

branimir karanović, grafika

# OBJEKTIVNI DUH<sup>1)</sup>

žan-pol sartr

Izbegnimo nesporazum: u početku XX veka, dugi književni san, započet od Gistavove dvadesete godine, okončava se s poslednjim simbolistima. U tom trenutku mnogo mladih pisaca koji su hteli da sačuvaju nasleđe prethodne generacije i da ga prevaziđu ka novom klasicizmu, pod uticajem čudnog stava svojih očeva i svoje starije braće, odlučuju da je neuroza neophodan uslov Genija: znamo šta je Žid mogao da napiše o Dostojevskom. No, to je zbog toga što je ta postsymbolistička generacija zamišljala neophodne uslove dela prema onima koje je umetnost zahtevala od njihovih neposrednih prethodnika. U tom smislu, oni su posvedočavali da je, od 1850. do kraja veka, trebalo biti lud da bi se pisalo. Ničega tačnijeg: u njihovim idejama vidim potvrdu svojih. Jednostavno, ne mogu da prihvatim da oni *uopštavaju*, kao da se smisao i funkcija književnosti — za pojedinca i za društvo — nisu stalno menjali tokom istorije, kao da Umetnost, prema epohama, nije vrbovala svoje umetnike na osnovu različitih kriterija. *Istina je* da je neuroza, od 1830. kraljevski put ka remek-delu, iz razloga koje ću izložiti i od kojih neki važe još i danas, ali s mnogo manje žestine. Ali ne vidim da je ona to bila u XVIII veku, još manje u XVII. To je zato što se najpre zahtevalo, da bi se čitao neki spis, da njegov autor bude »častan čovek«, to jest, da, uz strogo pridržavanje izvesnih pravila, bude integrisan. U tom slučaju neuroza može da postoji — kao kod Rusoa,<sup>2</sup> koji je, možda, čak bio psihotik i, bez sumnje, kod Paskala — ali ona je korisna *posredno*, piše se *protiv svog zla*, uprkos smetnjama, kao što upravo čini Ruso, a nikako zahvaljujući njemu. Kod drugih autora ona

je otvoreno štetna: bez nje, oni bi bili stvorili bolje ili više. Drugi put, opet, ona vrši svoja pustošenja u drugim oblastima, i time pošteduje književni sektor. Doista, svaki čovek je totalizacija koja se temporalizuje i ništa ne može da mu se dogodi što ga ne pogađa, na jedan ili drugi način, u svim njegovim delovima. Osnovno je da se, u integrisanim društvima, psihoneurotični element, ako postoji, nikada ne uzima za cilj umetnika, a još manje kao pravilo njegove umetnosti. Rekao sam drugde da je genij ishod: jedini koji ostaje kada je sve izgubljeno. Ponavljam to, ali precizirajući da taj ishod nije neurotičan i da čak, većinu vremena, on dozvoljava da se uštedi neuroza. Jednom rečju, kada se književnost ne poziva na psihopatiju, do neurotičnih smetnji ne dolazi, ili, ako se one kod autora događaju, ta činjenica — bitna za razumevanje pojedinca — poništava se u Objektivnom duhu, jer to je slučaj, to jest, Besmisao u odnosu na Smisao toga kulturnog trenutka. I, mada zamenjivanje jedne forme drugom izvode ljudi i mada je ono motivisano nelagodnošću (postoji protivrečnost između nekadašnje forme i sadržaja koji zahteva da bude obrađen savremeno), nema razloga da ta nelagodnost, koja je specifična kulturne vrste, bude doživljena *neurotično*, *izuzev* ako to zahtevaju naročito strukture sticaja prilika.

No, upravo to je ono što se dešava oko 1850: u tom trenutku, uslov da se stvara Umetnost je da se bude neurotičan.<sup>3</sup> Ne bilo kako, nego na određen način koji hoćemo da definišemo; to je zbog toga što objektivni pokret koji preobražava kulturu na osnovu dubljih preobražaja — ali takođe prema tradicijama i zakonima svojstvenim kulturnom sektoru — stvara tako stroge i tako protivrečne norme da savremeni trenutak Umetnosti može da se ostvari kao determinacija Objektivnog duha jedino u obliku Umetnosti-Neuroze. Što ne znači da će dela da budu neurotična, nego će to biti književne doktrine kao što će i »pesničke veštine« i umetnici morati da izigravaju neurozu ili da budu neurotični. A kako je književni čin dvoboj, to znači, osim toga, da, za publiku, čitanje, dok se dešava, postaje kratka, izazvana neuroza.

Postoji, međutim, kategorija specijalizovanih čitalaca, onih kojima moramo da se pozabavimo i koji čitaju radi pisanja. U njima književnost postaje vrbovalac. Bez sumnje, njihov izbor da se postane pisac predstavlja subjektivnu odušku njihovim teškoćama i njihovim problemima. Videli smo to za Flobera. Ali, kao što se može postati obučar iz slučajnih razloga i usled osobitih događaja, i kao što ti razlozi i ti događaji ne menjaju ništa u objektivnoj potrebi da se, uobičajenim postupcima, ume staviti nov don i poslužiti se, tada, *kako treba* šilom, isto tako se ne može sprečiti da svaki čitalac radi pisanja ne otkrije književnost takvu kakva, u njegovom dobu, ona jeste, čak pre nego što odluči da bude autor-početnik... Ukratko, ni jedan od njih, ni u jednom dobu, nije pronašao ili ponovo pronašao književnost. Kažimo da se ona u njima ponovo pronalazi kao obaveza da se piše polazeći od stvorene književnosti. U svakom istorijskom društvu u kojem pojedinac donosi odluku da bude pisac — ma šta da iz toga mora proizaći — književnost je njemu data najpre kao totalnost u koju on bira da uđe. Svakako, ta totalnost mu nije data u svim njenim pojedinostima: hoću reći u svim književnim delima; sasvim suprotno, njegov prilaz Svemu je promenljiv, postoji prilaz Flobera, prilaz Prusta — koje možemo nazvati »velikim književnicima« — a isto tako prilaz onoga mladog pastira čije su rukopise objavila *Moderna vremena* i koji je bio pročitao samo kalendare, novine i neke knjige Viktora Igoa. Ostaje da ni jedan od njih nije pronašao književnost u svoje sopstvene svrhe. Ona je postojala i svaki je sudio, po izvesnim odlikama, o onome što bih nazvao stvorenom književnošću, da je bilo uputno stupiti u naukovanje i postati predstavnik književnosti koja-treba-da-se-stvori. To znači da se ona javlja kao praktična aktivnost i manifestuje se postojećim rezultatima te aktivnosti, delima koje on čita drukčije od običnog čitaoca, kako bi otkrio, pregledom dovršenog proizvoda, pravila koja su poslužila njegovoj proizvodnji i koja on hoće da upozna, kako bi ih upotrebio kada na njega dođe red.

Tada se sreće s više vrsta poteškoća.

a) On čita svako od čisto književnih dela kao celinu koja definiše književnu aktivnost. A kako je njegova glavna namera da piše i kako je pročitano delo rukopis, ono postaje nejasna organizacija imperativa koje on mora da upije i koji će mu poslužiti kao pravila. U prvo vreme njegovog naukovanja on ne misli na *originalnost* ili, pre, on je zamišlja kao proizvodnju novog dela po nekadašnjim pravilima. To je zbog toga što se, nejasno, oseća kao nov, to jest, iz nove generacije, uslovljene više ili manje dubokim promenama društva u kojem je bio stvoren. Izgleda mu, dakle, da će, na svaki način, biti originalan novim sadržajem što će ga dati u svojim knjigama, pošto će u njima govoriti, po oprobanim metodama, o novim stvarima koje mu se otkrivaju kroz sticaj prilika. Ništa od svega toga nije mu jasno, ali mu se čini da će, ako može da piše o sižeju *svoga vremena* upotrebljavajući odobrena pravila, načiniti univerzalnu i jedinstvenu knjigu. Jedinstvenu po sižeju;



univerzalnu po upotrebljenim receptima. Drugim rečima, uslovljen svojom preistorijom i svojom protoistorijom, on dolazi u protivrečnost s opštim pravilima svoje profesije (ili načina usvojenog života) bez slabljenja, ipak, imperativa koji se rađaju iz praktično-nepokretnog, i bez spoznavanja, u celosti, da njegova ličnost već više nije potpuno sazvučna s prošlim metodama. Protivrečnost je, uostalom, promenljiva prema epohama i prema osobama: u izvesnim slučajevima, ona je skrivena; u drugima je vidljivo praskava. Ukratko, ovaj problem pridružuje se problemu borbe generacija.

Tako, ma kakve da mogu biti subjektivne motivacije izbora, stvorena književnost — ta determinacija Objektivnog duha — mora biti posmatrana, u svim slučajevima, kao objektivni razlog izbora da se piše, to jest, produžavanja nje same pod drugim perima.

b) Kada je čitanje izvedeno u isto doba s namerom da se piše, ono je prospektivno: tražeći i razotkrivajući u samoj priči norme koje su odvele autora do proizvodnje pročitane dela, ono ih predstavlja budućem književniku kao estetske zahteve i, sasvim u isto vreme, kao uputstva koja će on kasnije da primeni. To ne bi bilo ništa: no, ovo shvatanje Umetnosti, koje su ubiskuje između redova ili koje, ponekad, autor jasno izlaže, određuje mladića u njegovom budućem biću, otkriva mu i nameće mu izvestan statut: ono definiše publiku kojoj će on morati da se obraća, vrstu odnosa koje će održavati s ovom; samim tim, ono ga razvrstava, označava mu mesto u društvu, određuje njegove moći; u njemu književnost definiše svoj siže: to ne znači samo da ona unapred ocrtava teme koje će on morati da razvije, nego da, samim tim izborom, usmerava i njegovu subjektivnost, diktirajući osećanje, emocije koje će on posebno gajiti, označavajući da li on mora da zasnje prevlast Razuma nad afektivnošću ili, sasvim suprotno, da se baci u strasti, da potčini razlozima srca razloge Razuma. Knjiga pročitana s izgledom da se napiše druga slika, portret budućeg Umetnika koji nije drugo do portret mrtvog autora koji postaje, pre očima čitaoca, njegova sudbina i njegov viši imperativ. Nekoliko biografskih pojedinosti učiniće ostalo, poslušice kao poroštvo u samoj svojoj inerciji, prevaziđenoj, sačuvanoj i prevaziđenoj. U stvari, u tom sektoru Objektivnog duha, život pisca je knjiga ili poglavlje, ukoliko, štampana stvar. Smešten u reči koje ga ovekovečuju, on duguje njihovoj materijalnoj pasivnosti večnost koja od njega u isto vreme čini potvrđenu zasebnu suštinu — koju njena nepokretna trajnost otkida od one prve potvrde autora i prenosi od trenutka do trenutka kao čistu materiju po sebi — i, kroz čitanje mladića koji želi da piše, primernu egzistenciju, model za reprodukovanje. Nikako se nećemo čuditi što se književnost predstavlja mladom čitaocu, koji je otkriva, kao forma i sadržaj, siže za obradu i stil života, najzad kao determinacija, u dubinu, njegove idiosinkrazije — sve u obliku imperativa: u bilo kojem dobu da je posmatramo, ona se javlja kao totalnost; ekonomski, društveni i politički uslovi — kao i sticaj prilika u pravom smislu reči — određuju piscu, u istoj kretnji, njegov siže, njegovu životnu razinu, njegovo mesto u Društvu. Ova različita obeležja simbolizuju jedna drugima i, povezujući se, razotkrivaju mesto koje data zajednica određuje pisanju, to jest, njegov statut i njegov smisao ili, ako više volite, njegovu publiku. Determinišuće je, naime, za književnu stvar, da se obraća nekima ili svima, ovoj ili onoj klasi: taj odnos prema publici osnovna je data počev od kojeg možemo da utvrdimo *ono što treba da se kaže, i zašto, i od koga*. Tako mladi čitalac kroz književno delo, ma kakvo da je ono, prima kao svoju budućnost globalnu i prošlu stvarnost koju *treba* da obnovi. Razume se, to primanje Drugog kao samog sebe koje *treba* da se stvori, često ostaje nejasno — osim ako se pročitani pisac nije pobrinuo da izloži svoju Pesničku veštinu — norme postoje, nagađamo ih, ali to je mutna intuicija: ovdje se upliću fantazme pisca-početnika, njegove zablude takođe. Ne mari: celina će se malo pomalo razjasniti; ne treba mnogo vremena mladiću — naročito ako pohađa kolež — da bi primio klasičan *red* kao neumanjivu celinu (*red Društva, životni red, red stvaranja*) i da bi otkrio, u »veku Luja XV«, ispod prividnog nereda, surovu borbu pisca protiv moći — što uključuje promenu publike i određuje novi način života.

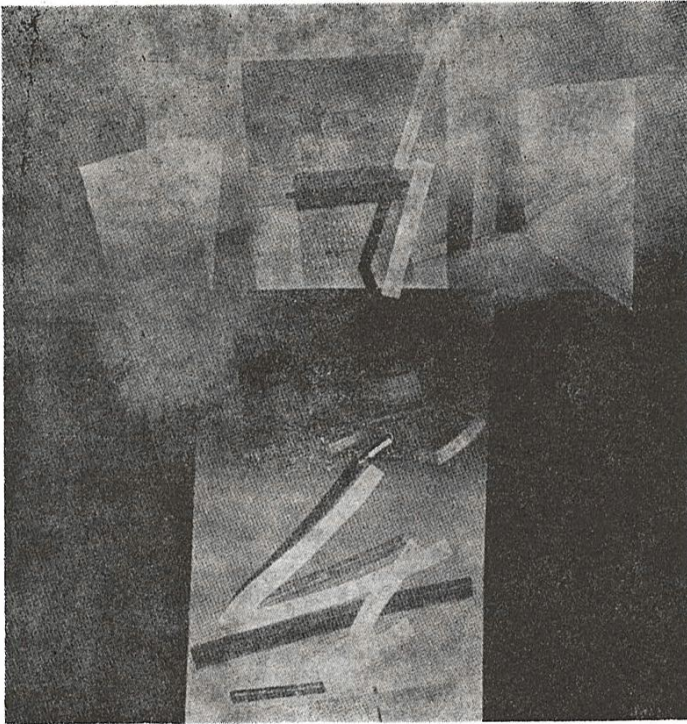
c) Sve bi išlo dobro da se upravo funkcija književnosti nije bez prestanka menjala, često od generacije do generacije, s obzirom na stalne preobražaje naših istorijskih društava. Još bismo mogli da naznačimo da, u feudalnim društvima, uprkos krajnjoj raznolikosti u proizvodnjama, izvesne konstante ostaju, kojima čitalac može da se obrati da bi se smirio: za Ronsara i za Rasina, na primer, pojam slave ima istu sadržinu, čiji je smisao da večnost dela i pesnika ostaje izničito vezana za dugotrajnost monarhije. Kasnije će se pisati za *happy few* budućnosti, ili će se nadati »da će se dobiti svoja parnica po žalbi«: klasični pesnici kao pesnici Plejade nameravaju da to postignu za svog života, milošću kralja; suvereni koji će mu uslediti imaće samo da preuzmu, s njegovim skiptrom i svim ostalim njegovim atributima, njegove književne izbore, poslednje i poštovane volje umrloga.

Ali, počev od XVIII veka, istorija se ubrzava: publika ne prestaje da se preobražava — uglavnom se proširuje, ali ponekad se čudno skuplja — a, od poglobljenja Luja XVI, kraljevi su nesigurno jamstvo. Drugim rečima, nepokretno susdedstvo

knjiga u bibliotekama maskira poremećaj što su ga revolucije izazvale u svim oblastima i, prema tome, u pisanoj stvari koja je samo indirektna projekcija žive kulture u *praktično-nepokretnom pisanju*. Doktrine slede jedna drugu; one jedino izražavaju surove preobražaje objektivnog mesta i objektivne funkcije što ih ta društva u neprestanoj revoluciji namenjuju književnoj umetnosti. Što se tiče pisca-početnika koji proždire, osim toga, sve što se pojavi, te promene deluju sve do proze njegovih starijih, onih živih koji još proizvode i koji, obračavajući se drugim čitaocima, imaju druge principe i druga životna pravila. Da je, bar, bilo *napretka* u umetnosti pisanja, istorijsko trajanje bi bilo obnovljeno, ne bi bilo razloga za uskršavanje, u dalekoj prošlosti, primernih dela i života Grka ili Latina. Na nesreću, *lepota ne napreduje*: naime, možemo da je zamislamo samo u vidu strogog odnosa između forme i »forme sadržaja«. Drugo, uostalom, temporalnost se shvatala kao degradacija: Stari su bili bolji; posle njih, započinjala je degradacija: najbolje što je autor mogao činiti, to je da ih oponaša. Ovu koncepciju — blisku XVII veku, koju je buržoazija XVIII veka napustila — prve generacije XIX veka nisu daleko — iz sasvim drugih razloga — od toga da je preuzmu. Ukratko, Lepota se čini bezvremenskom; i, ako je bilo temporalizacije, to bi bilo opadanje. Ove ideje — od kojih jedna, mada iluzorna, izgleda da se rađa iz autentičnih struktura Lepog, a od kojih je druga, 1830, samo projekcija, na književnom planu, političkog pesimizma — imaju za rezultat da veličaju i aktuelizuju prividne protivrečnosti koje, uistinu, nikada nisu zajedno postojale u vremenu: za mladog bibliotekarskog pacova, Teokrit, Sekspir, Igo, ukoliko se ispoljavaju svojim delima, svi su jednako prisutni. Prema tome, estetske koncepcije ispoljavane njihovim delima žestoko se sudaraju. I kako izabrati između njih, pošto sve podjednako imaju nešto od Lepog? Da se čak prihvatao pesimizam koji od temporalnosti čini degradaciju, protivrečnosti, zato što više nisu smeštene u apstrakciju trenutka, ne bi zbog toga ostale manje nerešive: priznavajući Starima — najudaljenijim od naših briga — estetsko savršenstvo što ga uskraćuje Igo, koji mu na uho govori o njegovom svakidašnjem životu, o njegovim zanosima i o njegovim nesrećama, mladić rizikuje da zauvek osudi »modernizam«, to jest, celu književnost koja govori savremenima današnjeg sveta. Dok bi se uskršavala Starina usred prvog industrijskog veka, naši životi bi proticali u tišini i zemlja bi ih upila a da se nijedan pevac ne bi udostojio da rečima fiksira naše strasti — tako različite od onih koje su zanosile Ulisa ili sicilijanskog pastira — ni, naročito, ukus što ga je za nas imao svet. Doista, stvari ne idu tako daleko: mladi čitalac iz 1830, budući pisac, opija se Igom, Vinnijem, Miseom; on nalazi u Geteovom *Faustu* misiju da upotpuni univerzum; moguće je da ih on stavlja iznad Vergilija, ali taj kruti i apstraktni sud ne sprečava da oni govore njegovom srcu.

Hoće li ih, dakle, on uzeti za primere, načiniti od njihove suštine, potvrđene u njihovim knjigama, svoj imperativ i svoju sudbinu? Na prvi pogled, ovo bi izgledalo logično: iako su svi oni živi, on neposredno za njima dolazi. Ali upravo to je razlog zbog kojeg se, čim on interiorizuje, oni u njemu osporavaju: ti pisci, sinovi Carstva, direktno su se nadovezivali na XVIII vek i na klasičan vek koje su posmatrali kroz njihov revolucionarni ishod i s gledišta obnovljene monarhije. Za mladog čitaoca iz 1835, mladog od njih za deset ili petnaest godina, situacija je složenija: oni postaju kroz njegovu lekturu posredništvo koje mu razotkriva prošle vekove onakve kakve su ih oni videli, ali on zadržava — onom pukotinom koja karakteriše pojavu nove generacije — stalnu mogućnost da se neposredno nadoveže na Voltera, na Korneja, na Homera; njemu je dovoljno da ih čita. I ovo, najedanput, osporenoga osporavanja. Naime, u svojim neposrednim vezama s prošlim autorima, pisac-početnik ih razotkriva *drukačijim* nego što mu ih živi literatori, njegova starija braća, pokazuju. Kao da su, u svakom slučaju, postojala dva Voltera, onaj iz *Rolaa* — i tolikih drugih — i onaj koji je napisao *Kandida*. U biti, Mise, očajan što je gotovo izgubio veru, smatra gnusnim onog koji je pisao u dnu svojih pisama: *uništite bestidnicu*. Ali post-romantičari — videli smo to s Gistavom — ako žale udobnosti Religije, ipak su slobodniji na tom terenu i, osim toga, građanskiji. Oni ponovo nalaze u Volteru, kada ga direktno čitaju, građanskog rodonačelnika i odnos prema hrišćanstvu, koje mogu da prihvate. Evo ih, dakle, istovremeno za Voltera i protiv njega. Tako je budući pisac imperativno zadužen, svakim remek-delom što ga čita, da reprodukuje u svom veku drugim remek-delima književnost — kao totalnost (umetnost — društvena funkcija — publika — smisao i siže — život) — koja je proizvela te velike knjige. Ali svaki imperativ je osporen drugim, koji se smešta u njega, strog, čim prelazi od jednog do drugog autora. Valja mu zvati Boaloa — kao što čini Igo — »reakcionarem! Ali, ako čita *Pesničku veštinu*, valja se prikloniti pred njegovim ukusom, zvati ga »zakonodavcem Parnasa«. Sudiće se Boalo Igom a Igo Boaloom, bez drugog rezultata do kolebljive nesigurnosti koja daje budućem delu misiju da bude romantično pomoću negacije klasika, a klasično *reprizom* i *obavijanjem* romantizma i njegovih dela u ime pravila i ukusa, to jest, monarhičkog reda definitivno odbačenog od savremenog društva. Nevolja je što se čitalac, budući da se svaka književna forma interiorizuje kao zapovest, prožima protivrečnim i krutim imperativima — koji će biti, na primer, *Gargantua, Fedra, Kandid, Ispovesti*,





milan kešelj, crtež

Ernani, svako delo koje postaje, u toku samog čitanja, jedinstven imperativ («Pribavi Društvo i, prema tome, publiku koja će zahtevati od tebe to i to delo i dati ti način života koji će ti dozvoliti da ga proizvedeš»). Ako se čita radi čitanja, eklektizam je svakako moguć, ali ne dešava se bez nelagodnosti: na ove mnogobrojne protivrečne zahteve, čitalac će jednostavno da odgovori povlačenjem: oni će nastaviti u njemu i njime da se sudaraju, on neće mariti, i neće smatrati da je obavezan da ih ujedini — iako to jeste, pošto se ti zahtevi, njime probuđeni, obraćaju u njemu samo njemu. Ali ako čita da bi pisao, sve se menja: u svakom delu, Umetnost u celosti je ono što se potvrđuje; nijedno se ne odaje kao ono koje se odnosi na društvo, na vreme, iako je njima u potpunosti uslovljeno; tako, ma šta da on čita, književna stvar, u njemu, postaje totalan zahtev: ona ga navodi da piše, ali zahteva da cela književna Umetnost bude očigledna u svakom od njegovih budućih spisa — totalnost prisutna u svakoj pojedinačnoj proizvodnji — na način na koji ona traži da se on nalazi u njoj. Ne radi se, dakle, ni o mirenju ni o objašnjavanju istorijskim relativizmom: buduću da su elementi tih mnogostrukih protivrečnosti imperativni, njihovo prevazilaženje u sjediniteljsku sintezu predstavlja se kao apsolutan zahtev književnosti u tom budućem piscu. Kažimo da, s ove tačke gledišta, prevazilaziti, to je pisati. Zahtev da se piše, daleki i kruti poziv što ga umetnost šalje s dna Budućnosti, samo je determinacija budućeg poduhvata rekompozicijom prošle i postavrene akcije. Ali taj poziv — koji se u to doba izražava rečima »vokacija«, »genij« — takođe je prošla literatura koja zahteva da se totalno reprodukuje u svakom budućem delu. To znači da svako pročitano delo, zahtevajući da bude reprodukovano kao nosilac totalnosti, biva osporeno ostalima onoliko koliko ih osporava; tako je književni imperativ dvostruk: novo delo mora da obnovi Lepo kao celinu koje je ono deo, po nekadašnjim propisima; ono je na kraju sintetičkog prevazilaženja protivrečnosti, pošto se umetnička totalnost neće u njemu manifestovati, osim kao totalizacija (konkretnim spletom a ne doktrinama) svih tih mrtvih totalnosti. Pisati, ukoliko objektivnan razlog te buduće aktivnosti nije drugi do interiorizacija prošle književnosti, ne znači, dakle, pisati bilo šta: smisao totalizacije koju valja pokušati ocrtava se u objektivnosti kao rešenju otkrivenih protivrečnosti: prevazilaženje, svakako, može biti samo izmišljeno, ali, na izvestan način, ono će se izvršiti u definisanoj perspektivi, sa strogošću, samim tim protivrečnostima i, time, učestvujući u njihovoj pasivnoj materijalnosti. Tako, u svakoj epohi, data je skica, izvedena tačkicama, onoga što treba da se učini polazeći od imperativnih suprotnosti koje interiorizujemo. Uostalom, ne samo polazeći od njih, nego takođe s obzirom na mesto što ga savremeno društvo zadržava piscu poredbeno s onim što ga stvorena književnost zahteva za sebe kroz interiorizaciju: drugim rečima, književnost kao vokacija do koje je dovela lektira, zahteva od izabranog da potvrdi književnu stvar novom totalizacijom koja — bila ona drama, roman bez i najmanjeg estetskog komentara — definiše sobom društvo, publiku, mesto pisca u društvenoj sveukupnosti. Ali dva glavna činioca mogu da učine nemogućom tu definiciju: s jedne strane, protivrečnosti mogu biti takve da nijedna racionalna sinteza ne može da ih preva-

zide; s druge strane, situacija koju je živjaj književnosti stvorilo savremeno društvo može da dođe u sukob s onom koja se pokazuje piscu-početniku kao sintetički zahtev stvorenih dela, tako da, makar bila nađena racionalna sinteza polazeći od dela, ona ne bi mogla da se doživljava kao stvarno stanje. Ali, kao što sam to upravo pokazao, književna forma i književni sadržaj epohe nisu odvojivi od stvarne situacije pisca u društvu i, prema tome, od funkcije koju to društvo ozbiljno namenjuje književnosti. U toj perspektivi, stvarni zadatak budućeg pisca, onaj koji se njemu nameće kao prevazilaženje pročitanih protivrečnosti, rizikuje da mu se ukaže kao više ili manje nespojiv s uslovima života koje mu ono nudi — što proističe iz toga što je svaki kulturni sektor na svojoj razini izraz totalnog društva i, istovremeno, razvija se po svojim sopstvenim pravilima, to jest, polazeći od praktično-nepokretnog koje se u njemu proizvelo do tog dana. Kada se te dve suprotnosti manifestuju zajedno, to jest, kada se objektivni imperativ ukaže kao »ti moraš« koje nijedno »ti možeš« ne dolazi da podrži, ovaj ne gubi ništa od svoje nepomirljivosti — u stvari, on izvire iz materijalnosti Objektivnog duha. Jednostavno, oni koje on nagoni mogu samo u snu da ga zadovolje, to jest, skupom irealnih ponašanja, bez saglasnosti s objektivnim strukturama društva i mogućnostima koje one uistinu nude piscu. Otuda proizlazi, za izabranog, potreba da se irealizuje da bi pisao. Ako se dogodi da, u isto vreme, druge determinacije prisile publiku ili njen deo da se irealizuje da bi čitala (ili da čita da bi se irealizovala), moći ćemo da shvatimo što Objektivni duh epohe, u svojoj protivrečnosti s opštim pokretom živog društva, primorava budućeg autora da ojačava zbog svoje vokacije i, na kraju, da je se odrekne, ili da se irealizuje pretpostavkom da je rešio nerazrešive protivrečnosti koje nudi stvorena književnost i odlukom da igra, kao ulogu, tako da sebe uveri, ličnost koju zahteva Objektivni duh, a koju stvarno društvo nikako neće. On je, kao što možemo da vidimo, dvostruko nateran u neurozu. Ali ta neuroza i sama je objektivna, to je način da se piše; način sumnjiv, nepouzdan, ali jedini. Ako kulturno praktično-nepokretno ocrtava neurotično stanje budućeg umetnika kao lažan ali neophodan izgovor da se proizvedu dela u ovom vremenu, dopušteno je da posmatramo tu neophodnu irealizaciju kao Umetnost-neurozu, u meri u kojoj Umetnost nije samo praktično-nepokretn skup proizvedenih dela, nego skup ponašanja koja smeraju da proizvedu nova. Dovoljno će nam biti da ukratko ponovimo date koje smeštaju, u kulturi između 1830. i 1850, budućeg post-romantičnog pisca, da bismo dokazali da je neuroza — videćemo tačnije koja — za njega operacioni imperativ. Moći ćemo, zatim, da se vratimo na Flobera — koji je proživio ove zahteve kao i svi njegovi savremenici — i pokušaćemo da utvrdimo odnos koji sjedinjuje Umetnost-neurozu kao determinaciju objektivnosti s njegovom subjektivnom neurozom.

## BELESKE:

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre: *Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, Paris, 1972. (Prim. prev.)

<sup>2</sup> Samo se po sebi razume da je Rusoovo psihopatsko stanje direktno prouzrokovalo *Ispovesti* (valjalo mu je braniti se od zavere) i pribavilo izvesne dominantne teme ove autobiografije. Što se tiče *Rusoa sudije Zan-Zaka*, to je, pravo da kažemo, *morbidno delo* jer može da se razume samo vraćanjem do autorove bolesti. Ipak, valja spomenuti da je ovo poslednje delo, kao i *Ispovesti*, determinisano opsesijom urote. No, ta urota je postojala. Ne u obliku strogo organizovanog tajnog društva, nego pre u obliku prećutnog sporazuma između ljudi koji su se poznavali i dovoljno razumevali da bi vodili, ne videći se, i čak se ne dopisujući, u svakom slučaju bez šefa orkestra, prikladno orkestriranu borbu: kada je jedan izlazio iz senke i udarao, drugi su znali šta im je valjalo činiti. To je ono što *Dijalogizma* daje njihove prave dimenzije: čak i ako preteranost protivudarka pada u oči, nikada ne treba zaboraviti stvarnost agresije. I tvrdim da su tri autobiografska dela (u koje ubacujem *Sanjarije*) pisana protiv psihopatskog stanja Zan-Zaka Rusoa, pošto je njihov cilj dvostruki: radi se, svakako, o tome da se pokaže kako se pripada čitaocima, da bi oni osudili klevetničke optužbe kojima su ga ukaljali; ali radi se, takođe, o tome da se upozna. Otuda dubine stanja duše i srca još nepoznate u Evropi; otuda da dijalogizirana forma, u *Rusoa sudija Zan-Zaka*, u kojoj se glupo htelo videti početak mentalnog raspada, dok se, za Rusoa, sasvim suprotno, radi o tome da se garantuje tom fikcijom distanca neophodna svakom refleksivnom spoznavanju. Što se tiče razloga ovog napora da se upozna, nama nikakve sumnje da je to, otpočetka, tražanje za spokojstvom. On će naći, delimično, ovo u »šetnjama«, pošto je sudbina prihvaćena. Tako skup od ova tri dela sačinjava istovremeno odbranu i najstalniji, najnoviji napor da se shvati smisao i vrednost života koji protiče koji izmiče pogledu i kojeg maskiraju ili često izobličavaju ljudila sumnjive duše. Da su *Ispovesti* bile jedino apologija, odavno se već više ne bi čitale. I u tom smislu bismo i mogli ovdje da govorimo o neurotičnom delu: Ruso bi se u njemu sa zadovoljstvom predavao svojim fantazmama. Ali ako ova knjiga, posle dva veka, nije prestala da živi, to je zbog obrnutog postupka što ga takođe sadrži: autor *hoće tu jasno da vidi* da bi se branio tačkom protiv samog sebe, i apologija nalazi svoje najbolje argumente — a da ih, uostalom, izričito ne koristi — u onoj izvanrednoj pročišćujućoj istrazi i u odluci da sve kaže. Tako — vodeći računa o činjenici da ostala dela nude strogo objektivnan sadržaj — možemo reći da se čudesna napetost stila i ideja rađa kod Rusoa ne iz njegovog zla, nego iz njegove borbe protiv Zla. Radi se o klasiku, o Zenevljaninu, o čoveku dvostrukom razumnom, napadnutom u svom razumu i koji ga okreće protiv protivnika, koji se u trenutku kada izgleda da popušta ludilu, posvećujući škockom poduhvatu da očisti svoj razbor od bolesnih infiltracija koje bi mogle da ga zaraze. Ako se književnost obogatila ovim neprocenljivim delima koja, po prvi put posle vekova, isporučuju doživljeno bez doterivanja, ne dugujemo to samo senzibilitnosti autora, nego takođe, nego naročito radu razuma koji ne odstupa. Tako je bolest izvor dela samo u meri u kojoj se suzbija prsa u prsa. A normativni principi koji definišu pisanje — i celu knjigu u njoj kompoziciji — jesu, u svojoj strogoj racionalnosti, opreka Neurotičnoj umetnosti.

<sup>3</sup> Edmond de Goncourt: »Pomislite da naše delo — i to je možda njegova originalnost — počiva na nervnoj bolesti.« Naveo Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, t. II, str. 162.

S francuskog preveli: G. Stojković i A. Badnjarević