

# ILUZIJA I FIKCIJA

Upravo smo definisali\* književno izlaganje njegovom parodičkom funkcijom: pre nego reprodukciju stvarnosti, ono omo- gućava osporavanje govora. Ono deformiše, pre nego da opona- ša; uostalom, ideja imitacije, dobro shvaćena, sadrži ideju de- formacije, alko je istina, kako to predlaže Platon u odlomku iz *Kratila*, da *suština sličnosti jeste različitost*; slika, apsolutno sa- glasna sa modelom, stapa se sa njim i gubi svoj statut slike: ona ostaje takva samo po rastojanju koje je odvajanje od onog što oponaša; barokna estetika ne čini drugo nego razvija ovu ideju do njenog najparadoksalnijeg oblika, govoreći: ukoliko se više udaljavamo, utoliko više oponašamo, što proizvodi konačno teoriju karikature. U tom smislu, čitava književnost je, najzad, barokne inspiracije.

Ali ovakva karakterizacija ostaje čisto negativna: ona neće moći biti smatrana za zadovoljavajuću osim alko uspemo da po- kažemo da je funkcija izlaganja pisca i sama u suštini negativ- na. Reći ćemo onda da knjiga, konstruisana uz oprobane postup- ke, ne proizvodi pozitivnu stvarnost, nego veštačku stvarnost, iluziju. To je upravo onaj termin iluzije koji smo dosad upo- trebljavali.

Ovo se ponovo vraća na to da književnost izjednačava sa mito- lošijom, rasporedom znakova koji zauzima mesto odsutne stvar- nosti. U meri u kojoj je književnost evokaturna, na izgled eks- presivna, ona je prevarena: njeno kazivanje se beskrajno kreće ivicom radikalnog isključenja onoga o čemu ona izgleda da go- vori, a što nema nikakvu egzistenciju. Navodeći nas da smatra- mo reči za stvari, ili obrnuto, ona bi u celosti bila izatkana od ove laži, utoliko radikalnije ukoliko je nesvesna, i prethodi činu pisanja kao što mestu prethodi, vreba ono što će u njemu da se smesti.

Tada ćemo da govorimo o književnom prostoru koji će biti scena gde se odigrava ova mistifikacija. Svako pisanje bi bilo izdubljeno takvom elizijom: još bolje, ono će uspeti da je po- kaže u istinitosti njena odsustva, kako to čini Malarme. A raz- like koje odvajaju različita pisanja vraćaju konačno na zajed- ničku prirodu koja ih podjednako prinuđava: ona govore da ništa ne kažu. Poruka pisca je bez predmeta: čitava njena stvar- nost je premeštena u zaseban kod koji joj daje sredstva njene formulacije i njene komunikacije (ovo je teza koju je izložio Rolan Bart u *Nultom stepenu pisanja*, izd. De Sej).

Onda ne bi postojala teorija književnosti osim na temelju denuncijacije i saučesništva: kao što smo to već videli, ova dva držanja nužno se ne isključuju. Pisac i kritičar su u tom slu- čaju potčinjeni jednom istom mitu o govoru: kritička objektiv-

nost se u stvari definiše svojim brbljavim konformitetom sa *fatalnošću* koja je takode njen razlog postojanja. Teorijska ideja o *nužnosti* je, tako, degradirana, veoma literarno karikaturisana: u nizu pogrebnih proklamacija, »književnost« ne čini drugo nego iskazuje odsustvo svojih dela, ili njihovu ništavnost. Dela nisu ništa: ona su to ništa i, njime, najviše, manifestacija suštine (književnost) čiji mehanizam može da bude proučen radi nje- ga samog.

Ova koncepcija prirode književnih dela nije zadovoljavaju- ća, naročito zato što ne poznaje ulogu koju, u radu pisca, igra *fikcija*. Delo nije ono tkanje iluzije koje bi dovoljno bilo *rašči- niti* da bi se razumela njegova moć. Iluzija *uneta u delo* nije više sasvim iluzorna, ni jednostavno prevarena. Ona je *prekinuta, ostvarena*, potpuno preobražena iluzija. Ne videti ovu transfor- maciju, to je pobrkati nekknjiževnu upotrebu govora, počev od *koje* je delo načinjeno, i rad što je ona prisiljava da podnese, koji joj pripada kao svojina: to je verovati da je za pisanje do- voljno sanjati.

Govor iluzije, koji je materija na kojoj radi pisac, nije dru- go do prenosnik i izvor svakodnevnne ideologije, ona stvar koju odnosimo sa nama i koja od nas samih čini stvari: povučene niz beskrajni tok onog bezobličnog izlaganja gde se jedna slika me- nja za drugu, a da nikad ne bude nađen zajednički izraz, bez prestanka isključen, koji bi podržao ovo kazivanje. Da bismo bolje razumeli ono što definiše ovu običnu sudbinu govora, in- spirisaćemo se opisom strasnog života koji daje Spinoza: želja se usmerava na *imaginaran* predmet i izražava se u blagoglagol- jivom izlaganju, čitavom u poteri za odsustvom, beskonačno od- vojenom od svoga sopstvenog prisustva; izlaganju neodgovara- jućem, nemoćnom, nedovršenom, rastrzanom, praznom, bačenom u potragu za isključenim središtem, nesposobnom čak da kon- stituiše konačan oblik protivrečnosti: beskonačna linija koja se produžava u otvor lažne perspektivne. Želja prepuštena svojoj ništavnosti, razvlašćena još od početka: nikad utažena, i potre- bita samo za onim što mora da ostane nezadovoljeno. Govor u bekstvu, jureći za stvarnošću koju samo negativno može da odredi: govoreći o redu, o slobodi, o savršenstvu, o lepom i do- brom, ali takode o slučaju i o sreći. Delirij, reč lišena svog pred- meta, premeštena u odnosu na svoj očigledni smisao, bez sub- jekta koji je izgovara: pometena, napuštena, nepostojana, pre- puštajući se naveliko neodređenom padu. Egzistencija dolazi po- jedincu u obliku vrlo primitivne iluzije, pravog sna, koja orga- nizuje izvestan broj nužnih slika: čovek, sloboda, božanska volja; ona se smesta definiše izvesnom upotrebom govora koja od nje čini bezobličan, probušen tekst, koji neumorno klizi po sebi sa- mom, naprežući se da *ništa ne kaže*, pošto, isto tako, on nije načinjen da efektivno nešto kaže.

Oslobođenje, onakvo kakvo ga zamišlja Spinoza, najavljuje svakako novo držanje s obzirom na govor: valja zaustaviti šup- lju reč *imaginacije*, usidriti je, dati oblik nedovršenom, odrediti ga (ne da neogređeno i samo ne proizlazi iz izvesnog tipa nuž- nosti, pošto može da bude poznato). Da bi se ostvarila ova pro- mena, dve vrste aktivnosti mogu da budu zamišljene: teorijska aktivnost koja, obezbedivši prolaz odgovarajućem saznanju, učvršćuje govor i nagoni ga da govori po pravima; za Spinozu, nema drugoga puta: međutim, estetska aktivnost o kojoj on ostaje gotovo nem, *zaustavlja*, ona takode, govor, dajući mu ogra- ničen, alko ne dovršen, oblik. Između neodređenog govora što ga govori imaginacija i teksta u čijim granicama je ta reč u više smislova *pohranjena* (istovremeno izgubljena, napuštena i prihvaćena), razlika je radikalna: vidljivo kretanje prvog, koje čini da se reči miču ne uspevajući da napreduju, *zaleđeno* je književnim delom, prekinuto a, u tom intervalu koji ga smešta pred lice njega samog, konstruiše se ono pravo rastojanje koje je uslov stvarnog napredovanja, izlaganja knjige. Učvršćena sa- njarija: nužna i prava fikcija koja se upućuje ka određenom terminu. Još jednom, zato i jeste savršeno uzaludno razotkrivati, u knjizi, mit koji bi joj dao prividnost života: knjiga se svakako okreće oko tog mita, pošto je konstruisana počev od iluzije koju daje bezobličan govor ali, u odnosu na taj mit, ona zauzima *položaj* u isto vreme kada dobija oblik; ona je njegovo otkro- venje. To ne znači da je knjiga sama sebi svoja sopstvena kri- tika: ona prečutno daje kritiku svog ideološkog sadržaja, bilo to samo zato što odbija da se pusti da je povuče pokret ideo- logije kako bi dala njegovu *determinisanu predstavu*. Fikcija, koju ne valja brkati sa iluzijom, jeste nadomestak, alko ne ekvi- valent saznanja. Teorija o književnoj proizvodnji mora da nas pouči šta »poznaje« knjiga, i kako ona to »poznaje«.

Tako, nestanak iluzije, što ga izaziva nedeterminisana reč, knjiga zamenjuje čistim, alko nisu jednostavni, obrisima fikcije. Fikcija, to je determinisana iluzija: suština književnog teksta je u ustanovljavanju ovakve determinacije. Tako *moć* govora, smeštena u više ili manje zaustavljenim granicama dela, jeste premeštena. Da bi se znalo šta je književni tekst, valjaće, znači, zapitati se počev od kojeg novog središta se stvara rad fikcije. Ne radi se o stvarnom središtu: ideološku decentrisanost iluzije knjiga ne zamenjuje središtem organizacije oko kojeg bi sistem govora mogao biti jednom za svagda uređen; knjiga ne daje ovom sistemu sadržaj. Fikcija nije *istinitija* nego iluzija; reći- ćemo još: ona ne može da zauzme mesto saznanja. Međutim, smeštena u neodgovarajuće, ona nalazi sredstvo da u njemu za-



počne kretanje, da preobrazu odnos prema ideologiji: ne da preobrazu samu ideologiju, što je nemoguće (ideologija koja se, po prirodi, nalazi uvek *drugde* ne zauzima nijedno istinsko mesto: ona, znači, ne može biti zbilja izmenjena). Fikcija, u meri u kojoj je prividna, vara nas: ali ta prevara nije početna, pošto se i sama odnosi na radikalniju prividnost koju pokazuje i koju izdaje, doprinoseći, tako, tome da nas od nje oslobodi.

Tamo gde se, u svojoj bezobličnosti, okončava »život«, počinje delo: različiti, znači, i stvarajući kontrast jedno u odnosu na drugo; ali neodvojivi, takođe, ne zato što bi zaodavali različitim oblicima jednu istu sadržinu, nego nužnošću koja im je načinjena da bez prestanka obnavljaju svoju protivnost.

Zato što delo sadrži ovakvu fikciju, savršeno je iluzoran svaki kritički poduhvat koji bi tražio da svede ovu fikciju na drugu upotrebu govora: unutrašnju reč, ideološku reč ili kolektivnu reč. Takođe, fiktivna i neiluzorna priroda dela sprečava da ga *tumačimo*, to jest, da ga vraćamo na neknjiževne oblike izraza: kao što ćemo to da vidimo, upoznati, to nije tumačiti nego objasniti.

Važno je, znači, razlikovati tri oblika koji daju govoru tri različite upotrebe: iluziju, fikciju, teoriju. Iste reči, otprilike, sastavljaju ova tri izlaganja: ali između ovih reči zasnivaju se neuporedivi odnosi, toliko odvojeni da je nemoguće, bez kidanja, prelaziti sa jednog na drugi.

## Objašnjenje i tumačenje

Odbijajući zastareli mit o objašnjenju teksta, kritika koja hoće da bude duboka daje sebi za cilj određivanje *smisla*: ona se označava sama od sebe svojom interpretativnom prirodom, u širokom smislu izraza. Šta dobijamo zamenjivanjem objašnjenja (koje odgovara na pitanje: kako je delo sačinjeno?) tumačenjem (zašto je delo sačinjeno?). Najpre, čini se, proširujemo polje primene kritičkog poduhvata: ne ograničavajući ga više na proučavanje sredstava, slepa tehnika, otvaramo mu neistraženu oblast ciljeva. *Suštinska* pitanja mogu, tako, biti postavljena: koja stavljaju pod sumnju ne samo oblik književnog čina nego, takođe, njegovo značenje.

Jeste tumač onaj koji, držeći se u središtu, ili bolje među prostorom, pristupa zameni: na mesto onoga što mu je ponuđeno stavlja izraz jednake vrednosti, bar ako postupi *pravilno*. Šta tumač stavlja na mesto čega, kada primenjuje svoju veštinu na književno delo? on pristupa zameni koja, na *mestu* dela, utemeljava njegov smisao. On pokazuje, tako, jednim istim pokretom dve stvari: *mesto* dela, i sadržaj koji ispunjava ovo mesto; reći će se da, smeštajući se na mesta dela, on izlaže smisao koji tu ima položaj. U stvari, tumačenje ostvaruje obrnutu, ali jednako-vrednu, operaciju: ono prenosi delo u komentar, nastojeći, ovim premeštanjem, da učini da se pojavi, neizmenjen i oslobođen ukrasa koji su ga sakrivali, proveren, njegov sadržaj. Tumač ostvaruje dvojnika dela: tako pronalazi, u čudesnoj recipročnosti, ono čega je i samo delo dvojnik.

Tumačiti, to je ponavljati, ali u veoma čudnom ponavljanju koje kaže više govoreći manje: ponavljanju pročišćujućem, iza kojeg se smisao, do tada sakriven, javlja u svojoj jedinosti istini. Delo je samo izražavanje tog smisla: to jest, takođe, omotač koji ga zatvara i koji valja uništiti da bi se on video. Tumač izvršava to oslobodilačko nasilje: on raščinja delo, da bi mogao ponovo da ga sačini *po slici njegova smisla*, nagoneći ga onda da označava direktno ono čega je bilo indirektni izraz. Tumačiti, to je, takođe, prevoditi: reći u izrazima očiglednosti ono što je sadržavao i zadržavao nejasan i nepotpun govor. Prevoditi i svoditi: vraćati na njeno jedinstveno (jedino i nezamenljivo) značenje očiglednu raznolikost dela. Ovo svodenje, paradoksalno, moralo bi biti plodno, umesto da bude osiromašavajuće: dodajući tekstu jasnoću i istinu koje je njegov govor paradoksalno lišen. Ali ovakvo »produbljivanje« ima očevito kritičko značenje; bogatstvo što ga razotkriva u delu je u isto vreme otkrovenje njegova siromaštva: »To je bilo to, to je bilo samo to«. Platon nije govorio drugo:

»Jer ako dela pesnika lišimo boja poezije i ako ih recitu jemo svedena na njih same, ti znaš, mislim, kako ona izgledaju... Možemo da ih uporedimo sa onim licima koja, nemajući drugu lepotu do svoje svežine, prestaju da privlače oči kada ih je cvet mladosti napustio«. (*Republika*, X, 601 b).

Vraćeno na izražavanje smisla, delo rizikuje da se pokaže jako uvenulo: da bi mu vratilo njegove čari, komentator će morati da mu doda ukras svoga sopstvenog stila.

Tako su postavljani principi *immanentne* kritike: u delu je zadržan smisao koji valja da se oslobodi; delo u svom govoru jeste maska, govornjiva i prevarna, kojom je taj smisao ukrašen: upoznati delo, to je uspeti se do tog suštinskog i jedinstvenog smisla. Interpretativna kritika počiva na izvesnom broju iluzija koje su već bile razotkrivene: ona smešta delo u prostor kojeg obdaruje perspektivom svoje dubine; ona razotkriva neposredno prevaran karakter dela, dvosmisleni znak koji označava smisao i istovremeno ga sakriva: konačno, ona pretpostavlja u delu aktivno prisustvo jedinstvenog smisla oko kojeg bi ovo, mada različito, bilo prikupljeno. Naročito, između dela i njegove kritike, ona ponovo utemeljava odnos interiornosti: interpretativan, komentar se smešta u središte dela i isporučuje njegovu tajnu. Između predmeta (književno delo) i njegova poznavanja (kri-

tičko izlaganje) nikakvo drugo rastojanje do onog koje odvaja moć od čina, smisao od njegova objavljenja. Komentar je određen delom: osim ako to nije obratno; svakako, jedno i drugo su stopljeni na način koji karakteriše, to smo videli, empirističkom metodu.

Nije moguće zaustaviti se na idealu suštinske kritike, immanentne kritike, koja bi bila ponavljanje, komentar, »čista« lektira: nije dovoljno razviti liniju teksta da bi se otkrila ponuka koja je u njemu zapisana jer ovaj bi zapis bio zapis empirijske činjenice. Istinsko poznavanje podrazumeva razdvajanje između svoga izlaganja i predmeta ovog izlaganja: ono ne preduzima da ponavlja što bi već bilo izrečeno. Immanentna kritika je nužno nejasna kritika: pošto počinje time što poništava princip svoga razlikovanja. Shvatamo, međutim, da ona može, drugim putem, izgledati da je najrigoroznija kritika: svojom potvrđenom voljom da bude *verna smislu*, do te mere da ga oslobodi svih nečistoća koje ga menjaju i zamućuju, ona garantuje, između dela i njegova čitaoca, suštinsko izjednačenje. Uzmaći pred poduhvatom tumačenja, to je prihvatiti da ga izdamo ili da se izgubimo u delu; to je, gonjeni brigom za lažnu objektivnost, dati prvenstvo nesuštinskom; to je odbiti slušanje fundamentalne i opse-dajuće tajne.

Suštinska teškoća koju mora da reši kritička aktivnost, shvaćena kao racionalan poduhvat, jeste, znači, ova: s jedne strane, ona ne može smatrati da joj je njen predmet dat empirijski, osim ako ne pobriče pravila umetnosti i zakone saznanja. *Predmet* kritičkog saznanja nije postavljen pred nju u svojim vidljivim granicama: poimanje ovih granica pretpostavlja prethodni tretman predmeta, koji se sastoji ne u tome da ga se *zameni* idealnom i apstraktnom konstrukcijom, nego u tome da ga se *premesti* u njemu samom da bi mu se dao racionalan status. S druge strane, ovo saznanje, ako neće da padne u normativnu iluziju, da sudi u naivnom smislu reči, može jedino da razmatra delo takvo kakvo je, i mora da se odupre tome da poželi, na bilo koji način, njegovu promenu; to bi značilo podrediti ga novom tipu pravila (ne više tehničkim pravilima konformiteta, nego moralnim i političkim pravilima saglasnosti). Tako, valja izći iz dela, i objasniti ga, reći što ono ne kaže i ne bi umelo da kaže: isto tako trougao ostaje definitivno nem o zbiru svojih uglova. Međutim, ovaj izlazak ne može biti izvršen na bilo koji način: da bi se osujetila empiristička iluzija, ne radi se o tome da se padne u normativnu iluziju, i da se stavi *na mesto* dela nešto drugo (cenzura i interpretativni komentar su dva moguća oblika ovakve zablude).

Objasniti, to će upravo značiti, pošto se odbaci mitologija razumevanja, da se prepozna u delu tip nužnosti koja ga određuje, i koja se svakako vraća na *jedan smisao*. Nije reč o tome da se suoči delo sa spoljašnjim principom istine: pre nego da se donese normativni sud, valja identifikovati vrstu istine koja ga konstituiše, i u odnosu na koju ono ima smisao. Ova istina nije pohranjena u delu, prisutna u njemu kao koštica u svom voću: ona je istovremeno, paradoksalno, unutrašnja i odsutna. Ako sa ovim nije tako, valjaće da priznamo da je delo u pravom smislu *nespoznatljivo*, čudesno i tajanstveno, i da je kritički poduhvat zaludan.

Znači, da bismo osujetili interpretativnu iluziju, dovedeni smo dotle da formulišemo metodičku hipotezu koja se tiče prirode dela. Delo mora biti priređeno, *tretirano*, bez čega ono nikad neće biti teorijska činjenica, predmet saznanja; ali ono mo-





ra takođe biti *ostavljeno* takvo kakvo je, bez čega će se o njemu doneti, ne sud teorijski, nego sud vrednosti. Ono mora biti izgrađeno i održano u svojim sopstvenim granicama: to jest, bez toga da bude podređeno poduhvatu edifikacije. Ovaj dvostruki zahtev neće imati stvarno smisao osim ako je saglasan sa prirodnom dela: potrebno je da proizvod rada pisca može da bude tako premešten, bez čega će on da ostane predmet potrošnje ne mogavši da postane predmet saznanja; izgovor za retorička laskanja, on nikada neće biti oslonac racionalnog ispitivanja.

Da bi se izašlo iz kruga kritičkih iluzija, valja predložiti teorijsku hipotezu; delo nije zatvoreno nad jednim značenjem koje sakriva, dajući mu njegov dovršen oblik. Nužnost dela se zasniva na mnoštvu njegovih značenja: objasniti delo, to je prepoznati, i *razlikovati*, princip ovakve raznolikosti. *Postulat jedinstva dela koji je, više ili manje eksplicitno, uvek opsedao kritički poduhvat, mora, znači, da bude otkriven: delo nije stvarno nekom intencijom (objektivnom ili subjektivnom); ono je proizvedeno polazeći od određenih uslova.* »Svaki zapis poseduje smisao, čak i ako je taj smisao veoma daleko od smisla što ga je autor sanjao«. (Sartre — *Prezentacija Modernih vremena*): delo bi bilo *puno smisla*, i u toj punoći bi ga i trebalo ispitivati. Ali ovakvo ispitivanje bi bilo očigledno iluzorno, pošto bi primilo svoj oblik iz skrivene rečitosti, iznikle iz samog dela, koju bi se ono zadovoljilo da izrazi. Istinsko ispitivanje neće se odnositi na ovakvo kvazi-prisustvo; pre nego idealnu i iluzornu punoću, ono će dati sebi za predmet onu šuplju reč koju delo diskretno propoveda i u njoj će odmeriti *rastojanje* koje razdvaja *više smislova*.

Ne treba, znači, oklevati da se u delu otkrije nepotpunost i bezobličnost: pod uslovom da ne uzmemo ove reči u pogrdom i negativnom smislu. Pre nego na onoj *dovoljnosti* koju bi mu dala idealna konzistentnost, valja se zaustaviti na onom određenom neokončanju koje stvarno uobličuje knjigu. Delo mora biti *u sebi samom nepotpuno*: ne izvan sebe samog, jer dovoljno bi bilo upotpuniti ga da bi ga se »ostvarilo«. Valja razumeti da nepotpunost koju u njemu signalizuje suočavanje različitih smislova jeste pravi *razlog* njegovog rasporeda. Tanana linija izlaganja je privremena spoljašnost iza koje valja znati raspoznati determinisanu složenost teksta: budući da se podrazumeva da ova složenost ne bi mogla biti, iluzorna i posredna, složenost »totalnosti«.

Objasniti delo, to je, umesto da se uspnemo do sakrivenog središta koje bi mu dalo život (interpretativna iluzija je organizmička i vitalistička), videti ga u njegovoj efektivnoj decentrisanosti: to je, znači, odbiti princip unutrašnje analize (ili imanentne kritike), koja bi veštački zatvarala delo nad njim samim i, iz činjenice da je *potpuno*, izvodila sliku »totalnosti« (jer slike se takođe izvode). Struktura dela, koja omogućava da se o njemu izvesti, to je onaj unutrašnji prekid, ili ona cezura, čijim posredstvom se ono *podudara* sa stvarnošću (ona je takođe nepotpuna) koju daje da vidimo ne odražavajući je. Književno delo daje meru različitosti, daje da se vidi determinisanu odsutnost: ona je ta koju ono iskazuje ako, silom, o njoj jedva da govori. Tako, ono što u njemu valja da vidimo, to je ono što mu nedostaje, nedostatak bez kojeg ono ne bi postojalo, bez kojeg ono ne bi imalo išta da kaže, ni sredstva da to kaže ili da to ne kaže.

Kako je to Lenjin pokazao povodom Tolstoja, i kako ćemo pokušati da to pokažemo povodom Ž. Verna i Balzaka, ono što u delu zahteva objašnjenje, to nije ona lažna jednostavnost koja mu daje prividno jedinstvo njegova smisla: nego prisustvo, u njemu, odnosa ili suprotnosti između elemenata ekspozicije ili razina kompozicije, onaj disparatni karakter koji pokazuje da je ono izgrađeno na *konfliktu smisla*; taj konflikt nije znak njegove alternacije: on omogućava da se u delu otkrije zapis *alteriteta*, posredstvom kojeg je ono u odnosu sa onim što nije ono i odigrava se na njegovim ivicama. Objasniti delo, to je pokazati da, suprotno prividnostima, ono ne postoji sobom samim nego nosi, naprotiv, čak i u svome govoru, znak determinisanu odsutnosti koja je princip njegova identiteta: izdubljena aluzivnom prisutnošću drugih knjiga protiv kojih se konstruiše, okrećući se oko odsustva onoga što ne može da kaže, opsednuta odsustvom izvesnih reči na koje ne prestaje da se vraća, knjiga se ne izgrađuje u produžavanju smisla, nego polazeći od neslaganja više smislova, koje je takođe najčvršća veza kojom se ona privezuje za stvarnost u napetom i uvek obnavljanom suočavanju.

Videti kako je knjiga sačinjena, to znači videti *od čega* je sačinjena: a od čega bi bila sačinjena ako ne od onog nedostatka koji joj daje njenu istoriju i njen odnos prema istoriji?

Međutim, valja se čuvati toga da ne stavimo na mesto ideologije tumačenja ideologiju objašnjenja. Zbog toga valja izostaviti izvestan broj postulata koji podrazumevaju teorijsko nepoznavanje književnog dela. Izvestan broj ovih postulata već je bio naznačen: postulat lepote (delo je saglasno modelu), postulat nevinosti (delo je dovoljno sebi samom i poništava, institucijom svoga jednostavnog izlaganja, sve do uspomene na ono što nije ono), postulat harmonije ili totalnosti (delo je savršeno: okončano, on konstituiše potpunu celinu). Uputno je da ovim postulatima dodamo druge koji nam, ako su, nekom prilikom, nesloživi s prethodnima, ipak ne donose teorijsko značenje: postulat otvaranja i postulat dubine.

Pod izgovorom da identifikujemo u delu njegovu teorijsku neokončanost, ne treba pasti u ideologiju »otvorenog« dela (videti: Umberto Eko, *Otvoreno delo*, izd. De Sej): dela koje samo,

veštinom svoga rasporeda, konstituiše princip svoje beskonačne varijacije. Ono, tada, više ne bi imalo jedan smisao nego više: ali ova moguća beskonačna mnogostrukost koja je svojstvo ili efekat i čije je ostvarenje povereno čitaocima, nema šta da traži sa stvarnom složnošću, nužno okončanom, koja je struktura dela. Ako delo ne proizvodi, ne sadrži princip svoga zatvaranja, ono je ipak konačno zatvoreno, sadržano u granicama koje mu pripadaju kao svojina a da ih ono samo sebi nije dalo. Neokončanost dela je razlog njegove dovršenosti.

U isto vreme, udvostručiti liniju teksta reljefom što mu ga daje njegova nepotpunost, to može da znači pokazati iza dela drugo delo, koje bi bilo njegova tajna, a čija bi ono bila maska ili prevod: i pasti tako u interpretativnu iluziju. Ovo poslednje iskušenje počiva na *postulatu dubine* koji inspiriše, što se tiče velikog dela, itavu tradicionalnu kritiku.

## Unutrašnje i spoljašnje

Mnogo smo dosad govorili o onome što se dešavalo u delu; govorili smo takođe o njegovim granicama: može biti da smo, tako, opet pali u prostorne metafore koje su, drugim putem, ipak obznanjene.

Valja precizirati da granica nije posrednik, mesto prelaza, komunikacije između unutrašnjosti i spoljašnjosti, ili hronološke razmene između pre i posle (najpre delo u sebi samom, potom delo za ostale): ova granica nije pregrada, bojište na kojem se utemeljava nezavisnost, nego sredstvo autonomije.

Ova tačka je veoma važna jer nas sprečava da padnemo u empirističku ideologiju unutrašnjosti: pošto se delo zatvara nad toplom intimnošću svojih tajni, raspoređujući svoje elemente kako bi im dalo zadovoljavajuću organizaciju okončane i centrirane celine, svaka kritika je tada imanentna.

Valja ukloniti ove slike kritičke sanjarije i videti da delo nema unutrašnjosti, nema spoljašnjosti: ili pre, njegova unutrašnjost je kao spoljašnjost, predočena, pokazana. Tako je ono *prepušteno* oku koje ga pretražuje kao ljušturu, bolje, kao *oljušteno*. Otvorena utroba: jer, to što se tako pokazuje, za njega je zatvaranje. Što ne kaže, ono to pokazuje znakom koji ne može biti *čuvén*, nego kojeg valja da *vidimo*. Tako kritika, alegorično, kombinuje upotrebu vida i sluha: ono što ne može biti čuvén, valja znati da ga identifikujemo pogledom. Još jednom, pokazuje se da se delo ne obraća onome ko ga čita na jednostavan način, nego na složen.

Naročito, osnovno je da se razume da delo nije kao unutrašnjost koja bi globalno bila u odnosu sa spoljašnjošću: tako su se pojavile sve zablude kauzalnog objašnjenja.

Ovo nam omogućava veoma jednostavno da rešimo pitanje *odvojivih ideoloških iskaza* prisutnih u delu, iako izgledaju da pripadaju različitoj razini iskaza. Ne radi se o delovima prenesenim, priređenim na terenu različitom od terena proizvodnje dela i prebačenim takvi kakvi su. Ovi iskazi nisu samo uvedeni u delo: nego, prerađeni njime, oni uzimaju smisao različit od onoga koji su imali u početku, i postaju istinski elementi dela.

## Dubina i složenost

Izlaganje dela, svojom upornom linearnošću, ustanovljava izvestan oblik nužnosti: ono napreduje, sledi se, neminovno, u okviru koji mu daju njegove granice. Ova iluzija je samo na izgled krhka: ništa ne omogućava da se ona prekine, da se izmeni, da joj se da pratnja drugog izlaganja, odakle bi ona primila ono gradivo koje izgleda da joj nedostaje. Tekst je smešten u svojoj sistematskoj tananosti: nema šta da se učini da bi ga se izvadilo iz njega samog, ili da bi ga se suočilo sa njim samim u traganju za pravom gustinom. Osim ako ne padnemo u normativnu iluziju, knjizi, onakvoj kakva je predstavljena, ne treba očevitno ni jedna reč da se pridoda; ništa što je pogodno za korekciju.

Međutim, nije reč o tome da spustimo na nju pokor, to jest, zaslepljen pogled. Valja je videti upravo takvu kakvu je: više nije dovoljna mehanička vernost koju definiše samo konformitet. Onda je lako da je smatramo *dubokom*: kao zagonetku ili kao masku, iza koje se krije opsedajuća prisutnost; što je još i način da se predstavi tekst kao glatka i dekorativna površina, prevarena u svom savršenu. Ako je problem ovako postavljen, da bi se upoznao delo, valja strgnuti masku ili dokazati njenu nužnost: pokazati da, kroz pisanje, samo izlaganje jeste ono što je izvitopereno; definitivno, pokazujući i maskirajući, nudeći se i sakrivajući se, sebe samo ili drugo.

Međutim, ova ideja o skrivenoj istini ili skrivenom smislu ostaje vrlo siromašna u poukama, uboga, prevarena površ svega: u razmeni koju predlaže, između dna i površine, postoji najzad samo apstraktna inverzija koja, ostavljajući problem neizmenjen, jedino premeće njegove izraze. Onda, u njegovoj providnoj izveštačenosti, pokazuje se da izlaganje dela drugačije kaže istu stvar. Misli delo počev od para suprotnosti stvarnost-prividnost, to je preokrenuti normativnu iluziju da bi se palo u interpretativnu iluziju: zameniti vidljivu liniju teksta istinskom linijom koja bi se našla *postavljena* iza prve. Tako se ustanovljava slika prostora teksta (to je prostor u kojem se odigrava ta razmena), dubine; ali ta nova dimenzija samo je ponavljanje



prethodne: ta dubina je proizvod udvajanja, ideološki plodnog, sterilnog teorijski (pošto, stavljajući samo delo u perspektivu, ono nas ne poučava istinski o onome što ga određuje).

Ali knjiga nije kao oblik koji bi jednostavno skrivao dno. Knjiga ništa ne sakriva, ne zadržava, ne čuva nikakvu tajnu: ona je u celosti *čitljiva*, ponuđena pogledu, izručena. Međutim, taj poklon nije lak za prihvatanje, i nikako se ne zadovoljava spontanijem prijemom. Brbljavo upornim čitanjem, delo se ne daje jednostavno takvo kakvo je: ono ne bi moglo sve reći u isto vreme; ono nema drugog sredstva do svog razasutog izlaganja da ujedini, da prikupi ono što kaže. Kao što smo to videli (*Lice i naličje*: ali ne treba brkati videti i razumeti), linija teksta se proteže u ne samo jednom pravcu; u njoj su kraj i početak nerazmršivo pomešani. S druge strane, suprotno onome što bismo, ako je samo sledimo, mogli misliti, ova linija nije jedina, nego organizovana prema aranžmanu stvarne različitosti. Književno delo ne može, nužnošću svoje prirode, jednu stvar reći ujedanput: nego bar dve koje se prate i mešaju se, a da ne moramo da ih pobrkamo. Njegov oblik je, znači, složen: linija njegovoga izlaganja, deblja nego što izgleda na prvi pogled, opterećena je reminiscencijama, izmenama, ponavljanjima i, takođe, odsustvima; a predmet tog izlaganja je mnogostruk, nije sabran u sebi samom u savršenom udvajanju nego razvijen, naprotiv, u onih hiljadu lica koja su isto toliko stvarnosti odvojene, isprekidane, neprijateljske. Ovo izlaganje je daleko od toga da kaže, ili da ne kaže, jednu stvar koja bi bila njegova tajna, izmiče sebi samom, ne pripada više sebi, razapeto kao što to jeste, između svih ovih oprečnih determinacija.

Pre nego o njegovoj mitskoj dubini, valja, znači, zapitati delo o njegovoj stvarnoj složenosti. Uhvaćeno u granice stroge različitosti, ono je, tako, potčinjeno suštinskom zahtevu: da bi se jedna stvar izrekla, potrebno je da ona u isto vreme kaže drugu koja nije nužno iste prirode; ona povezuje u veze jedinstvenog teksta više različitih linija koje je nemoguće deliti: nije reč o tome da se rastavi ono što se nužno sledi, nego da se prikaže raspored toga. Ono što delo kaže, to nije jedna ili druga od ovih linija, nego njihova različitost, njihova suprotnost, ona šupljina koja ih razdvaja i koja ih povezuje.

Ovo može da bude viđeno na osnovnom primeru. Stilistika omogućava da se identifikuju neki od problema koje mora da reši pisac kada je postavljen pre izvesne izbore, osobite i odsudne: između predašnje svršenog vremena i prošlog vremena, između priče u prvom licu i priče u trećem licu, da uzmemo samo najprostije situacije. Ovi izbori mogu da budu objašnjeni: ali pre nego što su tako opravdani, valja da budu ostvareni. No, aktivnost pisca nije ni samo, ni direktno »upravljanje« stilističkim zakonima, definisanim radi njih samih: sasvim suprotno, ona je ta koja određuje ove zakone. Pisac nije neko ko »pravi stilistiku«, znajući to ili ne znajući: njegovo delo nije statut o tačnoj primeni. Pisac susreće izvesne specifične probleme kojima, pišući, donosi rešenje: nasuprot onima koje postavlja stilistika, ovi problemi, i rešenje koje ih stvarno konstituiše, nisu nikad jednostavni. Pisac uvek mora da reši više problema u isto vreme, na različitim razinama: nijedan izbor ne ide nikad sobom samim. Tumačiti, to je upravo svesti objašnjenje na identifikaciju jednog jedinog od ovih izbora: takav je jednostavni postupak što ga je Sartr, u čuvenom tekstu, primenio na Kamiljevog *Stranca*. Istinsko objašnjenje odnosi se uvek na složenu stvarnost, gde se nužno susreću više determinacija; ono izmiruje efekte zakona koji pripadaju različitim oblastima stvarnosti. Zato u tkanju dela i susrećemo uvek rupe, protivrečnosti, bez kojih ono ne bi postojalo. Onda valja reći da je kretanje teksta sistematsko, ali da, nikad, ono ne može biti vraćeno na instituciju jednostavnog i potpunog sistema.

Jedan od suštinskih razloga ove složenosti jeste da delo ne dolazi nikad samo: ono je uvek određeno postojanjem drugih dela koja mogu pripadati drugim sektorima proizvodnje; nema prve knjige, ni nezavisne knjige, apsolutno bezazlene: novost, originalnost, u književnosti kao i drugde, definišu se uvek odnosima. Tako je knjiga uvek mesto razmene: njena autonomija i njena koherentnost plaćaju se cenom ovog alteriteta koji može da bude takođe, nekom drugom prilikom, alteracija.

Istinski čitati, znajući čitati i znajući šta znači čitati, to je ne pustiti da ista izmakne od ove mnogostrukosti. Naročito, osim nabiranja elemenata koji je sačinjavaju, to je videti, pre nego vezu, harmoniju ili jedinstvo, koji su isto tako deformacije i idealizacije, razlog njenoga procesa. Ne radi se, još jednom, o tome da se zapazi pritajena struktura za koju bi vidljivo delo bilo kao indicija, nego o tome da se konstituiše ono odsustvo oko kojeg se vezuje stvarna složenost. Tada će, možda, moći biti isterani oblici iluzije koji su književnu kritiku zadržavali dosad u vezama ideologije: iluzija tajne, iluzija dubine, iluzija pravila, iluzija harmonije. Decentrisano, izloženo, određeno, složeno: priznato kao takvo, delo rizikuje da dobije svoju teoriju.

\* U jednom od ranijih poglavlja knjige P. Mašrea, *Za teoriju književne proizvodnje* (F. Maspero, Pariz, 1971.), iz koje je uzet i ovaj odlomak (prim. prev.).

Preveli s francuskog:  
G. Stojković-Badnjarević i A. Badnjarević

zvonimir husić

# sve što vodom putuje

## PITANJE

Zar je ovo sve što trebam:  
svjetlost sobe nešto knjiga  
malo sjećanja malo nade  
svakodnevnu ljubav  
koja započinje i završava  
istim riječima istom dosadom  
kratke šetnje ravnodušnost prolaznika  
obaveznu tugu neizbježnost pada  
poneki osmijeh čašu alkohola  
nevažne predstave bez sadržaja?

Pa i to je previše ako se odlučim  
za jedan od mogućih poraza.

## VESLAČ

Sve što vodom putuje  
na vašu me tromost podsjeća.  
A još sam vas upozorio  
mo svedilj stojte  
očekujući darove.  
Kako me boli vaša sklonost besposlici.  
Zar nisam govorio  
da vodu prevaljujete zamasa.  
Skupite to malo preostale hrabrosti  
još me možete stići  
pogrbljenog nad veslima.