje retorika, to će reći, preovlađuje kako nečega. Sokrata to zanima zato što mu se činilo da Lisija „želi pokazati kako jedno te isto ume izraziti drukčije i opet drukčije, u oba maha najbolje“. <sup>148</sup> Sokrat u to sumnja. Ne sumnja u to da ono što treba ne zahteva brižljivo izrađen i zaobljen izraz. Onom što treba je svagda svojstveno kako, kako toga što treba. Ali nije mu strano ni „drukčije i opet drukčije“. Paranomos pisanja je paranomos i tog kako i tog treba. I jednom i drugom pripada nemogućnost da se kaže jedina istina. Jedina istina književnosti, ako je uopšte moguća, nije dostupna ni piscu ni čitaocu. Književnost je i ne traži, što ne znači da ona zaobljen i brižljiv izraz ne postavlja kao uslov da se kaže ono što treba, mnoštvenost jedine istine – ili, pre, da se kaže najviše od onoga što treba, ono što je tome što treba najpribližnije. Taj uslov podrazumevaju i paranomos pisanja, i zaumni jezik. Pretpostavlja ga i apstrakcija, svaka konstruktivnost. U tom smislu je Maljevičev „Crni kvadrat na beloj pozadini“, istovremeno, vrhunac brižljivosti i zaobljenosti, najviše, ali i najmanje onoga što treba. Platon, čini mi se, ne isključuje ovakav obrat. Zna da je izraz uvek moguće drugačije zaobliti i brižljivo sačiniti, i da to nije proizvod puke sofisticke dovrtljivosti, da su zaobljenost i brižljivost izraza nedovršive. To ne znači da nikako nije moguće reći ono što treba, bez obzira na to što književnost nema odgovora na pitanja: šta je to što treba reći (šta je to što ona treba da kaže, što ona jeste), može li to nešto biti nepromenljivo? Platon, reklo bi se, zna odgovore na ta pitanja. Ako i nije siguran, podozreva da se mogu saznati. Na drugom mestu u dijalogu *Fedar* Sokrat veli: „Zato svaku besedu treba okretati i gore i dole i ogledati da li gdegod pokazuje kakav lakši i kraći

---

<sup>147</sup> Platon, *Fedar, Ijon, Gozba, Fedar*, Kultura, Beograd, 1970, str. 118.

<sup>148</sup> Platon, *Navedeno delo*.

put k njoj, da se ne udara uzalud putem dugačkim i krševitim.“<sup>149</sup> Platon je, izgleda, siguran da se nekako može znati šta treba reći, da i pisac i čitalac znaju šta treba, šta je trebalo reći (i šta nije rečeno), da se, u izvesnom smislu, ono što se kaže, u svoj svojoj neodređenosti, kaže zauvek. Kaže se kao drugo onoga što treba. Jer, krševiti put je neizbežan, možda, i jedini put u pisanju.<sup>150</sup> Nevolja je u tome što bi, tada, Sokrat, čitalac (i čitalac je prestupnik; Sokrat je sigurno bio prestupnik), trebalo da to zna bolje i pouzdanije, nego što zna prestupnik pisac (prestupnik besednik, u slučaju koji Sokrata zanima), da zna sve o prestupu pisanja, i da se ne zamlaćuje opštim pojmovima (kričarski žargon je tipičan primer toga šta postaju opšti pojmovi), pošto zna i da je prestup postpisanja, kao prestup pisanja, uslov mogućnosti da se kaže ono što treba reći? Čitalac teoretičar se, istina je, tako i ponaša. Ponaša se kao da zna, kao da piše. Razum to od njega zahteva. A čitalac teoretičar ga, kao i svako kopile razuma, podanički sluša.

Ako tako stoji stvar s prestupom čitanja, teorije, voajerstvo čitaoca, teoretičara, moralo bi imati različita značenja. I ima ih, mada i u jednom i u drugom slučaju ono ponavlja prestup pisanja. Ono je i nešto drugo nego prestup prestupa pisanja. Pokazuje na razliku i ponavljanje između njih. Prestup postpisanja, teorije, zato što je – uglavnom, kao prestup razuma – drugačije motivisan, ne može da ne bude i prestup pisanja. Na nekom mestu, na nekoj crti, u mreži kulture, on se razdvaja, razlikuje od prestupa pisanja. No, razdvajajući se on se i približava prestupu pisanja. On se razdvaja od onoga šta razum zabranjuje – i zna. (Zna i šta zabranjuje.) Motivi razdvajanja prestupa postpisanja od prestupa pisanja ne moraju biti, često i nisu, ni isti ni slični s motivima razdvajanja prestupa čitanja, koje nije uvek prestup postpisanja i koje ponavlja prestup pisanja u meri u kojoj prestup pisanja predujmljuje čitanje kao čitanje istog, ukoliko ga ikako predujmljuje. A predujmljuje. Sve što je zapisano u sebi sadrži i šifru pisma. Traži da prema toj šifri bude

---

<sup>149</sup> Platon, *Navedeno delo*, str. 171-172.

<sup>150</sup> Peter Handke to zna. I ne usteže se da njime pođe. Veli da je na počecima pisanja video svet u sebi „kao pouzdan niz slika koje je samo trebalo da gledam i da ih opišem jednu za drugom. Vremenom su se, međutim, izgubili jasni obrisi, i iz tog usredsređenog sagledavanja sebe iznutra dodatno je nestalo osluškivanje“, *Popodne pisca*, str. 62. Ostala je dramaturgija krševitog puta, prestupa pisanja, dramatično traženje jasnih obrisa, kojih ni na krševitom putu, ni u pisanju nema, i koji vode u prestup.

pročitano i shvaćeno. Nema bezrazložnog pisanja. I san predujmljuje tumačenje poruke koju prenosi, šalje, makar ona bila i potpuno besmislena. Predujmljuje ga nesvesna racionalnost. No povezanost prestupa čitanja sa prestupima pisanja je nepostojana, neizvesna. Zavisi od različitih okolnosti, prvenstveno, upotrebiću ovde Jungove termine i u značenju u kojem ih on upotrebljava, od duha vremena (on kaže duha svoga vremena) i duha dubine.<sup>151</sup> Zavisi od duha vremena u kojem se piše ili čita, i duha dubine u kojoj se pisanje i čitanje nalaze i potvrđuju, tako što se podvrgavaju neobjašnjivoj i besmislenoj identifikaciji, u kojoj traže razlog za pisanje i čitanje, to jeste, prema Jungu, u kojoj podležu stapanju u prožimanju smisla i apsurdna, stapanju koje daje viši smisao.<sup>152</sup> U asocijativno polje prestupa čitanja, koliko god ono bilo proizvod konstruktivnosti prestupa postpisanja, tumačenja, dolazi do upada značenja, čija je veza s prestupom pisanja, koliko predvidljiva, toliko i sumnjiva. Ova značenja ne pripadaju asocijativnom sklopu čitanja. Ili mu pripadaju kao značenja iz drugog asocijativnog sklopa. Moguće je tvrditi i da prestup pisanja, zato što se otvara u duhu dubine, transcendentalnom, onom najskrivenijem, omogućuje i opravdava svaki drugi prestup (prestup postpisanja, čitanja, teorije), te da, po tome, može biti i jeste konstruktivan, i onako kako je konstruktivan prestup postpisanja. Ali, konstruktivnost prestupa postpisanja nije drugo do oblik poricanja, time i ozakonjenja sličnosti, paranomije, prestupa pisanja i prestupa postpisanja, najpre, prestupa, a onda duha vremena. Ili obratno. Ozakonjenje prestupa pisanja, različitog, uslov je svakog uznačenja i razumevanja teksta.

Prestup postpisanja je simptom. I, kao bilo koji drugi simptom, pokazuje na jedan stariji simptom, na prestup pisanja kao simptom, i kao simptom poricanja prestupa. Ukoliko prestup pisanja može biti shvaćen kao izraz duše, ili kao eshatološki čin, postpisanje bi, kao poricanje prestupa, samo po sebi, trebalo da bude konstruktivno. Ne može biti drugačije ni sa prestupom čitanja. I on se dešava u uređenom, kanonizovanom sistemu ograničenja. Čitanje je upućeno na pripremljeni aparat tumačenja, duha vremena, kulture. Ali, kao mogući egzistencijalni čin, ono neposredno priziva i odstupanje od vodeće predrasude, priziva prestup. Samo po sebi, čitanje je, kao drugo pisanje, drugo od pisanja, prestup. Postpisanje, formalno, drugo pisanja,

---

<sup>151</sup> Vidi Jung, K. G., *Crvena knjiga, Liber novus*, Nova knjiga, Beograd, Podgorica, 2016.

<sup>152</sup> Jung, K. G., *Navedeno delo*, str. 99.

upućeno je na prestup kao na mogući materijal konstruktivnog čina. Ovu mogućnost postpisanju ostavlja, zaveštava sloboda prestupa pisanja, trag stvarnosti na koju ovaj prestup upućuje, koju bi postpisanje da dokuči. Ne treba ni reći da postpisanje, kao poricanje prestupa pisanja (svakog prestupa književnosti), i kao simptom poricanja prestupa, pokazuje na ishodišta teksta, na prazna mesta u tom ishodištu, na razloge prestupa pisanja, ili na njihovo odsustvo u tekstu. Pokazuje i na rizomsku strukturu čvora teksta, čvora koji čine realno, simboličko i imaginarno, i koji postaje osnov književne stvarnosti kad joj se pridruži četvrti element ovog čvora, mistična duša. Ništa od toga ne može da promeni eshatološku prirodu prestupa pisanja. Menja se samo postpisanje, zapravo, razumevanje postpisanja. Teorija književnosti je oduvek znala, verovatno bi bilo tačnije reći, slutila da u književnoj stvarnosti nedostaje (nije jasno izrečen) četvrti element čvora književnosti (sintom<sup>153</sup>), koji sve drži na okupu, i koji, prema Lakanu, kao nešto drugo, izbija iz veza imaginarnog s realnim i imaginarnog sa simboličkim. Izbija iz mreže nepredvidljive raznovrsnosti stvarnosti književne stvarnosti. Teorija književnosti je to znala, ali nije izrekla. Uglavnom se zadovoljavala uvidom u ograničeni broj elemenata mreže književne stvarnosti, onih koje je bilo moguće prepoznati i prebrojati i koje je ona prepoznavala. Nije je ni moglo zanimati, sve dok nije shvatila paranomiju stvarnosti književnosti, stupanj sličnosti te stvarnosti sa stvarnom stvarnošću i, pre svega, stupanj sličnosti stvarne stvarnosti sa sobom. Tom preokretanju mogućeg reda stvari, reda stvari duha vremena, nužnosti tog preokretanja približio se Lakan, rekao bih zato što je odbio da svoje mišljenje uvede u filozofski sistem. On se u analizi Džojsova primakao samoj stvari prestupa pisanja. Raskrio je ono kako kao poricanje istine književne stvarnosti, kao simptom. „Uliks je dokaz onoga po čemu je Džojso ostao vezan za oca, poričući tu vezanost, što upravo i predstavlja njegov simptom“, veli Lakan. Lakan se tako, što je bilo neizbežno, primakao

---

<sup>153</sup> Nekada je tako pisan termin simptom. Lakan koristi tu ortografsku razliku i menja značenje termina sintom. Za njega sintom pokazuje da čovek ima dušu. U seminaru od 18. novembra 1975. on sintom povezuje s grehom, s prvobitnim grehom. Neobična tvrdnja za predstavnika zapadne civilizacije, koja, odavno već, ne zna ni za dušu ni za greh. Dušu je izgubila i zapadna umetnost. Zbog toga Džojso nije sintom, nego simptom. Izuzetna veština s kojom on rukuje, manipuliše jezikom, pričom, pripovedanjem, ne može zameniti odsustvo duše u tim vrtoglavih jezičkim obrtima.



stvari psihoanalize, psihoanalizi kao mogućem sintomu. Simptom Edip-kompleksa (stvar frejdovske psihoanalize, središte frejdovske psihoanalize) ne predstavlja veza s ocem, nego poricanje te veze, poricanje kao povezivanje. Džojsov simptom je poricanje vezanosti za oca. U stvari, Džojsov simptom je način poricanja te povezanosti, i tek tako poricanje veze s ocem. Presudnu ulogu u tom poricanju, formiranju simptoma, imalo je imaginarno. U suštini, imao ju je prestup pisanja, koji nije mogla ograničiti ni ta povezanost. Sigurno je da ulogu poricanja u tom prestupu nije bilo moguće zanemariti. Nije promakla ni teoriji književnosti. Ona je za nju, za njena manifestna ispoljavanja odmah prionula. Posebno je pitanje kako je teorija književnosti shvatila tu ulogu. S različitih razloga, teorija književnosti je znala da preuveličava njen značaj, iako je to što izbija iz veze prestupa s realnim trebalo da bude čisto kako, koje je, nasilno, teorija pretvarala u sintom, četvrti element književnog čvora. Teorija nije shvatila da je sintom književnog dela prestup. Kao sintom, prestup pisanja je i morao da upućuje na sudbinu poricanja (kod Džojisa, poricanja povezanosti s ocem), da je raskrije u sebi, da raskrije vezu s drugim elementima čvora književnosti. I upućuje ukoliko, zaista, funkcioniše kao sintom. Problem je u tome što kako, uprkos uveravanju teorije književnosti, ne funkcioniše kao sintom. Ne funkcioniše, ne uvek, ni potpuno, ni u književnom čvoru. Ne funkcioniše ni u Džojsovom *Uliksu*. Zbog toga je njegovo poricanje veze s ocem kao prestup simptom a ne sintom. U svakom slučaju, glasovito kako je podložno prestupu pisanja, književnosti. Prestup ga uslovljava – i zahteva. Ono je kako prestupa. Ono čini da prestup može biti shvaćen kao prestup.

Razlika i ponavljanje su autoreferencijalne odrednice pisanja, prestupa pisanja, i književnosti. To, međutim, ne objašnjava prirodu prestupa pisanja. Ne pokazuje ni po čemu prestup jeste prestup. Pokazuje da on, zahvaljujući razlici i ponavljanju, usmerava paranomiju postpisanja i njegovo predujmljenje paranomije čitanja na određene efekte pisanja, na ono što pisanje skriva. Na osnovu toga, nije moguće objasniti zašto prestup pisanja ima izgled kakav ima a ne drugačiji. Iz razlike i ponavljanja kao autoreferencijalnih odrednica prestupa pisanja, kanonskih pravila pisanja, nije vidljivo da li neka skrivena sila koja izaziva, i iskušava prestup pisanja, zahteva, presudno nameće paranomiju postpisanja. Tragovi delovanja te mistične sile jedva da se mogu razaznati u mreži paranomije prestupa postpisanja kao nešto što pisanje nije htelo, što je svojstveno njegovoj razgradnji i njegovoj gradnji mimo plana

razuma. Ako takvi tragovi i postoje, nikad nisu čisti. Izmešani su s drugim tragovima. Ne znamo pouzdano ne samo o čijim tragovima je reč, nego ni to da li se radi o tragovima nekog delanja, ili nekog zaključivanja, zaključavanja. Razlog tome može biti opšti: to što iz prestupa pisanja ne saznajemo ni ono osnovno: da li prestup jeste prestup nečega ili ničega, kako stoji stvar s mogućim tragom svih tragova, zašto je pisanju prestup imanentan. Za prestup pisanja, za eshatološki smisao tog prestupa, nije ni važno šta postoji u onoj stvarnosti koja je uvek tu, u odnosu na šta bi prestup pisanja bio prestup. Nešto postoji, nastaje, uglavnom slučajno. I ništa jeste, i može biti predmet fenomenološkog opisa. Sve je u pisanju slučajno. U neku ruku, nije se moralo dogoditi. Nije sigurno ni da se dogodilo. (Prema Dostojevskom prestup pisanja pisca „Zabeležaka“ odnosi se na stanje društva, na njegov položaj u društvu. Prestup pisanja je, na površini barem, proizvod obračuna pisca „Zabeležaka“ s društvom u kojem živi, s predstavom tog društva, kao s predstavom onoga što jeste. I to nije slučajno. Slučajni su ispadi iz tog reda stvari.) Važno je da jeste nešto čemu bi eshatološki smisao mogao pripadati, čiji bi on bio proizvod, nezavisno od toga da li to nešto postoji ili ne postoji. Reklo bi se da je za prestup pisanja važno ono što ne postoji.<sup>154</sup> To je uzrok velikog nesporazuma pisanja i stvarnosti, pisanja i razuma. S tim nesporazumom se, kao sa sobom, suočava pisac „Zabeležaka iz podzemlja“, i svaki pisac. Tek mu otkriće da bi nešto moglo postojati pokazuje na egzistencijalnu povređenost, na ontološku povređenost egzistencije. Ali, otkriće nepostojećeg ga suočava i s ontološkim nesporazumom kao s neizvesnošću pisanja, u slučaju ovog pisca, pisanja kao postajanja i suočavanja s onim što on jeste, što bi mogao biti. (Otkriće da bi nešto moglo postojati Dostojevskog suočava s neizvesnošću opisa onoga što jeste, s praznim mestom u /petraševskoj/ ideji, koja je mogla da ga košta egzistencije.) Otkriće nepoznatog suočava i

---

<sup>154</sup> Badiju veli: „U osnovi, u svakom istinskom stvaranju, koje god da je njegovo područje, nije toliko važno ono što postoji koliko je važno ono što ne postoji“, Badiju, Alen, *Buđenje istorije*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013, str. 69. U pisanju koje bi trebalo da bude jedan od vrhunskih oblika stvaranja, gradnje, u pisanju koje odista jeste vrhunski oblik stvaranje, koje, ne tako retko, gradi bez plana, u meri u kojoj prelazi sve postavljene granice, očito, važno je ono što ne postoji i što može postati. To je problem i pisca „Zabeležaka“. Za njega je bitno to što on jeste, pre nego predstava društva iz koje počinje da se pita o sebi.

Dostojevskog i njegovog pisca „Zabeležaka“ i čitaoca s nedovoljnim određenjem, s nemogućnošću preciznog određenja toga što jeste. U slučaju pisca „Zabeležaka“ to je očito. Otkriće nepoznatog i nedovoljno određenje onoga što jeste omogućuju pretvaranje slabosti u snagu, nemoći u moć. Pisac „Zabeležaka, poput askete, to čini. Tako, približno tako, postupa i čitalac „Zabeležaka“, kad se ne ponaša kao učenjak, kad se od njega ne očekuje da prestup pisanja pretvori u konstruktivni čin. Očekuje se da umanji raskol između ličnog i društvenog imaginarnog, ili barem da maskira trag prestupa pisanja, otvaranja rana duše u ličnom i društvenom imaginarnom.

Ako se okvir ličnog imaginarnog i okvir društveno imaginarnog i preklapaju u prestupu pisanja, a, s različitih razloga, povremeno, u ispadima pisanja, moraju se preklapati, ili ako u prestupu pisanju dolazi do uzajamnog delovanja između njih, a dolazi (uz pomoć psihoanalize to ne bi bilo teško pokazati), reklo bi se da su pojam književnosti kao teorije, pojam teorije pisanja puke racionalizacije nepoznanice događaja, prestupa pisanja, njegovog pupka. (Pupak prestupa pisanja suštinski se ne razlikuje od pupka sna. I jedan i drugi ostaju neobjašnjivi. Nemamo dokaza ni da postoje. Postoji nepoznanica jezgra sna, jezgra pisanja, nešto do čega razum ne dopire i što bi trebalo da postoji. To ne znači i da ga ne iskusujemo, recimo, kao poziv na razumevanje.) Pojam književnosti kao teorije ne bi bio ni moguć ukoliko prestup pisanja ne bi pokazivao na čitanje nečega što nije zapisano, nečega što, ko zna zbog čega, nije moglo biti zapisano, što se ne da zapisati (zabranjeno je, nedostupno, prekriveno tamom egzistencije), što nije moguće zapisati (nije dan put ne vodi prema njemu, nijedna reč ga ne artikuliše). Ako prestup pisanja ne pokazuje na čitanje nečega drugog od onoga što jeste na manifestnoj ravni teksta, što podrazumeva protivzakonitost čitanja, koja bi trebalo da ukazuje na to šta je to prestup pisanja, moramo pitati: u kakvom je odnosu pupak prestupa pisanja s postpisanjem (ono čini logičnim, shvatljivim pojam književnosti kao teorije), s paranomijom književnosti? Pojam književnosti kao teorije ne može se ni izvesti ni razumeti iz paranomije književnosti. Ova dva pojma isključuju jedan drugog. Ne vidi se ni na šta pojam književnost kao teorija, s obzirom na ulogu slučajnosti u pisanju, u postojanju, pokazuje u tekstu ako ne pokazuje na jedinstvo u kojem se sabira mnoštvenost egzistencije, nedovršenost procesa živog kao dovršenost. Uvek možemo tvrditi da se književnost obično ne razumeva kao teorijsko mišljenje, da ona, prema uobičajenoj taksonomiji mišljenja i nije teorijsko mišljenje, ni teorija

književnosti, mada joj je svojstven neki oblik razumevanja, uvida u to što jeste stvarnost, šta jeste ona sama, u čemu čitalac uživa, u čemu se nalazi. S tim će se lako složiti i teoretičari i pisci. Ali, kako će se složiti s time da iz pojma književnosti kao teorije proizilazi i tvrdnja da književnost nije teorijsko mišljenje, da ta tvrdnja podrazumeva složenu operaciju teorijskog zaključivanja? Nešto drugačije bi mogla da izgleda cela stvar ako pretpostavimo, a takva pretpostavka je i moguća i opravdana, da je književnost sama po sebi, istovremeno, prestup i prevladavanje tog prestupa, na primer, u konstruktivnosti koja je pripovedanju/pevanju, i prestupu, imanentna. Imanentna je mišljenju književnosti i njenoj problematizaciji vlastitog mišljenja, što ona, istina je, ne čini često. Književnost je, naprosto, razlika u odnosu na sebe, na prestup pisanja i čitanja, ona je i prestup i opklada na sebe. (Ova opklada nije moguća ako je prestup stvaran, i ako je samo moguć.) Tada, između ostalog, moramo pretpostaviti da je i čitanje samo po sebi prestup (ne samo zato što je drugo pisanje i drugo od pisanja, nego i zato što uspostavlja sličnost, koja postoji i ne postoji, između onoga što se piše i onoga što se čita) – ali i da uopšte nije prestup, ukoliko, već time što ih prepoznaje i nekako iskazuje, odstupanja od nepostojećeg obrasca pisanja ispravlja, dovodi do kraja. (Taj obrazac može biti i belina lista papira, i apsolutni automatizam pisanja. U stvari, samo oni i mogu biti taj obrazac.) Međutim, paranomija čitanja koja, na neki način, ne bi bila i paranomija prestupa pisanja, koja, povrh toga, ne bi bila i čitanje paranomije pisanja, ne bi bila ni moguća. Jedva da je i zamisliva askeza čitanja, naročito, ako ono podrazumeva bilo kakvu vrstu uživanja u tekstu. A uvek ga podrazumeva. No i uživanje u tekstu kao tekstu je i uživanje znanja. Stoga, kad god čitam Dostojevskovljeve *Zabeležaka iz podzemlja*, ja iznova čitam konačan, nedovršen tekst ovog romana. Čitam konačan tekst kao tekst koji je dovršen zato što je nedovršen, nedovršiv, čitam ga kao tekst protiv zakonitosti, konačnosti čitanja.

Pisanje je događaj, ili (ne)povezani niz događaja. Povremeno postaje čisti događaj, ili proizvod tog događaja. U najvećoj meri je autonomna imaginarna delatnost. Književno delo objedinjuje čisti događaj i imaginarna delatnost pisanja. Ono je zato, ujedno, prestup i objašnjenje prestupa. Objedinjuje pojam književnosti kao teorije i pojam književnosti kao paranomije. To dvojstvo književnosti je ostvareno u delu Petera Handkea, u fenomenologiji njegove proze. Nigde, ni kod Huserla, ne pokazuje se tako jasno kao kod Handkea da se fenomenološki zadatak: odgovarajuće opisivanje neke stvari,

ne može završiti. I u tome nema ničega protivurečnog ako je događaj pisanja mnoštvenost, čija je pripadnost situaciji neodrediva. Badiju tvrdi da je situacija događaja neodrediva.<sup>155</sup> Odgovarajući opis stvari zato i nije moguć. Nije odredivija ni pripadnost imaginarne delatnosti situaciji, iako književna imaginarna tvorevina, kao i san, sadrži takozvane skorašnje misli, prisustvo situacije stvari koja poziva na fenomenološki opis. Na taj način se raskriva da književnost kao teorija i neograničena imaginarna delatnost ponavljaju dihotomiju *vita activa* i *vita contemplativa*. Pritom prestupu pisanja, imaginari-zaciji, paranomiji književnosti pripada uloga prvog dela ove dihotomije. Pojmu književnosti kao teorije pripada uloga drugog od onog što se upisuje u tekst. Teorijska praksa književnosti ne krije, nije ni u stanju da to učini, da je, takva kakva jeste, otelovljenje prestupa pisanja, paranomije književnosti. Važno je naglasiti da i teorijska praksa književnosti (implicitna poetika) pokazuje na pisanje i književnost kao destrukciju i kao de-konstrukciju. Pokazuje na konstrukciju teksta, umetničkog rada – i bivstvovanja, ukoliko destrukciji pripada konstrukcija kao što to misli Hajdeger. Prestup pisanja potvrđuje da destrukciji pripada konstrukcija.

Mogućno je tvrditi, Stasis Gurguris to i tvrdi, da se pojam književnosti može: „...odnositi na suštinsko stanje – na pitanje šta književnost *radi* kao književnost“. U tom slučaju se pojam književnosti kao pojam teorije mora odnositi i na pitanje paranomije književnosti, utoliko pre što književnost kao teorija ne objašnjava, niti je obavezna da to čini, šta to ona radi kao književnost, niti zašto je i da li je teorija. Gurguris kaže da ovaj pojam „isto tako označava i tvrdnju da je književnost teorija za 'antimitsko doba', drugim rečima, određena teoretska osnova za istraživanje i razotkrivanje načina na koji je izvesno istorijsko stanje oblikovalo kripto-metafiziku koja tvrdi da je efikasno demistifikovala svet.“<sup>156</sup> Na taj način se sužava opseg pojma književnosti kao teorije. Za mitsko doba, prema Gurgurisvom stavu, književnost nije mogla biti teorija. Ni mit nije mogao biti teorija! To bi, međutim, trebalo proveriti. Istraživači mita u tome nisu saglasni. Jer, ako za mitsko doba književnost nije bila teorija, nije mogla biti ni samo priča. Nije, onda, jasno kako ona kao teorija, kad je postala teorija, razotkriva stanje koje je oblikovala kripto-metafizika, a ne razotkriva i stanje koje je oblikovala metafizika? Da

---

<sup>155</sup> Badiou, Alain, *L'être et l'événement*, Seuil, Paris, 1988, p. 223.

<sup>156</sup> Gurguris, Stasis, *Navedeno delo*, str. 49.

li bi to ona mogla da učini, ako oduvek nije bila teorija? Sigurno ne. Ako je mogla da razotkrije stanje koje je oblikovala kripto-metafizika, zar nije mogla da razotkrije i stanje koje je oblikovala metafizika? Ona je bila sposobna da razotkrije stanje koje je oblikovala kripto-metafizika samo ukoliko je već bila sposobna da razotkrije stanje koje je oblikovala metafizika, ukoliko ima neko znanje o metafizici, ili joj je, na neki drugi način, srodna. Je li ona morala, da bi u tome uspeła, promeniti svoju prirodu, raditi nešto što književnost ne radi? Ili, po prirodi stvari, stavlja u pitanje shvatanje autonomije, koju joj ostavlja i njena kripto-metafizika? Najzad, postoji li i šta je to antimitsko doba? Je li to, na primer, naše doba, doba neoliberalizma, ljudskih prava, „slobodnog sveta“, moći znanja, prikrivenog ponižavanja razuma...? Ne znam za delotvorniju mitologiju od mitologije neoliberalizma. Konačno, zar i naučno znanje ne poseže za mitom? Zar i antimitsko doba nije mitsko doba? Zar i književnost za koju se ne može reći da je teorija nije književnost kao teorija? I šta bi uopšte bila ova književnost? Kako bi je trebalo shvatiti, ako teoriju treba shvatiti „kao ono što je po sebi književni poduhvat“ i ako književnost, istovremeno, „proizvodi sebe u samom gestu proizvođenja vlastite teorije“.<sup>157</sup> Filosofija to čini. Čini to i književnost, u postmodernizmu na primer. Ali, ni u postmodernizmu se ona ne odriče prestupa. Šta je njena kripto-metafizička demistifikacija sveta ako ne prestup, ili racionalizacija prestupa, koje su, jednako kao i prestup, svojstvene svemu što se nje tiče?

---

<sup>157</sup> Gurguris, Statis, *Navedeno delo*, str. 64.