

# DEHUMANIZACIJA KNJIŽEVNOSTI

---

»Dehumanizacija« — priznajem da se pomalo ustežem da upotrebim ovaj neologizam, jer je on već i previše bio zloupotrebljiv, a dobro mi je poznato u kom smislu i sa kakvim namerama. Ali, na kraju krajeva, ne može se poricati da čoveku danas odasvud prete razne opasnosti i da se on oseća ugroženim: on oseća da ga ugrožavaju tehnika kojoj već služi isto toliko i više nego što ona njemu služi, od koje neodređeno strahuje da se ne sklopi oko njega i ne zarobi ga kao kljusa za vukove koju više ne bi mogao da otvori; skrivena stalna opasnost od koje je još od prvog trenutka napuklo predvorje atomskog doba u kome živimo; i naposljetku filozofije koje konačno ubeđuju čoveka našeg vremena da on više nije »mera svih stvari«. O ovome poslednjem svedoči neočekivan i izvanredan uspeh jedne filozofije koja se javila poslednjih godina i koja, jer tako hoće moda — ali i same mode se ne mogu nametnuti ako ne zadovoljavaju jedno duboko iščekivanje koje se u njima fiksira i u neku ruku očigledno kristalizuje —, sada svrstava Sartrovu misao među humanističke starudije sa onim ubrzanjem koje je takođe jedno od obeležja našega vremena. I sam uspeh prve knjige još nedovršenog dela Mišela Fukoa (Michel Foucault) *Reči i stvari*, za koju je Sartr sasvim ispravno rekao da negdašnji »pozitivizam činjenica«, tako drag racionalističkom XIX veku, zamenjuje »pozitivizmom znakova«, istovremeno zabrinjava i predstavlja simptomatičnu činjenicu utoliko što autor te knjige misli da na osnovu te »arheologije« (ili »geologije«), tog popisa svih struktura i svih promena koje su doprinele stvaranju modernog čoveka, može da konstatuje da ne samo taj lik već i lik čoveka uopšte predstavlja nešto što je otkriveno u bližoj prošlosti i što će neminovno »uskoro nestati«.

Doista, izgleda da se taj »skori kraj« već vidi u čitavom jednom delu — ako ne najvećem, onda svakako najkarakterističnijem — književnosti našega vremena. Sve se zbiva tako kao da se posle nekih drugih umetnosti i književnost — a izgledalo je da ona treba da bude poslednje utišće čoveka, i, u slučaju potrebe, njegova posled-

nja odbrana — i sama odriče čoveka, goni ga od sebe i osuđuje.

Nisam filozof. Naprotiv, ja sam od onih koji su iznenađeni i zabrinuti što vide da pisac, a često i sami pesnici — kao da im savest postaje nečista pred filozofima, — nemaju više smelosti da budu u potpunosti ono što su: pisci, pesnici, i što počinju da uče od raznih filozofija i pišu kao da stvaralački život ne samo ne izvire iz dubokih izvora u biću koji se možda spajaju sa izvorima života, već drhteći treba da se potčini rešetanju, sudu i odobravanju inkvizitorske pojmovne misli. Nisam filozof; i ako sam maločas i u samoj reči »dehumanizacija« otkrivao nešto dvosmisleno, nešto što nas ostavlja nezadovoljnim, razlog je taj što ne bih želeo da ni ona i za trenutak bude dvosmislena ili povod nesporazuma. Ne znam da li postoji ljudska priroda; naime, taj pojam bez sumnje skriva jednu od onih beznačajnih čežnji, slika, iluzija ili iskušenja za kojima su ljudi osećali potrebu da bi živeli; a nikako ne nameravam, baš naprotiv, da makar i kriomice zastupam tradicionalni humanizam kome dugujemo previše obmana, otužnih laži, odviše licemerja i umirujuće čiste savesti. Ali za uzvrat verujem, znam da postoje ljudi, konkretni, živi, različiti ljudi, svaki u borbi sa svojom pustolovinom, ljudi koji se rađaju, pate, vole, umiru; znam da je, kada se gleda ono što je u njoj najosobnije ta pustolovina zajednička pustolovina, i mislim da se osnovna funkcija književnosti sastoji u tome da govori o njoj, o tim živim, konkretnim, osobenim i nezamenljivim bićima, da govori njima i o njima.

Bilo da se tome radujemo ili da zbog toga žalimo, književnost — a pre svega roman — već jedno stoleće pokazuje sve izrazitiju težnju (čak, što je paradoksalno, i danas kada se roman stavlja pod znak pitanja) da apsorbuje sva druga sredstva izražavanja i komuniciranja, tako da bi epopeja, najstariji možda od onoga što se do nedavno zvalo »književni rodovi«, danas dobila oblik romana. Današnja *Ilijada* i *Odiseja*, to je *Rat i mir*, to je Dos Pasosova trilogija ili čitavo Foknerovo delo.

Bolje rečeno, tako je bilo juče, ali danas stvari drukčije stoje. Moderni roman, bar na Zapadu, daleko je od pomisli da bude epski; ili ako to jeste, onda je takav samo na negativan, gotovo karikaturan način: mislim na Džojsovog *Uliksa*. On je, ili tačnije rečeno, još nedavno je bio epopeja usamljenog čoveka. Takav je bio, jer pokazuje težnju da čak ni to više ne bude i da potpuno izbací čak i taj čovekov leš koji se još sretao u njemu i koji se u Beketovim (Beckett) i u Penžeovim (Pinget) delima konačno raspada. U Beketovim i Penžeovim delima postoje bar neka bića, pa makar ona kao opčinjena posmatrala svoje sopstveno raspadanje i svoju sopstvenu sudbinu, a ta sudbina se poistovećuje i, mož-

da, ograničava na to raspadanje i na zamorno ponavljanje kojim se ono konstatuje. Nema više ljudskih bića u Rob-Grijeovom (Robbe-Grillet) delu, inače tako opčinjavajućem, ili se bar u njemu zapaža težnja da ih se oslobodi; ljudska bića se u njemu pojavljuju još samo protiv svoje volje i protiv volje pisca koji svim silama nastoji da im jednu za drugom oduzme sve njihove dimenzije da bi pokušao da ih svede na ono što on sam naziva *odsustvom bilo kakve dubine*. Nema više ljudskih bića u poslednjim delima Filipa Solersa (Philippe Sollers) i pisaca njegove grupe, kod kojih se roman ukazuje pre svega kao roman o jeziku, kao traganje za samim sobom i traganje za jednom zatvorenom strukturom koja ne doseže ni do čega drugog osim do sebe same, ne upućuje ni na šta drugo do na sebe samu; kod kojih roman, odbacujući takozvana izražajna sredstva iskazivanja dovodi u sumnju i odbacuje i sam pojam komuniciranja, — a sa njim i onu najdublju potrebu, u najzastalijem biću, za dozivanjem i slušanjem drugog.

Po mome mišljenju, neobično je i paradoksalno to što su te dve nove forme romana (od kojih se ona druga naročito izdaje i samu sebe smatra za čisto ostvarenje forme) obe ponikle na istim razvalinama, pa se Džojls, Prust, Kafka i Fokner ukazuju manje kao osnivači modernog romana, a više u negativnom vidu na koji ih danas neki gotovo isključivo svode: manje kao osnivači nego kao rušioc, i to rušioc ne samo tradicionalnog romana (pod ovom reči treba da shvatimo, bez ikakvog nijansiranja, roman XIX veka, praveći se da verujemo da su jedan isti pojam romana, jedna ista »mrežica«, jednako prikladni za poduhvat Balzaka, Stendala, Flobera, Zole, Dostojevskog i, zašto da ne, Lorensa!) već romana uopšte. Ovim nekolikim imenima, Džojlsu, Prustu, Kafki, danas se dodaje još jedno, ime Flobera, pretka koga priznaju, zbog jednog dvostrukog nesporazuma koji ima određeno značenje, škola zvana »škola pogleda«, ili još »objektalna škola«, i pustolovi, eksperimentatori čistog stila za koje roman, kao i poezija, može biti samo pustolovina jezika. Da li se sećamo jednog Alenovog (Alain) kratkog teksta sa smelim i dosta lakomislenim naslovom: *Kako da se otarasimo Flobera?* Dosta dobro zamišljamo, iz jednog drugog pera, članak *Kako da se otarasimo Stendala?*, i kako bi danas pisci za izvesno vreme mogli da odgurnu u ono neobično čistilište u koje sahranjuju onu svoju sabraču koja njih same ne nagoveštava ili čije je delo dijametralno suprotno njihovim sopstvenim istraživanjima, onog Stendala koji se već toliko namučio da se iz tog čistilišta izvuče i za koga se istina stila poklapa sa istinom bića.

Ako su Džojls i Kafka obojica još predmet poštovanja, Prust za uzvrat izaziva podozrenje utooliko što je njegovo delo »natrunjeno« psihologijom, ili »psihologizmom«, kao što se kaže da bi se naglasio prezir koji prema svakom istraživa-

nju bića — »dubine« — gaje današnji istraživači. Prust je sumnjiv i upola odbačen (kao što je ili bi logično trebalo da bude odbačen Stendal, koji je u izvesnom smislu doista jedan anti-Flober) utoliko što se on doista služi analitičkim postupkom i što se, iako se suprotstavlja klasičnoj psihologiji, najčešće služi njenim vlastitim oružjem, njenim vlastitim sredstvima, — kojima se čak služi u istom cilju kao i ona, sa ciljem da otkrije i izvuče zakone, jednom reči jednu istinu i to opštevažeću istinu. On je sumnjiv zato što u njegovom delu još postoje likovi koji se mogu prepoznati, na primer Svan ili g. de Šarlis; on bi bio još sumnjiviji kad bi izvesni kritičari smeli da priznaju da se neki od tih likova u njegovom delu mogu svesti na ono što se u klasično doba nazivalo »tipovima«, a što Moderni odbacuju sa gnušanjem: g. de Norpoa, na primer, koji je bar toliko oličena konvencionalnost, tip naduvenka koji naprazno blebeće, koliko su čiča Grande i Harpagon tipovi tvrđice. I sama Odet u gotovo svim svojim vidovima jedva se razlikuje ne samo od Balzakovih kurtizana, nego i od žena iz polu-sveta od kojih je vrvela književnost istoga doba — »Srećnog doba«. Priznajmo to: Prustu se oprašta samo utoliko što se on smatra za jednog od rušilaca onoga što se obično naziva »romanesknom iluzijom«, a možda već mnogo manje zato što je, isto toliko svirepo, isto toliko nemilosrdno kao i Frojd, uništio određenu sliku ili izvesne slike čoveka.

To se takođe smatra jedino dostojnim divljenja i kod Džojisa i Kafke, to uništavanje »romaneskne iluzije«, — i ne vodeći računa o tome koliko je ta tvrdnja inače neosnovana, naročito kada je reč o Kafki, jer, najzad, ima li snažnije »romaneskne iluzije« od one koja nosi *Proces*, *Zamak*, samu *Metamorfozu*, u čiju zaprepašujuću osnovu ni za trenutak ne pomišljamo da posumnjamo, niti i u jednom jedinom trenutku osporimo njihovu doslovnost; naprotiv, malo je dela koja nam ostavljaju manju slobodu; malo dela u kojima smo sigurnije i tajanstvenije neopozivo angažovani. A pored toga razaranja ili tobožnjeg razaranja »romaneskne iluzije« neki naši savremeni pisci se dive i onom opadanju ili onom propadanju koje sa uživanjem otkrivaju u tim delima, onom prividnom svođenju — recimo ljudskog bića, ljudskih bića, ako već postoji opasnost da reč »čovek« može da izazove previše raznih nesporazuma.

Prust, Džojis i Kafka su doista razbili (potpunije nego psihoanalitička pustolovina koja je, u stvari, pređašnju koherentnost zamenila jednom novom) koherentnost ljudskog bića ili, kao što se govorilo, čoveka, onu veštačku koherentnost koju je klasična psihologija težila da mu da; oni sasvim izvesno nisu prognali ljudsko biće iz svoga dela; izbacivši iz njega netačnu i statičnu sliku čoveka oni nisu iz njega prognali čoveka; oni ga nisu prognali kao ni Dostojevski; nisu ga

prognali kao ni Stendal ni Tolstoj, Muzil ili Bernanos; naprotiv, i sama činjenica da su se svim silama trudili da zderu sa čoveka slike koje su ga skrivale njemu samom i nama, u njegovoj osnovnoj nagoti, da ga daju kao »čoveka bez svojstava«, svedoči o jednoj strasti i jednoj lucidnosti koje su utoliko radikalnije i čiji su zahtevi utoliko veći.

Ali bojim se da ovde ne postoji još jedan ne sporazum. Nije tačno da se najznačajnija dela iz prošlosti odlikuju tom toliko ozloglašenom psihologijom, tom psihološkom statičnošću, tom veštačkom koherentnošću. Slažem se s tim da se izvesni Balzakovi i Dikensovi likovi doista svode, kao i toliki Molijerovi likovi, na »uloge«, na »tipove« ili na »karaktere«, na već postojeće pojmovne modele koji su, ako tako mogu da kažem, nešto spoljašnje u odnosu na njih, na koje se, bar delimično, mogu svesti i sa kojima se mogu dovesti u vezu, na organizovane, racionalizovane apstrakcije, stvorene pre njih, čiju kopiju oni predstavljaju i koje, kako izgleda, ilustruju. Ali nije tačno da postoji nekakva psihološka »mrežica« koja se može primeniti na gotovo sve junake književnih dela iz prošlosti. U tom smislu Hamlet ne predstavlja jedan lik; on se ne može obuhvatiti ni izraziti pojmovnim jezikom koji bi mu oduzeo onu dubinu u koju se njegovo biće povlači i u kojoj se, neuhvatljivo, jedino i nalazi. Otelu ne oličava ljubomoru ni ljubomornog čoveka, kao ni junak iz Rob-Grijeovog romana »Ljubomora«. A mislim da ne postoji nijedan Rasinov junak — kad već moram da upotrebim tu varljivu i odbačenu reč —, nijedno, ili gotovo nijedno među Rasinovim ljudskim bićima koje bi se, više nego ljudska bića Dostojevskog, dalo svesti na neku »psihologiju«.

Ljudska bića, konkretna, živa, osobena, zbunjujuća, svesna i nesvesna sebe samih, koja stoje ili ne stoje iza svojih postupaka, svojih reči, Hamlet, Roksana, Hermiona, Fedra, Žilijen Sorel i Rober de Sen-Lu, Svan i Stavrogin, nijedno od njih ne da se svesti na neku apstraktnu sliku, ali ni na jednom zauvek date »karaktere«, poznate još na početku dela i koji će se posle samo još dalje razvijati u naznačenom pravcu. Niko — uzmimo samo jedan primer — nije manje veran pojmu »karaktera« od Žilijena Sorela, koji je međutim prividno najkoherentniji među svim Stendalovim »junacima«, koji je izneverio tolika pokolenja kritičara zbunjenih raspletom *Crvenog i crnog*, po njihovom mišljenju neobičnim, proizvoljnim, jednom reči suprotnim predstavi koju su oni mislili da imaju prava da stvore o Žilijenu. A to podjednako važi i za naivniju Dikensovu umetnost, za produbljeniju umetnost jedne Džordž Eliot: ko je David Koperfild? Ko je Megi Taliver? Je li u »karakteru« Nataše Rostov da bude neverna knezu Andreji? Da li im onda zbog toga može upućivati prekore književnost ovoga trenutka, zbog same te psihološke

gustine, te nestabilne osnove koje ona osporava i koje im osporava, a da to ne zvuči kao paradoks? I šta znači prognati ljudsko iz književnosti? Pravo da kažem ne verujem da nam ijedno delo ikada može govoriti o nečemu drugom. Ne verujem ni da se ljubomorni muž iz Rob-Grijeovog romana može svesti samo na »odsustvo bilo kakve dubine« na koju nas njegov tvorac preklinje da ga svedemo. A šta se ocrtava iza razgovora i pokreta koji skrivaju i otkrivaju muškarce i žene u svirepom svetu Natali Sarot, ako ne muškarci, ako ne žene, koji se takođe ne mogu svesti na likove lišene bilo kakve dubine, čiju protivrečnu složenost naziremo isto tako kao i u bićima koja udahnuju život svetu Dostojevskog ili Čehova, čija igra nije skrivenija, koji nas dovode u nedoumicu ništa manju i ništa veću od one u koju nas dovode oni prvi?

Ti likovi Natali Sarot jesu muškarci, žene, jer ako čovek nije mera svih stvari, i ako on to zna — ali to nije saznao tek danas, i Montenj i Paskal su bili obuzeti strepnjom baš zato što su to predosećali —, ništa ne postoji bez njega i same stvari, ma koliko se tvrdilo da nemaju nikakvo značenje, ako je zaista tačno da mu one ništa ne kažu, da mu ni o čemu ne govore i ništa ne otkrivaju, postoje ipak samo zahvaljujući čovekovom pogledu i onom pitanju bez odgovora koje im čovek, makar i protiv svoje volje, postavlja, kao što ga postavlja drugim bićima, kao što ga postavlja sebi samom. Stvari postoje bez nas, one postoje pored nas i izvan nas, da, ali mi ih imenujemo i opet sebe, ma šta mi želeli, otkrivamo ili odajemo imenujući ih. Makar ih samo videli — a nije tačno da je čovek samo pogled, da se i u jednom trenutku on može svesti samo na jedan svoj vid, samo jednu svoju aktivnost, samo jednu svoju funkciju — opet smo mi i jedino mi oni koji ih vide. Ne postoji roman u kome su jedino stvari prisutne i dela samoga Rob-Grijea to dokazuju. Može se sanjati o jednom romanesknom delu koje bi bilo čist opis, ali Rob-Grijeova dela doista nisu takva, nisu samo takva: taj opis je dao određeni čovek; sam taj izbor (jer tu je u pitanju jedan izbor, a to u krajnjoj liniji može biti samo izbor jedne romansijske tehnike) jeste izbor određenog čoveka. Uzmimo da se u jednom takvom delu ništa ne događa, da se nekim sablažnjujućim čudom, nikakvo osećanje, nikakva emocija, nikakav osećaj u njemu ne javljaju: umetnikov glas i ruka su prisutni u njemu. Oni su itekako prisutni, u svakom trenutku, u delima Flobera, koga bismo mogli smatrati za jednog od onih koji snose najveću odgovornost zbog te »dehumanizacije« — verovatno nemogućne — književnosti, zato što toliki Moderni stvaraju svoje delo polazeći od sna kojim se Flober zanosio: da napiše delo u kome se ništa ne bi događalo i koje bi se držalo samom moći, samom snagom »stila«, a danas bi se reklo: jezika. Ali jezik, romaneskni jezik, nije

i ne može biti ona »čarolija koja ni na šta ne upućuje« što, po Valerijevom (Valéry) mišljenju, poezija mora biti. On govori. On upućuje. Zahvatajući samoga sebe, on u isti mah zahvata i oslobađa i nešto drugo, a pre svega sam piščev glas, osoben i neponovljiv.

Tačno je da je Flober voleo duge opise — ali nije voleo jedino njih i nije ih voleo iznad svega drugog — koji su, nasuprot onome što je bio slučaj kod Balzaka, u njegovom delu prisutni ne zato da bi se bolje mogla shvatiti bića koja žive među određenim stvarima i u određenim predelima, već radi sebe samih. Pa ipak, kod njega ima manje čistih opisa, nego kod Balzaka; manje ih ima — a to je činjenica o kojoj bi, čini mi se, vredelo razmisliti — u dugom popisu stvari koji predstavlja *Buvar i Pekiše*, upravo ona knjiga koja je međutim trebalo da se drži zahvaljujući samoj čaroliji stila, nego u hijeratičnom i okamenjenom muzejskom delu koje predstavlja *Salambo*. Još manje bi se moglo reći da postoji *Gospođa Bovari* bez gospođe Bovari, i *Sentimentalno vaspitanje* (ta polubiografija koju je Flober nosio u sebi još od svoje mladosti) bez Frederika Moroa i bez gospođe Arnu. Jer upravo to bi, što je paradoksalno, neki danas hteli da vide u Floberovom delu, kao i *Gospođu Bovari* bez gospođe Bovari, skladište svega i svačega g. Omea bez Omea, upravo tome danas teži izvesno shvatanje romana. Ono teži tome da odstrani ljudsko biće, da ga ukloni, da ga pretvori samo u običnu stvar svedenu, kao i sve stvari, na jednu jedinu dimenziju: na odsustvo bilo kakve dubine, ili pak, kao što je slučaj sa drugom strujom u današnjem romanu, da gradi prazne katedrale, katedrale čistog jezika koje upućuju samo na jezik i iz kojih bi ljudsko biće — njegova osećanja, misli, oseti, emocije, razmišljanje o njemu samom i njegovoj sopstvenoj sudbini — bilo podjednako ili još radikalnije odsutno. A slažem se s tim da ono čemu smo se u Bosijeovom (Bossuet) delu divili danas predstavlja samo jednu katedralu jezika: ta je katedrala bila puna i ne bi bila ono što je da najpre nije bila takva. Stoga se ne treba čuditi što su — eto paradoksa — dva pomenuta tipa današnjeg romana romani u kojima društvo ne postoji. To je paradoksalno naročito u slučaju Alena Rob-Grijea koji, s jedne strane, ne želi da bude revolucionar jedino na planu umetnosti, dok s druge strane, odbacuje realizam (recimo proizvoljni i lažni pojam »psihološkog realizma«) samo zato da bi, idući za tim da nametne jedan novi način poimanja stvarnosti, zasnovao jedan realizam, ništa manje proizvoljan, ništa manje osiromašavajući od onih ranijih, — ili još više osiromašavajući, jer se on, da bi istraživao tu stvarnost na koju se poziva, lišava isto tolikog broja sredstava kao i najpravedniji naturalizam. Moglo bi se sanjati o jednom istraživanju »stvarnosti« koje bi se, umesto pogledom, služilo isključivo dodirom; i

ono bi otkrilo jednu podjednako beskrvnu i sistematičnu »stvarnost«.

Stvarnost iz koje je čitavo društvo isključeno? Ili, ako se u poslednjim filmovima i poslednjim književnim delima te vrste ona da nazreti, u pitanju je stvarnost koja se jedva razlikuje od stvarnosti u romanima Kloda Farrera (Claude Farrère). Tako u oba slučaja, kod Rob-Grijea i formalista iz časopisa *Tel quel*, krajnji ishod pišćevog rada predstavlja roman koji je u većoj meri buržoaski od romana Pola Buržea (Paul Bourget), jer se radnja Buržeovih romana odvijala u jednom društvu, buržoaskom, svakako, ali ipak jednom društvu. Roman kakav ni pisci koji su bili najnepokolebljiviji individualisti još nikada nisu sanjali ili pokušali da napišu: pojedinac koji pomamno traga za ličnom srećom uvek je u Stendalovim delima dat u jednoj društvenoj sredini koju osuđuje ili u koju se potpuno uklapa; i u samom *Adolfu* Benžamena Konstana (Benjamin Constant) egoist koji čak i u svojoj gorkoj nemoći razmišlja o sopstvenoj sudbini i sudbini ljudi živi u jednom društvu; a i *Princeza de Klev*, taj roman za koji se uvek kaže — zato da bi se pohvalio ili prokleo — da od njega počinje tako glasoviti »francuski psihološki roman«, predstavlja dugo dočaravanje jedne društvene sredine koja je najpre u njemu postavljena.

Međutim, to isključivanje društva isto je toliko nelogično koliko i paradoksalno. Ako nema uvek političku glavu, ako ga njegovi sopstveni problemi ili njegove sopstvene strepnje mogu odvratiti od ljudske zajednice i odvući u istraživanje samo njegovih sopstvenih ponora, kao što se događa i samome piscu *Društvenog ugovora*, čovek je ipak *zoon politikon* i svedoči, pa makar ih i odbacivao ili se iz njih povlačio, svojom mržnjom, svojom zgađenošću, svojom pobunom isto toliko koliko i svojom čežnjom ili svojom privrženošću, o vezama koje uspostavlja ili raskida sa ljudskom zajednicom, sa jednom sredinom ili jednim društvom. On ima i druge korene osim istorije i ljudske zajednice, ali ima i te korene ili pati što ih nema, o čemu posle Rusoa divno svedoči poslednja knjiga autobiografskog dela Mišela Lerisa (Michel Leiris): *Žilice*. Odstraniti čoveka iz njega i društvo, jer čovek zavisi od društva čak i onda kada mu izmiče ili se povlači iz njega. To je već učinjeno; društvo je zajedno sa čovekom odstranjeno, isključeno iz romana; objektni formalizam i jezički formalizam ne upućuju ni na društvo ni na čoveka sa dimenzijom dubine koje oba ignorišu i sa odvratnošću odbacuju.

Jedan za drugim, odbačeni su ti koreni koje je Džojso, a da i ne govorim o Prustu, bilo toliko stalo da naslika u *Uliksu*. Jer upravo to ostavlja na mene najsnažniji utisak kod Džojso koji je proglašen za prvog protagonistu dehumanizacije koja, kako u romanu tako i u poeziji danas



preti da zahvati čitavu književnost, kao što je zahvatila filozofiju. Zbog njegovih korena preko kojih je odasvud vezan za jednu domovinu, jedno mesto i razna ljudska bića, zbog njegove ljudskosti — eto izgovorio sam tu reč — a umalo ne rekoh upravo zbog njegove prevelike ljudskosti, Džojls je izabrao, on nam je to rekao i nekoliko puta jasno ponovio, još od njegovoga detinjstva, Uliksa za svoga junaka. Ko se od učernih ne bi danas podsmehnulo rečima ovoga rušioća, ovoga tvorca novog romana? Ipak, one su izrečene. Avgusta 1917, Džojls je rekao svome učeniku Georgu Borahu (Georges Borach): »Najlepša tema, ona koja sve obuhvata, jeste tema *Odiseje*. Ona je uzvišenija, *ljudskija* od tema *Hamleta*, *Don Kihota*, *Fausta*, Danteovih tema... Najlepše, *najljudskije* odlike nalazimo u *Odiseji*.« I dalje: »Zašto sam se uvek vraćao toj temi? Danas, *in mezzo del camin*, nalazim da je tema *Uliksa najljudskija* tema u književnosti.« Džojls nije prestajao da ponavlja da ga je stalno podsticala želja da stvori lik jednoga čoveka »apsolutno potpunog«, običnog i osobenog, telesnog i duhovnog, komičnog i patetičnog, kome ne bi bila tuđa nijedna čovekova slabost ali ni bilo koja među njegovim najdubljim strasnim željama. On je sve to ponovio Bedžnu (Budgen): »Hristos nije bio oženjen, i nikada nije živeo sa nekom ženom, što za jednog muškarca predstavlja nešto što se najteže može ostvariti. Faust, kome se godine ne mogu odrediti, i nije čovek. Hamlet je ljudsko biće, ali on je samo sin. Uliks je Laertov sin, ali i Telemahov otac, Penelopin muž, ljubavnik nimfe Kalipso, saborac Grka pod Trojom i kralj Itake... On je potpun, celovit, kao kakav kip. Ali on je potpun i kao duhovni čovek.« Sa korenom u gradu Dablinu i u dablinskom društvu, kao svaki od nas na svetu, i, kao svaki od nas takođe, otrgnut sa zavičajnog tla. Junak ili anti-junak osnovne, bitne ljudske svakidašnjosti.

Dobro znam — i to su neki mogli reći ne sasvim neosnovano — da je, na kraju krajeva, jezik glavni ako ne i jedini junak Džojsovog dela. Ali ni to nije tačno, nije samo to tačno. Ni kada je reč o *Uliksu*, u kome je Džojls pokušao da kroz vidove života našega vremena oživi mit za koji je smatrao da sadrži najviše ljudskosti, kao što je pisao Karlu Lunatiju (Carlo Lunati); niti čak kada je u pitanju *Fineganovo bdenje*, gorostasni mit o čitavom čovečanstvu i moćnim kosmičkim silama koje ga pokreću i sa kojima se ono stapa. A zatim postoji i ta činjenica, po mome mišljenju izvanredno važna, da jezik *Fineganovog bdenja* predstavlja rezultat a ne polaznu tačku, osoben i gotovo organski rezultat jednoga pisca koji kao da je, pošavši od *Dablinaca* i *Portreta umetnika u mladosti* popustio, dok se njegovo delo razvijalo, i dok mu se engleski jezik činio sve neprikladniji i nedovoljniji, zapovesti koju mu je, iznutra, upućivalo to delo, nužnosti koju

je ono, polako i postepeno, ispoljavalo. Čini mi se da tu raspolažemo jednim pouzdanim merilom. »Jedno delo je dobro, govorio je Rilke (Rilke), kada je nastalo iz jedne nužnosti«. Možda ima privlačnih dela koja su nastala na drugi način; ali u svakom slučaju ne verujem da je i jedno veliko delo ikada proizašlo iz jedne prethodne pojmovne misli, iz jedne intelektualne sheme koja mu je prethodila, niti iz neke estetike koja je postojala pre njega. Epifanija umetničkog dela zbiva se na kraju *Traganja za izgubljenim vremenom*, a ne na njegovom početku: ona je jedno otkriće, a ne polazna tačka čiju bi ilustraciju delo u neku ruku predstavljalo. Isti je slučaj i sa »tehnikom«, u svoje vreme tako originalnom, *Memoara s onu stranu groba*, koja se rodila ne iz jedne odluke, već sa samim *Memoarima*, koja je proizašla iz istog tla i od njega se ne da razlučiti. Isto tako postoji estetika *Cveća zla*: ona se može izvući iz *Cveća zla*, ali se *Cveće zla* ne može izvući iz jedne estetičke koncepcije koja bi mu prethodila i prema tome bila izvan njega. Uostalom, dovoljno je da ponovo pročitamo Bodlerove pesme i *Splin Pariza* da bismo se uverili do koje mere delo, upravo onim što je u njemu najviše živo i najdublje, odbija da se usaglasi sa onim što se najčešće podrazumeva pod Bodlerovom estetikom.

Da li stvari ikada stoje drugačije? Šta čitamo u Kafkinom *Dnevniku* i zbog čega nam je on tako blizak kao, uostalom, i Bodlerovi *Intimni dnevnici*? Zbog toga što u njima pratimo izgrađivanje jedne estetike? Razmišljanje o jeziku? Ili zato što otkrivamo piščevu radionicu? Ono traganje za jednim »klišeom«, povodom koga se isti Bodler pitao da li on u umetnosti ne predstavlja jemstvo i tajnu svakoga uspeha? Nikako, on nam je blizak zbog one strepnje jednog usamljenog i rastrzanog čoveka, koji ni u jednom trenutku ne pomišlja: »Sada ću da pišem književno delo«, i ne pita se: »Kako pisati književno delo?«, već koji piše samu tu strepnju, uhvaćenu na njenom izvoru u jednom jauku isto toliko uzbudljivom kao i onaj Paskalov jauk i u isti mah hvata i jedan jezik koji izvesno nije ni jedna igra, makar i najzavodljivija, niti jedan laboratorijski proizvod. Ako je Kafka postavio temelj »novom romanu«, zbog koga se ukazuje kao zaista jadan »realizam« tolikih prethodnih romana i tolikih dela koja su napisana posle njega, romanu koji vredi sam po sebi i za koji je vrlo tačno rečeno da ništa ne duguje »psihološkom«, ali koji zato ne predstavlja ni nov način falsifikovanja »stvarnosti« proizvoljno svedene na jedan jedini — onaj sasvim površinski — svoj vid, zato što je bio jedno ljudsko biće koje je duboko patilo zbog svoje sudbine i što nam ga njegova dela ni u jednom trenutku ne pokazuju drugačijim od čoveka koji se otkriva u *Dnevniku*, u *Pismu ocu* u *Pismima Mileni*; zato što su sva njegova dela podjednako prožeta onim što je bilo njegova

srž, njegovom sopstvenom dramom: strepnjom jednoga bića — a nju osećaju svi ljudi — pred svojom sudbinom i nedokučivim silama u koje ono želi a ne može da pronikne, koje mu nanose bol i uništavaju ga. Silama koje su u njemu samom i izvan njega. Čovek, ljudski otpadak pritisnut osećanjem apsolutne napuštenosti i prokletstva koji otkrivamo u *Metamorfozi*, na primer, još je ne samo jedan čovek, već upravo onaj čije nam neprestano mučenje *Dnevnik* stalno opisuje. Kao i delo Dostojevskog i Kafkino delo je tako uzbudljivo jedino zbog toga. Da, ono bez sumnje predstavlja nov roman, novu romanesknu formu, pa ipak nije zapravo to; pa ipak, nigde kod Kafke ne otkrivamo odlučnu volju da stvori išta slično, nameru da ostvari jednu umetnost koja bi počivala na nekoj kombinatorici, čak ni nastojanje da stvori nove forme ili kombinacije. U njegovom delu daleko pre otkrivamo rađanje jednog sveta koji njegov tvorac prestravljen vidi kako se zatvara oko njega. Neizbežnost i autentičnost te drame, te strepnje stvorile su, kroz jedan dubinski organski proces, formu u kojoj se ta osnovna strepnja izražava, odsada neodvojive jedna od druge, kao što je slučaj i sa Paskalovim delom i sa svim velikim delima. Stvari ne stoje obrnuto; one nikada ne stoje obrnuto. Reč Paskala, koji je mislio da će naići samo na pisca a nalazi čoveka, u suštini se poklapa sa onim što je Niče rekao: »Pravi pisac je onaj koji se stidi što je književnik«. Obe ove misli ni na koga se bolje ne mogu primeniti nego na Kafku. Svaka književnost koja je samo književnost, zabava ili isključivo stvaranje puke tehnike, izaziva i zaslužuje prezir kojim može biti okružena. Ljudi očekuju i nadaju se da će im književnost govoriti o ljudima. O životu, patnji, strastima i smrti ljudi, i ona to čini čak i onda kada govori o životu, radosti ili nesreći samo jednoga čoveka. Strepnja koja pisca obuzima pred jezikom, pred »hartijom nevinom što belinom svojom se brani«, svakako predstavlja dramu, svakako predstavlja autentičnu strepnju; ali ta se strepnja tiče jedino pisca, ona ga odvaja od drugih ljudi i ako se uzme za predmet dela, ona sama je nedovoljna da učini da delo postane ono mesto okupljanja i opštenja koje, po mome mišljenju, svako delo, čak i u svojoj najdubljoj specifičnosti i osobečnosti, mora da bude. Ta strepnja je prisutna kod Prusta, ona je jedna od osnovnih tema njegovoga dela, ali ona se razrešava stvaranjem nečega drugog: samoga dela koje je upija, prevazilazi i negira. Najzad, svaka umetnost predstavlja tehniku; ali nijedna velika umetnost nije samo tehnika. Svaka umetnost koja je odlučila da bude samo tehnika jeste minorna umetnost: to je umetnost parnasovske poezije i njenih malih ukrasnih predmeta, onih kutija za duvan što sviraju o kojima je Klodel (Claudel) govorio. Ali to je znao i sam Flober koji u pismima upućenim Lujzi Kole (Louise Collet) priznaje svoju

nostalgiju za mrljama koje je video u Rableovom delu i u Igoovom delu. Uostalom, znamo da Bodler (Baudelaire) nije veći od Lekont de Lila (Leconte de Lisle) zbog svoje nepogrešive tehnike, kao što znamo da se analiza *Opusa 111*, makar ona bila i strukturalistička, zaustavlja na pragu jedne tajne koja je upravo izvor i jezgro stvaralačkog života.

Ma šta mi o tome mislili, strasno zanimanje čoveka za čoveka predstavlja izvor svake književnosti. To zanimanje se oslanja na saznavanje. Želja za saznavanjem sebe i drugih predstavlja jednu od njenih osnovnih komponenata. To pokazuje i oduševljavanje ljudi onim što se naziva »psihološkim« zato da bi mu se ubio ugled; ono još traje, ono se ispoljava kroz izvanredan prijem na koji kod ljudi našega vremena nailaze biografije, dnevnici, ispovesti, autobiografije. Šta oni traže, i pisac sa njima, u Sartrovim *Rečima* i *Memoarima* Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir), u Rusoovim ispovestima kao i u strpljivom poduhvatu Mišela Lerisa, ako ne upravo tu sliku jednoga čoveka, tu sliku različitu od njihove a koja je ipak uvek i njihova slika? Budimo uvereni da nije puka slučajnost što toliki veliki romani, od XVIII veka do danas, prate proticanje jednog ili više ljudskih života od početka do kraja i tako prate i samo proticanje vremena, a nije ni puka slučajnost, ne događa se zbog navike ili gregorizma, što se čitaoci napajaju tim delima.

Jer relativno novu činjenicu predstavlja prezir koji se ispoljava prema onome što se naziva »psihologija«, rečju kojom se, uostalom, označavaju najgrublje a često i najnepoštenije uprošćeni pojmovi, kao da se u književnosti svaka psihologija svodi na ono što je u krajnjoj liniji suprotno onome što ja razumem pod rečju »psihologija«, to jest na okamenjene sheme klasične psihologije i na голу analizu, na neku vrstu racionalizacije i zatvaranje ljudske raznolikosti u zakone ili u formule, jer su to, uostalom, shvatanja filozofa, i, u krajnjem slučaju, moralista i istoričara književnosti, a ne pisaca, i kojima se ni u jednom trenutku ne može objasniti jedan svet kakav je, na primer, svet Dostojevskog, ali ni Šekspirov ili — treba li to da ponovimo? — Rasinov svet, u kome je i sama analiza sebe samih koju Rasinovi junaci pokušavaju da izvrše, u samom središtu tragičnog iz koga nema izlaza, nemoćna da ih učini razumljivim njima samima i nama, da im učini shvatljivijim tamne motivacije koje ih nagone, i to haotično, da izvrše činove o kojima oni uzalud razmišljaju ne bi li odgonetnuli njihovu prirodu, koji ih prevazilaze i koji ih ostavljaju nekako divlje preneražene na rubu njih samih, na rubu njihovih sopstvenih ponora koje vide i ne vide, da uzaludno tragaju za jednim Arijadninim koncem koji im izmiče i koji se neprestano kida među njihovim prstima.

Čovek očajnički teži saznavanju samoga sebe. Njega očajnički, strasno zanima on sam, zanima čovek. Ne ono što je plitko, već ono što je duboko. Ne jedino njegovi sopstveni pokreti, jedino njegovi postupci i jedino njegov privid, već ono što je, on to oseća, čak i kada se od njega udaljuje ili ga sa strahom od sebe skriva, prisutno upravo pod tim pokretima, pod tim rečima, pod tim prividom za koje on sluti, za koje on priznaje, samim svojim uzmicanjem, samim svojim vrtoglavim uzmicanjem, da ga obmanjuju i skrivaju od njega samog. Nikakav naturalizam, ali zato ni nikakav bihevjurizam, nikakvo istraživanje samo onoga čemu nedostaje bilo kakva dubina nikada nisu objasnili čoveka, onu uvek zatalasanu dubinu u kojoj on lebdi, u kojoj tone, u kojoj se davi, iz koje izrađa na površinu.

Psihologija? U tom slučaju da, ako pod tom rečju treba razumeti strasno zanimanje za ljudska bića. Ne vidim kako bi bilo moguće da romansirer bude bez tog strasnog zanimanja. Ili bi onda trebalo da, prevazilazeći ga i odvrćući pogled sa čoveka kakvog otkriva dubinska analiza, on može da prenese to strasno zanimanje na nešto drugo, da se vrati na onaj početak tragedije, kada je delo, pre nego što je čovek raskinuo sa sakralnim, predstavljalo dijalog sa božanskim, kontemplaciju sudbine ili razmišljanje o njoj. Dostojevski je u svome delu pokušao da spoji tu dvojaku dimenziju čoveka; ali nijedna od dveju struja današnjeg romana o kojima smo govorili svakako ne kreće ni prvim ni drugim od pomenutih puteva. U stvari, ne vidimo kako bi se drugi od tih puteva mogao opet otvoriti pred piscem našega vremena, pošto izgleda da je raskid sa sakralnim konačno priveden kraju i pošto sakralno ničim nije bilo zamenjeno, ni savezom i slaganjem sa ljudskom zajednicom, koji bi ljudima možda mogli zameniti njihove negdašnje veze sa sakralnim ili ih mogli navesti da te veze zaborave; kada je reč o poreklu tragedije, posle Kafke, pusti Beketov svet i, u manjoj meri, svet izvesnih Penžeovih dela prikazuju nam, naprotiv, njegovo naličje, njegov najtamniji pol.

Ostaju ljudi. Ostaju ta bića od kojih svako obuzima nemir. Od kojih svako nastoji da otkrije, da istraži sebe i ono drugo biće pred sobom pred kojim biva obuzeto čuđenjem.

Jer svaki čovek, i onaj najaktivniji, zna, ili nejasno oseća da živi negde veoma duboko ispod površine svojih gestova, svojih stavova, svojih činova. Jedan čovek, svaki čovek, on to zna, on to zna i protiv svoje volje, on to zna uprkos samim svojim mislima, nikako nije zbir svojih činova, kao što nije ni zbir svojih namera ni svojih strasti, ni, još manje, svojih privida. Svaki čovek je zbir ne samo onoga što čini, onoga što misli i onoga što izgleda da je, već i nešto daleko više, zbir često protivrečan, zbir često ne-

spojiv, onoga što je osećao, onoga o čemu je sanjao i što je zamislio, sila koje ga pokreću i koje se rugaju i samoj lucidnosti sa kojom ih on analizira, samih slika i iluzija koje mu nisu dale mira. Jedan ubica ne da se svesti na ubicu, jedan homoseksualac na homoseksualca, jedan sveštenik na sveštenika, jedan zaljubljeni čovek na zaljubljena čoveka. On se, bez sumnje, ne može svesti na ono što je verovao da jeste, ali ni na ono što je bio u očima drugih, na ono što je, izmenjen pogledom drugih, izgledao da jeste. To istraživanje naše sopstvene dubine, koja je obično zatamnjena, to nam otkriva — ne, ne mislim na Frojda — Dostojevski, neprestano, i uvek na podjednako potresan način, i mislim da nijedna književnost ne može odbaciti to istraživanje niti se praviti da ne zna za njega. Pokazati čin i pokazati, viknuti da biće jeste i nije čin koji je izvršilo. Pokazati namere i tajne motivacije, i onaj podjednako veliki deo činova koji one objašnjavaju samo zahvaljujući jednoj iluziji. Uticaj društvenog na čoveka jeste ono što njoj u svakom biću izmiče. Reći, pokazati da je čovek istovremeno u onome što ispoljava i u onome što skriva. Da je on u isti mah ono što čini ili izražava, i ono što je suprotno tome; ono što u njemu vodi tome i ono što se od toga odvraća ili mu se suprotstavlja. U svakom trenutku i u isti mah ja sam sve ono što u meni istovremeno postoji i sukobljava se; ja sam sve ono što me razdire i razjedinjuje isto toliko koliko i ono što me čini celovitim; ja se gotovo nikada ne izjednačavam sa jednim jedinim vidom ili jednim jedinim delom moga ja, jer se svi drugi vidovi takođe istovremeno nalaze u njemu i mene, naposljetku, možda konstituiše taj čvor koji nije moguće otkriti, sažeto izraziti, pretvoriti u jedinstvenu celinu, taj živi i složeni čvor koji je nemoguće objasniti.

Možda svako biće predstavlja samo poprište jednog stalnog i nerazrešivog sukoba, jednog sukoba koji samo smrt može da okonča ne razrešivši ga, pošto taj sukob, taj čvor pun protivrečnosti predstavljaju ispoljavanje i sam krucijalni doživljaj života. Možda upravo zahvaljujući tom sukobu biće postoji i možda je svako nepodeljeno biće ili već mrtvo ili u zabludi u pogledu sebe samog, a u tom slučaju mu prete strašna otrežnjavanja. Možda biće i nije nigde drugde do u tom sukobu, u toj borbi u kojoj se neprestano sučeljavaju, suprotstavljaju i uravnotežavaju ti razni antagonistički delovi njega samog, koji ga svi zajedno i nerazlučivo konstituišu ili, još tačnije rečeno, zahvaljujući čijoj tenziji i sučeljavanju se ono konstituiše. Možda je ono sama ta tenzija, i možda tako silno i tako uzaludno teži da postane jedinstveno, da se potpuno poklopi sa jednim problematičnim ja, da pruži jednu jedinu sliku sebe sama, samo zato što je ono upravo u toj podeljenosti koja ga tako često čini nekako tuđim njemu samome, u njemu samome, i što mu nijedno osećanje nije tako ne-

podnošljivo niti ga ijedno toliko razdražuje. Dostojevski i Bernanos su želeli da budu sveci, ali u njima je postojao i onaj Satanin deo, i oni su to znali; u njima je postojalo još dosta drugih *ja*, dosta drugih delova, promenljivih i onespokojavajućih, jednoga neuhvatljivog i rascepljenog *ja*. I taj sukob ih od početka do kraja pokreće i čini da budu ono što upravo jesu, sama ta podeljenost, sam taj antagonizam: ono što se *u sebi ne da izmiriti*.

Dostojevski je želeo da bude Aljoša. Razume se, on je doista bio Aljoša, on je bio i Aljoša, pošto je bio u stanju da ga stvori od celog tog bezazlenog nevinog i svetlog dela sebe sama koji je takode stvorio i Miškina, tog složenijeg i nespokojnijeg Aljošinog brata. Ništa ne može opovrgnuti činjenicu da je u izvesnim trenucima, onim najuzvišenijim, on bio Aljoša, on bio Miškin. U najuzvišenijim trenucima? Trenuci posrtanja podjednako postoje i podjednako su važni; oni podjednako grade i konstituišu svakoga čoveka. Pre bi trebalo da kažem da postoje blistavi i mračni trenuci, tamni deo i svetli deo, zračni deo bića i onaj neprozirni, u stalnoj meni, ono plodno tle i oni zamršeni koreni bez kojih ni vazdušasto lišće ne bi postojalo. Dostojevski nije bio samo Aljoša, ni samo Miškin. On je bio takode, podjednako — da nije tako bilo ne bismo imali ni *Braču Karamazove*, ni *Zle duhove*, ni *Zločin i kaznu*, čak ni *Idiota* i one čudesne novele, *Boboka*, na primer, *Zabeleške iz podzemlja* ili *Krotku*, u kojima sam uvek video jedan od najosobnijih vidova njegovoga genija — on je bio isto tako i u jednakoj meri i mogućni ubica svoga oca, onaj Ivan Karamazov koji je govorio »ne« onome Bogu kome je Aljoša neprestano šaputao jedno neizrecivo »da«, onaj intelektualac koga je on sam smatrao osuđenim na večne muke, onaj što je grešio protiv duha, ono oruđe, onaj prokleti i prezreni čovek, onaj oceubica koji u životu Dostojevski nije umeo, nije mogao ili se nije usudio da bude; on je bio onaj Dimitrije pomahnitalog srca, prepunog strasti; bio je onaj čovek koji je žudeo za Grušenjkom, koji je žudeo za Nastasjom Filipovnom, — ono biće raspinjano požudom pred kime je ponekad sigurno užasnuto uzmicao kada bi postao svestan da se ono u njemu iznenada javlja i koje on, u liku Stavrogina, nagoni da siluje jednu devojčicu. Bio je sve to, a bio je, naposljetku, i jedno društveno biće, svuda prisutno, pored ostalog, u njegovom delu, koje je verovalo da čuje kako u njemu bruje duša i težnje Rusije.

Zahvaljujući psihoanalizi, te dubine bića, te njegove mutne osnove postale su nam svima dobro poznate. Međutim, psihoanaliza nam daje samo njihove beskrvne i da tako kažemo mehaničke sheme, koje su sve jednake i daju se svesti na iste jednolične opise. Književnost nije čekala da se psihoanaliza javi da bi o najskrivenijem i najistinitijem delu bića donela otkrića podjednako revolucionarna, podjednako duboka i sve osobe-

nija, koja se ne mogu svesti na zakone i koje nijedna pojmovna shema ne može da objasni, ma šta da je Prust o tome mislio i uprkos svim zakonima koje je on sam, taj neumoljivi rušilac čovekovog privida, nastojao da formuliše.

Nikakvim zakonom, ni najsmelijim psihoanalitičkim istraživanjem ne mogu se objasniti Hamlet, Neznani Džud ili Stavrogin, ono što je u njima osobeno što, po mome mišljenju, jedino književnost ovaploćuje i otkriva u isti mah ga održavajući i umalo ne rekoh gotovo skrivajući ga u njegovoj nesvodljivoj složenosti. Prema tome, ovaplotiti u likovima najskrivenije, najzapretanije i najistinitije porive bića u toj sačuvanoj složenosti — što za mene nije jedina već jedna od najvažnijih funkcija književnosti, a posebno romana — nikako ne znači želiti vraćanje onome što danas neki podrazumevaju (ili se samo prave da to podrazumevaju) u toj ozloglašenoj — ozloglašenoj sa jednom gotovo obezoružavajućom zlonamernošću — reči »psihologizam«: školskoj psihologiji i njenoj statičnosti, tipu, ulozi, karakteru, traženju, proveravanju ili ilustrovanju postojećih ili naslućenih zakona ili zakona koji bi se drugačije mogli opisati. Baš naprotiv, to znači podsticati književnost da premaši i svoje najveće dosadašnje domete, da istraži čoveka što je moguće dublje, da otkrije u njemu nove nepoznate zemlje, pošto i inače, sigurni smo u to, čuveno delo »Moje razgolićeno srce« o kome su Po (Poe) i Bodler sanjali još nikada nije bilo napisano, ili bar nikada u potpunosti, i pošto bi, i da je jednom bilo napisano, moglo biti napisano onoliko puta koliko ima ljudi, s obzirom na to da je svakom biću i svakoj čovekovoj pustolovini i iskustvu svojstveno to da su neponovljivi i da sve iznova počinje sa svakim pogledom koji se otvara i upravlja na sebe, na svet, na druga bića. Pritom je čudesno to što su ta osobenost, ta neponovljivost, ipak i u isti mah i zajedničke i što govoriti o jednom osećanju, jednom osetu i jednoj emociji koji nikada ponovo neće biti doživljeni, govoriti o onome što je najosobeniije u nečemu što »nikad dvaput videt ćemo« tim drugim bićima koja takođe nikada neće dva puta živeti, to znači otkriti istovremeno i zajedno, isto i drugo, jednu razliku i jednu sličnost, jednu isključivost i jednu zajednicu. Hteti da književnost, a poglavito roman, bude ne samo ogledalo — tamno ogledalo — čovekovog položaja u svetu, već i ono oruđe koje uporno sve dublje istražuje tu osnovnu, raznoliku i uvek nepredvidljivu svakidašnjicu koja je naša svakidašnjica koju ljubavi, strasti, pamćenje, život uobrazilje, pobuna, sanjarenje, čežnja za akcijom i razmišljanje puno strepnje tku i otkrivaju celoga života, ne znači želiti vraćanje bilo kakvom »realizmu«, bar nikakvom realizmu koji, kao naturalizam, a zatim bihevjurizam iz nedavne prošlosti, kao današnji takozvani »objektalni« roman, svodeći — još više nego što je to »psihološki roman« ikada učinio — biće i »stvarnost«



na samo jedan njihov vid, sakati to biće i stvarnost, pa ih prema tome izneverava i laže. To, naprotiv, znači prizivati jednu umetnost koja, pošto zna da je stvarnost, a osobito čovekova stvarnost složena, nestalna i protivrečna, da pamćenje, san i uobrazilja — kao i seksualnost — predstavljaju njen sastavni deo; da čovekovo biće nije samo odsustvo dubine, već i dubina; da se ono u isti mah ispoljava i ostaje zatvoreno u sebi, da je intimno i društveno, otvoreno i uzdržano, nastoji da ne oduzme biću nijednu njegovu dimenziju, da ga ne svede ni na голу pojavnost, ni na zbir njegovih činova, koji obmanjuje; jednu umetnost koja čoveka ne ograničava ni na njegovo ponašanje, niti samo na njegovu »psihologiju«, već koja, prožeta strašću za otkrivanjem istinitog, pokušava da objasni tu beskrajnu mnogostrukost i kroz fiktivne privatne živote (determinisane društvenim ili postavljene usred društvenog i nesposobne, zbog svoje usamljenosti i svoje rascepljenosti, da se izjednače ili poklope sa njim) otkriva i ilustruje, na velikoj dubini, organski, kao što su to učinili najveći pisci, večne mitove o sudbini čovekovo.

(S francuskog preveo BRANKO JELIĆ)

