

## TEMPIKA I EFEKAT ARTEFAKTA

Vreme je od suštinskog značaja. Svi mi neposredno doživljavamo iskustvo vlastitih života kao nešto što se odmotava u neizvesnu budućnost. Nema garancija da će svaki događaj u našim životima biti od značaja ili da će se uklopiti u neki smisleni obrazac. S druge strane, uspješna narativna umetnost, za razliku od života, po pravilu obezbeđuje takvu vrstu značaja, što je jedno od objašnjenja za to zašto svako može osetiti artificijelnost čak i u najrealističnijoj priči. Ma koliko da je autor precizan u beleženju teksture svakodnevnog života, sama činjenica da struktura postoji čini temporalnost dela radikalno različitom od temporalnosti stvarnog života.<sup>1</sup>

U stvarnom životu većina ljudi bi pokušaj da se nečija budućnost predvidi na osnovu toga šta je najdelotvornije sa stanovišta priče smatrala zaludnim poslom. Ipak, kada čitamo književno delo, ovakav način razmišljanja o životima likova često biva nagrađen. U romanu postoji tačka u kojoj se svi nevezani krajevi moraju povezati. S druge strane, stvarno vreme podrazumeva trajan proces u kojem nema ničega što bi ličilo na književnu zaokruženost. Zato su se pisci koji žele da prikažu vreme kao otvoreno ponekad suprotstavljali zahtevima naracije u pogledu strukture i celovitosti. A opet, iz dovoljno jakih razloga, veoma je verovatno da delo koje je lišeno ovakvog dvojno osiguranog jedinstva neće biti delotvorno. Imamo utisak da književna struktura nije neutralna u odnosu na filozofije vremena.

Lesing je tvrdio da umetničke forme nose određene inherente predispozicije,<sup>2</sup> i da možemo reći da su narativi, u meri u kojoj se oslanjaju na strukturu, predispo-

---

## BOČNO SENČENJE I TEMPIKA

---

GERI SAUL MORSON

*Sa engleskog preveo Đorđe Tomić*

---

<sup>1</sup> Ovaj rad kombinuje ideje iz moje poslednje knjige *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* (New Haven, 1994) i knjige na kojoj sada radim, o tempici i procesualnosti u različitim disciplinama.

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön: An Essay on the Limits of Poetry and Painting*, prev. Edward Allen McCormick, Baltimore, 1984, str. 78-90.

nirani da izražavaju osećanje fatalizma, determinizma, ili na drugi način zatvorenog vremena. Relativno je lako učiniti temporalnost narativa izomorfnom – istog oblika – sa zatvorenim vremenom, ali mnogi pisci su osetili da je gotovo nemoguće ostvariti izomorfizam sa otvorenim vremenom. To je zadatak koji su sebi postavila dvojica ekstremnih sledbenika realizma Tolstoj i Dostojevski – Tolstoj da bi prikazao radikalnu kontingentnost sveta, a Dostojevski da bi opisao ljudsku slobodu. U te svrhe oni su razvili neobično zanimljive načine odpiranja *uticaju artefakta* – da bi tako prevladali ono što ja rado nazivam Lesingovim prokletstvom. Njihov najzanimljiviji metod za postizanje ovog cilja bilo je sredstvo koje sam nazvao bočnim senčenjem (*sideshadowing*).

Dozvolite mi da napustim okvire sopstvenih primera i prethodnih radova da bih ponudio projekciju puta kojim želim da pođem u budućnost. Čini mi se da je istorija poetike, od Aristotela do danas, uprkos raznolikosti interpretativnih škola, gotovo uvek u naraciji pronalazila smisao iščitavajući njenu *događajnost*. Poetičko čitanje nam pokazuje kako odmotavanje događaja kompletira određeni obrazac, i kako je delo, kada je završeno, moguće obuhvatiti kao sinhronijsku strukturu kojoj je vreme bilo potrebno samo da bi se u njemu razvila. Delo je “spacijalizovano”, pa tako istinska događajnost postoji samo za likove.

Za čitaoca, zahvatanje dela u svoj njegovoj artifičnosti postaje moguće tek nakon što je čitanje dovršeno, kada se o njemu razmišlja ili se ono iznova čita. Zapravo, za iskusnog čitaoca već i prvo čitanje predstavlja anticipirano ponovljeno čitanje. Vreme postaje simetrično,

tako da se događaji mogu objašnjavati ne samo onim što im prethodi već i time kuda nas oni moraju odvesti da bi struktura bila dovršena na najbolji mogući način. Budućnost nam je data, baš kao i prošlost, a trenutak sadašnjosti bilo kog događaja nema nikakvog posebnog značaja. Ali, u životu, kao i kod najromaneskijih likova, vreme je *asimetrično*. Dok je prošlost fiksirana, budućnost se doživljava kao otvorena. Sadašnjost odlikuje stvarno prisustvo u kojem sama težina slučajnosti i izbora može dovesti do mnogobrojnih različitih ishoda. Iz ovog osećaja prisustva razvija se sposobnost žaljenja i drugih emocija koje zavise od neizvesne budućnosti i *trenutne* sadašnjosti. Za razliku od brojnih vidova umetnosti, život je istinski događajan i postavljen u otvoreno vreme, u njemu krajevi ostaju nepovezani, zatvaranje izostaje. Ipak, nekim umetničkim delima polazi za rukom da savladaju efekat artefakta i izraze osećaj otvorenog i asimetričnog vremena. Razmišljajući o takvim delima, kritičari najčešće – po pravilu – nastavljaju da ih čitaju poetički i učitavaju strukturu i tamo gde je nema. Znaci razilaženja dela i interpretativnog metoda očividni su, ali drugog rešenja nema, jer se čini da je jedini ponuđeni izbor – izbor između čitanja u skladu sa normama poetike i izostajanja bilo kakvog smisla.

Naravno, većina dela piše se u skladu sa nekim strukturnim i poetičkim normama koje ja ni na koji način ne želim da odbacim. Ali verujem da primena takvih normi treba da bude stvar *izbora* alternativa, koje mogu i ne moraju biti primerene datim okolnostima. Takve izbore ne treba praviti automatski ili zbog utiska da je jedina mogućnost strukturi

haos. Ono što je započeto u mojoj poslednjoj knjizi, i trebalo bi da se dalje razvije u sledećoj, jeste upravo jedna takva mogućnost, pododeljak “prozaike” koji, usled njegove zaokupljenosti temporalnošću, zasad nazivam “tempikom”.

Osnovna ideja počiva u tome da se tempika primenjuje na dela sa otvorenim vremenom, ali verujem da ovaj koncept može biti i znatno šire upotrebljen, budući da poetičke modele često primenjujemo na stvarni svet – na sopstveni rizik, budući da je poetička temporalnost toliko različita od otvorene temporalnosti. Verujem da veliki deo istorije mišljenja u mnogim oblastima – od biologije i fizike do ekonomije, antropologije i urbanizma, kao i književnosti i filozofije – manifestuje kontinuirani dijalog između onih modela koji su bliski poetici i onih koji teže da uključe i stvarni osećaj procesa. U svakom od ovih dijaloga postavlja se pitanje kako možemo razumeti kontingenciju i ono što nam izgleda kao otvorenost budućnosti. Kao način čitanja u književnosti i drugim oblastima, koji vreme i kontingenciju uzima za ozbiljno, tempika bi trebalo da nam pomogne da iskustvo pročitamo ne pretvarajući ga u pesmu, a da pri tom u njemu ipak pronađemo smisao.

### SENČENJE UNAPRED, BOČNO SENČENJE I SREDNJE CARSTVO

Skovao sam termin “bočno senčenje” po analogiji sa “senčenjem unapred” (*foreshadowing*), pojmom koji često koristimo, ali ga još nismo ispitali sa dovoljno ozbiljnosti. Termin “senčenje unapred” indicira obrnutu kauzalizaciju. Kao prostorna metafora za temporalni fenomen, to je senka koja je bačena pred objekat; temporalna analogija je događaj koji ukazuje na

neki drugi događaj koji će doći (on jeste njegova “senka”). Objekat na našem putu može baciti senku unapred, tako da do senke dospevamo pre nego do objekta koji je stvara; na osnovu iskustva znamo da kada naiđemo na senku možemo očekivati i objekat. Senka ne uzrokuje objekat koji se nalazi pred nama, već je uzrokovana tim objektom, mada prvo nailazimo na senku. Temporalna prednja senka funkcioniše na isti način. Kada oluja kao prednja senka najavi katastrofu, oluja je tu *zato* što sledi katastrofa; u pitanju je efekat buduće katastrofe koji je temporalno unapred vidljiv, na sličan način na koji senka objekta može biti unapred vidljiva u prostoru. S obzirom na to da je budućnost već tu – dovoljno je snažno prisutna da izazove prethodeće događaje i pošalje signale unazad – “senčenje unapred” daje temporalnost neizbežnosti.

Senčenje unapred je moguće jer delo karakterišu struktura i zaokruženost, što omogućuje da događaji budu oblikovani naknadnim, kao i prethodnim zbivanjima, obrascem celine. Time se dolazi do činjenice da je u pripovesti, mada ne i u životu, vreme simetrično.

Otuda senčenje unapred sadašnji trenutak lišava njegovog prisustva. Ono podiže veo sa budućnosti koja je već određena i upisana. Kada se koristi senčenje unapred, osećaj prisustva mnogih mogućih budućnosti, koji u životu doživljavamo u svakom trenutku sadašnjosti, ukazuje se kao iluzija.

Dok senčenje unapred deluje tako što nam otkriva da su navodne alternative samo iluzija, *bočno* senčenje izražava osećaj da se stvarni događaji nisu ni morali dogoditi. U otvore-

nom univerzumu i sama neizbežnost je iluzija. Alternative uvek postoje u obilju. Kao što se često dešava, ono što postoji nije moralo postojati. Drugo je bilo moguće, a bočno senčenje se koristi da proizvede osećaj tog “nečeg drugog”. Umesto bacanja senke iz budućnosti, senka se na ovaj način baca “u stranu”, to jest, sa drugih mogućnosti. Uz sam događaj vidimo i njegove alternative; uz svaku sadašnjost vidimo neku drugu moguću sadašnjost. Bočne senke ukazuju na prisustvo duhova onoga što je moglo biti ili bi moglo biti. Na ovaj način hipotetičko se nazire kroz stvarno i tako ostvaruje sopstvenu senovitu egzistenciju u tekstu.

U slučaju bočnog senčenja, dve ili više alternativnih sadašnjosti, ona stvarna i one moguće, čine se istovremeno vidljivim. To nije istovremenost u vremenu već istovremenost samog vremena; ovde ne vidimo kontradiktorne elemente u stvarnosti, već jednu mogućnost koja je ostvarena i drugu koja je mogla biti ostvarena ali nije. Samo vreme dobija dvojnika, u nekim slučajevima i više njih. Sve što se ostvarilo okruženo je izmaglicom mogućnosti.

Kada se koristi bočno senčenje, stiče se utisak da se različite temporalnosti ne prestano bore za svaki trenutak stvarnosti. Poput kralja kog je izazvao pretendent koji ima jednaka prava na presto, stvarno gubi deo prava na temporalnost. Ono se više ne može posmatrati kao neizbežno, kao čvrsto postavljeno u meri koja bi obesmyslila razmatranje alternative. Stvarno se otuda razumeva kao samo još jedna mogućnost koja je tu da bi prošla. Možda ona nije sasvim slučajna ali je došla *bez datih garancija* i nije najavljena nikakvom objavom dolaska. Bočno senčenje navodi nas da ispitamo

druge pretpostavljene sadašnjosti koje su mogle biti i da zamislimo sasvim drugačiji tok događaja. *Samo da se ta slučajnost nije dogodila, samo da je napravljen drugačiji izbor, samo da nije narušen povoljan sled događaja, ili da je narušen koji trenutak kasnije – šta bi se onda dogodilo?* Bočno senčenje stalno nam nameće pitanja ove vrste.

Dozvoljavajući nam da bacimo pogled na neostvarene ali ostvarive mogućnosti, bočno senčenje dokazuje da naša sklonost da pratimo prave linije kauzalnosti (koje obično vode do nas samih u sadašnjem trenutku) pojednostavljuje događaje, što uvek onemogućuje mnoge moguće priče. Kada neki niz događaja izgleda tako koherentno, kao da je nužan, obično smo zavarani samim činom vlastitog prisustvovanja kulminaciji tog niza. Varka nije u drugim mogućnostima, već u potrebi za onom koja je ostvarena. Bočno senčenje na taj način indukuje neku vrstu temporalno zasnovane smernosti.

Bočno senčenje vraća mogućnost mogućnosti. Najvažnija lekcija koju nam ono daje mogla bi glasiti: *Razumeti trenutak znači razumeti ne samo ono što se dogodilo već i ono što se moglo dogoditi.* Hipotetične istorije zasenjuju onu stvarnu. Neki ne-stvarni događaji dosežu sopstvenu vrstu stvarnosti: temporalni svet ne čine samo ono ostvareno i ono nemoguće, već i treća, središnja kategorija: stvarne, mada neaktuelizovane mogućnosti. Bočno senčenje nas poziva da stupimo u ovo *srednje carstvo* mogućeg.

## VREME KAO POLJE

Obuhvatanjem izraza i vremena koji su u suprotnosti sa činjenicama, jezik koji koristimo

iskazuje razumevanje mogućnosti koje premašuju ostvareno – *višak temporalnosti*. Vreme se račva, a sadašnjost koju poznajemo samo je jedna od mnogih mogućih sadašnjosti.

Kada jednom postanemo svesni lekcija koje daje bočno senčenje, možemo poželiti da ih primenimo i na prošlost. U načelu, bočno senčenje u prošlosti ukazuje na to da smo možda napravili grešku u pogledu prošlih ostvarenih mogućnosti, i da se niz događaja koji vodi do nas razlikuje od niza koji smo zamislili. Čak i ako smo u pravu u pogledu toga koji događaji su se odigrali, možemo pogrešiti u praćenju pravih putanja između njih. Da smo imali tačniju sliku prošlosti, značenje sadašnjih konfiguracija moglo je biti sasvim drugačije. Za iste činjenice mogu se otkriti neki drugi vektori; kao proizvod različitih prošlosti, one mogu biti usmerene ka nekom drugom skupu u budućnosti. Bočno senčenje i tempika zajedno ukazuju na to da sadašnjost – kao i svaka prethodna sadašnjost – svakako ne predstavlja savršeno strukturiranu celinu. Štaviše, ona pokazuje tragove, činjenice koje su objašnjive jedino kao proizvod kontingentnih linija kauzalnosti koje ne konvergiraju.

Bočno senčenje oslanja se na koncept vremena kao polja mogućnosti. Za svaki trenutak postoji skup mogućih događaja (što svakako ne uključuje svaki zamislivi događaj) koji bi se u njemu mogli odigrati. Iz ovog polja pojavljuje se jedan jedinstveni događaj – možda slučajno, možda izborom, možda kombinacijom jednog i drugog uz delovanje inercije pro-

šlosti, ali u svakom slučaju kontingentno. Druge mogućnosti su u naknadnom posmatranju nevidljive ili iskrivljene. Tako se polje pogrešno svodi na tačku, da bi kroz vreme niz polja bio sveden na liniju. Bočno senčenje ponovo uspostavlja polje i tako iznova ostvaruje punoću vremena onakvog kakvo je zaista bilo. Razumeti trenutanak znači uhvatiti njegovo polje mogućnosti.

### NEOBIČNO VELIKI BROJ ČINJENICA, AKO SU TO ČINJENICE

*Njegova majka (i još nekoliko osoba) pokušavaju da otkriju glavni razlog njegovog povratka. N.B. Nema glavnog razloga, samo neodređeno privlačenje.*

Fjodor Dostojevski,  
Beleške za roman *Žli dusi*<sup>3</sup>

201

Hroničar u romanu *Žli dusi* rado nam govori o tome šta se sve moglo dogoditi. Osim toga, “radnje” koje on opisuje često su samo obuzdani impulsi, koji mogu i ne moraju ukazivati na mogućnost koja je zamišljena ali nije ostvarena. I sama takva događanja jesu odbačene mogućnosti koje evociraju srednje carstvo stvari što su se mogle dogoditi. U sećanju likova koji ih “vrše”, ili kada ih svedok opazi, ove mogućnosti stiču osobenu težinu. Romani Dostojevskog obiluju događajima koji su se mogli odigrati.

Negde u središnjem delu *Žlih duhova* nekoliko likova odlazi kod ludog “proroka” Semjona Jakovljeviča. Dovršivši opsežan opis putovanja, hroničar iznenada objavljuje da nijedan od ovih događaja nije bitan: “Pa ipak, ta-

---

3 Fjodor Dostoevsky, *The Notebooks for "The Possessed"*, ur. Edward Wasiolek, prev. Victor Terras, Chicago, 1968, str. 196; u daljem tekstu NP.

da se, kažu, desio još jedan zagonetan slučaj; i ja sam, priznajem, zbog tog slučaja baš pobolje zapamtio pojedinosti ovoga pohoda.”<sup>4</sup> Ovdje, kao i na drugim mestima, hroničar nam očigledno daje “višak činjenica”, uključujući i raznovrsne “irelevantne” detalje o putovanju. Njihovo prisustvo prepoznajemo kao karakteristično za način na koji Dostojevski pripoveda. Višak činjenica, bez jasnog objašnjenja, obavijenih misterijom, navodi nas da konstruišemo ili naznačimo mnoge moguće priče. Ono što je za jedan prikaz irelevantno može biti ključno za neki drugi, a čitalac, kao i mnogi likovi u romanu, iz svake priče pokušava da konstruiše mnoštvo njih.

Ako činjenice nisu činjenice ili ako iza činjenica koje su nam predložene leže neke “druge” činjenice, priče se dalje umnožavaju, uz stalno pomeranje slojeva mogućnosti i nivoa sumnje. Mada je hroničar i sam bio svjedok mnogih događaja, i mada izgleda da je praktično sa svima razgovarao o svemu, čini se da, uprkos obimnom istraživanju, nije u stanju da donese zaključak o konačnoj verziji događaja. Umesto toga, on nas, tipično, izveštava o mnoštvu glasina, sumnja u svoje najbolje izvore i opsesivno razvija alternativne mogućnosti. “Neki kažu”, “drugi tvrde”, “besmisleno je pretpostaviti”, “u klubu su svi sa potpunom izvesnošću verovali”, “sa krajnjom ozbiljnošću smatra se” – ovakvi i mnogi slični izrazi proizvode oko svakog od njegovih prikaza auru beskrajskih mogućnosti i utisak nerešive enigme.

To svakako važi i za “jedan zagonetni slučaj” – ako je u pitanju slučaj – koji se odigrao kod Semjona Jakovljeviča.

Čini se da su, baš u trenutku kada su svi odlazili, Stavrogin i Liza Nikolajevna, čiji je odnos svima bio misteriozan, naleteli jedno na drugo na vratima. Ili bar “kažu” da je tako bilo.

Sad, kad se na vratima sudariše, meni se učinilo da su oboje trenutno zastali, i nekako neobično pogledali jedno u drugo. Ali, ja sam mogao i ne videti dobro u onoj gomili. Uveravaju drugi, naprotiv, sasvim ozbiljno, da je Liza pogledala Vsevolodoviča, pa brzo podigla ruku prema njegovom licu, i pouzdano bi ga i udarila da on nije uspeo da se skloni. Možda joj se nije svideo izraz njegova lica, ili kakav njegov osmeh, osobito sad, posle onakve epizode sa Mavrikijem Nikolajevičem. Priznajem, ja lično nisam to video; ali svi su uveravali da je tako, premda u onoj gužvi baš ni svi drugi nisu mogli sve dobro videti, osim nekolikine. I zato ja u to onda nisam poverovao. Sećam se, međutim, da je Nikolaj Vsevolodovič, kad smo se vraćali, bio nešto bled. (P 341)

Čitaoci će ovu retoriku odmah prepoznati kao karakterističnu za Dostojevskog. “Ali... međutim... učinilo mi se... možda... uveravaju dru-

202

---

<sup>4</sup> Fyodor Dostoevsky, *The Possessed*, prev. Constance Garnett, New York, 1963, str. 341; u daljem tekstu P. [Svi navodi iz romana Dostojevskog preuzeti su iz fototipskog izdanja *Izabranih dela F.M. Dostojevskog*, izd. Glas crkve, Valjevo, 1994 – prim. prev.]

gi...”: kvalifikacije nabacane, oprezni sudovi koji se izriču da bi odmah bili povučeni i možda dvosmisleno ponovo potvrđeni, narator koji u principu govori da nije siguran šta je video. Izveštaji drugih još manje su pouzdani, naizgled i suprotstavljeni, mada ne i nužno neosnovani. Frivolni ljubitelji skandala sa ozbiljnošću govore o nečem što se razlikuje od onoga što je sam narator video, mada je, naravno, moguće da mu je i promakao neki detalj, pa “u takvoj gužvi” on odbija da poveruje svojim očima. Konačno će nam saopštiti da nije poverovao u opisano – a da li to sada prihvata? – i izložiti dokaze koji pokazuju da se stvar možda i dogodila. Zapravo, ono što se dogodilo jeste šamar koji se *nije dogodio*, pa je ovde potrebno napraviti razliku između neostvarene mogućnosti i ničega.

Nešto se dogodilo ili se nije dogodilo, a ako se jeste dogodilo, to je mogla biti ova ili ona stvar. Možda su se Liza i Stavrogin samo čudno pogledali ili, “s druge strane”, možda je ona i htela da ga ošamari. Ako je to bila njena namera, motivacije su mogle biti različite, što uključuje, verovatno, i postupke koji ovde uopšte nisu pomenuti.

Ono što nam je ovde dato nije jedna već mnoge moguće priče. Stvar je u tome da je, šta god da se dogodilo, to moglo biti bilo šta od navedenog. Ono što je važno jeste polje mogućnosti, a ne ostvarena mogućnost. Lišavajući svaku od verzija neporecive stvarnosti, Dostojevski nam otkriva samo polje. Bočne senke svojim mnoštvom zaklanjaju stvarni događaj. Zapravo, moguće je da se ništa nije ni dogodilo, i u tom slučaju su bočne senke sve što smo videli.

## GLASINA KAO JUNAK

Kada činjenice nisu izvesne, inicijativu preuzimaju glasine. Nezavisno od onoga što se zaista dogodilo, glasine su tu da ponude bezbrojne verzije događaja. Zapravo, u mnogim romanima Dostojevskog glasine su ključni pokretači radnje. Petar Stepanovič pokušava da uveća moć svoje revolucionarne organizacije tako što preuveličava njenu brojnost i snagu, a tačnije procene diskredituje kao puke glasine. Teško je reći šta je tu tačno, i mada čitaoci i meštani mogu posumnjati u ovo ili ono, stvar ostaje nerazjašnjena, baš onako kako je Petar Stepanovič i želeo.

I tako, gde god da se zatekne, Petar Stepanovič seje aluzije i osporava stvari koje nikome nisu ni padale na pamet. Koristeći metod koji je prilično sličan metodu hroničara koji ga opisuje, Petar Stepanovič se oslanja na zasipanje suvišnim činjenicama: on bez prestanka priča, zalazi u digresije, prepričava “nebitnosti”, što generalno uzev govori više nego ono što je zaista rečeno. Bahtinovom terminologijom mogli bismo reći da Petar Stepanovič nehotice uvlači hroničara u svoju govornu zonu. Na ovaj način on je neka vrsta su-hroničara, što nas navodi na sumnju da bi i sam roman mogao biti neka vrsta mamca. Intrigirani samom intrigom, meštani prebiraju po bezbrojnim verzijama i zaključuju da su veoma pametni kada naiđu na neku koja je ubedljiva, iako će i ona uskoro biti zamenjena nečim novim; i mada njihova naivnost izaziva smešak na licima čitalaca romana, čitaoci čine isto. Nikada ništa nije onako kako izgleda da jeste, a roman se završava bez razrešenja mnogih misterija (Ko je ubio Feđu? Da li je Petar Stepanovič dvostruki agent? Da li je Ste-

pan Trofimovič zaista njegov otac?). Mnoštvo mogućnosti ostaje nerazrešeno. *Žli dusi* nam nude mnoštvo priča o mnoštvu priča.

Gotovo bi se moglo reći da je glavni junak ovde glasina. Zapravo, kako knjiga odmiče postaje očevidno da se glasine šire same od sebe, čak i u situacijama kada nije bilo nikoga ko bi mogao početi da ih širi. One to čine jer odražavaju i evociraju polje mogućnosti koje okružuje sva činjenja i sva nečinjenja. Oblaci priče nadvijaju se nad narativni pejzaž. Navikli smo da o pričama razmišljamo kao o kretanju od događaja A, preko događaja B, do događaja C, ali roman *Žli dusi* razvija se na drugačiji način, od jednog nerazrešenog polja mogućih događaja do sledećeg, koje nije ništa jasnije od prethodnog. Ne krećemo se od tačke do tačke već od mrlje do mrlje.

## LAŽNO SENČENJE UNAPRED I SENČENJE UNATRAG

Da bi proizveo bočno senčenje, Dostojevski koristi i sredstvo koje na prvi pogled deluje kao da isključuje takvu mogućnost. Povremeno se čini da koristi senčenje unapred, tehniku koja, pretpostavlja se, omogućuje budućnosti da diktira mogućnosti sadašnjosti i tako zatvara vreme. Međutim, pažljivijim ispitivanjem otkriva se da je u ovim pasusima korišćeno *lažno* senčenje: tehnika koja, koristeći trope senčenja unapred, proizvodi suprotan efekat.

Čitaocima Dostojevskog poznato je da njegovi pripovedači često aludiraju na neku buduću katastrofu, koja ih, zapravo, i motiviše da se upuste u pričanje priče. *Žli dusi* počinju ovako: “Pre nego što počnem opisivati skorašnje i vrlo neobične događaje, odigra-

ne u našem gradu koji se dotle ničim nije od drugih razlikovao, moraću, kako sam nevest, početi malo poizdalje, i to sa nekoliko biografskih pojedinosti o darovitome i mnogouvaženom Stepanu Trofimoviču Verhovenskom.” (P 3) Ovde imamo aluziju na budućnost u kojoj će se odigrati “neobični događaji”, ali nema razjašnjenja tih događaja. Nešto nam je obećano, ali ne znamo šta.

Kroz čitav roman, hroničar često započinje neki niz događaja govoreći da su oni doprineli kasnijoj katastrofi, ali kakva je prirodna katastrofa – i kako se ona odrazila na glavne likove – ostaje nejasno. Mada bi ovakva vrsta retorike lako mogla naći sebi mesta u romanu koji se zasniva na senčenju unapred, ona ovde ima drugačiju funkciju.

Prva stvar koja se može primetiti u vezi sa lažnim senčenjem unapred, jeste to da ova tehnika zapravo ne uspostavlja nijednu od opcija. Naravno, rečeno nam je da će se desiti nekakva katastrofa – mada neobični događaj ne mora nužno biti katastrofalan – ali isto to je rečeno u svakom romanu koji je napisao Dostojevski. Takva vrsta neodređenog upozorenja ima dvostruki efekat. Prvo, ono nam skreće pažnju na značaj detalja koji slede i sadrže mogućnost katastrofe. Drugo, ono nam daje obećanje da će se dogoditi nešto, inače nepredvidljivo i senzacionalno. I, mi se koncentrišemo na moguće budućnosti. Rezultat je osećaj da bi se moglo dogoditi bilo šta – a to je upravo efekat koji proizvodi bočno senčenje. Dok senčenje unapred znatno sužava izbor opcija, lažno senčenje čini suprotno. Umesto da anticipiraju određeni ishod sleđa događaja, čitaoci počinju da očekuju radikalno neočekivano.



205 Dostojevski u beležnicama jasno pokazuje da je ovo sredstvo koristio sasvim vesno, čak i dok još nije bio sasvim siguran šta će uslediti, zbog čega tehnika senčenja unapred nije ni mogla biti njegov cilj. Pre nego što se odlučio za siže, zapisao je sledeći plan za upravo navedeni uvodni pasus: “N.B. . . . Nezavisno od nedavnih požara i drugih neobičnih događaja, priča počinje T. N. Granovskim [model za Stepana Trofimoviča]... Timofej Nikolajevič [Granovski] nije razumevao nihilizam i raspravljao se o njemu sa Šatovim. Ipak, to su digresije, koje su potrebne u velikom broju; takođe, uvesti što više pojedinačnih događaja... i onda iznenada uvesti priču koja zaista obećava. Završiti nekim značajnim događajem uz mnogo buke.” (NP 177) “Neki značajan događaj”, “priča koja zaista obećava”: praktično svaki značajan događaj ili dramski zaplet mogao bi odgovarati ovom neodređenom početnom predviđanju. Praktično nijedna mogućnost za senzacionalne događaje ovim nije isključena.

Na početku *Idiota* nailazimo na zaista izuzetan primer lažnog senčenja: “U jednom vagonu treće klase, odmah do prozora, nađoše se nekako u svanuće, jedan spram drugoga, dva putnika – obojica mladi ljudi, obojica bez prtljaga, u dosta jednostavnom odelu. U obojice beše izraz lica dosta zanimljiv, i obojica zaželeše, najzad da stupe u razgovor jedan s drugim. Da su otkud njih dvojica znali jedan o drugom: zbog čega su u ovaj mah tako neobični, oni bi se, naravno, veoma začudili što ih je puki slučaj tako čudnovato posadio jednog pre-

ma drugom u vagonu treće klase petrogradsko-varšavske železnice.”<sup>5</sup> Sve u ovom susretu Miškina i Rogožina ukazuje na buduću umešanost u senzacionalne događaje. Niz iskaza koji počinju rečju “obojica” ukazuje na neku vrstu paralele između njihovih životnih priča; komentar o tome da su “otkud njih dvojica znali... zbog čega su u ovaj mah tako neobični” jedan drugom “oni bi se veoma začudili” čudnovatom slučaju koji ih je povezao, deluje kao da nam otkriva prisustvo ruke sudbine, ili bar neki zagonetni kauzalni lanac. Kritičarima kojima je roman poznat u celini, pa nanovo čitaju i ovaj odeljak, fatalni rivalitet između prijatelja koji izaziva Nastasja Filipovna izgleda kao već sadržan u tom pasusu. Čini se da su i Rogožinov napad na Miškina i tragični kraj romana dati na početku, kao budućnost koja diktira događaje koji će uslediti.

S druge strane, ovakvo predviđanje dovoljno je neodređeno da ne otkrije vezu između ova dva čoveka, niti to koliko je ona značajna. Kada se stvari posmatraju u retrospektivi, sve što se naknadno dogodilo moglo bi izgledati kao da je ovde nagovešteno. U načelu, ovaj pasus bi mogao predstavljati primer senčenja unapred, ali i lažnog senčenja unapred, koje i nije tako redak slučaj. Onima koji roman čitaju prvi put predočeno je samo neodređeno predviđanje koje im skreće pažnju na otvorene mogućnosti; onima koji čitaju iznova događaji ostvareni u budućnosti prikazani su kao već prisutni. Kritičari su praktično uvek oni koji čitaju iznova, pa ih sama priroda njihove aktivnosti

---

5 Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, prev. Constance Garnett, New York, 1962, str. 3; u daljem tekstu I.

upućuje na to da ovaj slučaj protumače kao senčenje unapred. Ali, ukoliko se oslobodimo ove profesionalne deformacije, koja će nam alternativna uistinu delovati ubedljivije?

Uprkos tome što se pri rešavanju problema ove vrste nerado oslanjamo na spoljašnje dokaze, rekao bih da se do rešenja može doći ako uzmemo u obzir namere Dostojevskog u vreme kada je napisao i objavio ovaj pasus. Beleške za *Idiota* jasno pokazuju da čak i nakon što je objavio prva četiri dela romana, Dostojevski još nije imao ideju kako da nastavi. Navješćemo samo nekoliko pitanja od značaja za priču: on ne zna da li će se Nastasja Filipovna udati za Rogožina ili za Miškina; da li će se ubiti, biti ubijena ili umreti prirodnom smrću; da li će Rogožin biti proklet ili spasen. U jednoj skici, Rogožin je trebalo da bude u vezi sa Aglajom, a u drugoj Miškin sa Adelaidom! Teško je zamisliti veću otvorenost priče. Ono što je jednako važno, bez obzira na to koja je od ovih opcija izabrana, kritičari mogu detektovati znakove "senčenja unapred"; jer bočno senčenje, sa mnoštvom mogućih staza, omogućuje praktično bilo kakav nastavak. Ako samo tražimo pripremu onoga što se dogodilo, i ignorišemo pripreme za ono što se moglo dogoditi (a nije), svakako ćemo otkriti senčenje unapred; uspeh potrage je zagarantovan.

Kada je završio prvi deo romana, Dostojevski je o budućim događajima znao koliko i njegovi čitaoci. Zapravo, čak i pri kraju beleznica za treći deo (pisanih između avgusta i

oktobra 1868. godine), Dostojevski još razmišlja da li da venča Miškina i Aglaju! Veličanstveni kraj romana – svakako jedan od najupečatljivijih u svetskoj književnosti – ne pojavljuje se u beleškama pre 4. oktobra. Možemo osetiti uzbuđenje otkrića u trenutku kada je pisac konačno došao do rešenja: "Druga polovina četvrtog dela. N.F. je verena za princa... u očajanju odlazi Rogožinu. (On počini ubistvo.) Poziva princa. Rogožin i princ kraj tela. Finale. *Nije loše.*"<sup>6</sup> Neobično je to što je Dostojevski i posle 4. oktobra nastavio da razmatra drugačije krajeve. Pišući bez čvrstog plana, stalno se igrajući bezbrojnim mogućim i promenljivim tokovima radnje, izmišljajući likove koji nisu prethodno pripremljeni, Dostojevski je pisao tako da se iz svake scene može poći u različitim pravcima, čineći tako čitaoce svesnim različitih mogućnosti. Njegova početna scena ne zatvara vreme, kao što to čini senčenje unapred, već skreće pažnju čitaocu na svoju otvorenost, dok autoru omogućuje da krene u mnogim pravcima.

Čuo sam kako kritičari na ovaj nalaz odgovaraju ovako: Bez obzira na to kako je stigao do kraja, taj kraj je najavljen početkom – pogledajte samo kako se kraj savršeno pronalazi na početku! Verujem da ovakvi čitaoci čine ono što je Tolstoj nazivao pogreškom retrospekcije, i ono što Majkl Bernstin i ja nazivamo senčenjem unatrag (*backshadowing*).<sup>7</sup> Nakon što je stvar jednom završena, ono što se događalo tumači se kao da je proisteklo iz unapred napravljenog plana kojem se događaji pripisuju. U

206

6 Fyodor Dostoevsky, *The Notebooks for "The Idiot"*, ur. Edward Wasiolek, prev. Katharine Strelsky, Chicago, 1967, str. 242.

7 Vidi Michael André Bernstein, *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, Berkeley, 1994. Vidi takođe šesto poglavlje u mojoj knjizi *Narrative and Freedom*, str. 234–64.

Tolstojevom primeru, grupa ljudi vuče deblo na različite strane. Svi stoje i vuku i ispostavlja se da deblo igrom slučaja polazi na stranu na koju je jedan od ljudi želeo da ga povuče. Verovatno ćemo zaključiti da su svi delovali po njegovom planu. Da je deblo pošlo na neku drugu stranu, rekli bismo da su radili po planu nekog drugog; a pošto je svaki mogući pravac dovoljno blizu nečega što je neko želeo, naš interpretativni aparat je postavljen tako da pretpostavka planiranja unapred biva gotovo primorana da se potvrdi. Senčenje unatrag – upisivanje senčenja unapred nakon događaja – veoma je raširena navika kojom se filtrira kontingentnost sveta i onemogućuje da vidimo to da i prošli trenuci predstavljaju nekadašnje sadašnjosti, sa svom onom otvorenosti koju naša sadašnjost tako opipljivo pokazuje.

207

Kakvu bi važnost ponovno čitanje moglo dati ovoj sceni da ništa značajno nije proisteklo iz prvog susreta Rogožina i Miškina? Situacije u kojima je senčenje unapred moglo biti prisutno, ali nije, obično ostaju nezapažene. No, možemo ih potražiti, možemo potražiti nepovezane krajeve, mesta na kojima su znakovi senčenja prisutni snažno kao u prvoj sceni, ali nikuda ne vode. To je dobar test ukoliko želimo da utvrdimo da li su dokazi za senčenje tamo gde ih nalazimo stvarni ili proizvedeni retrospekcijom.

Kao što je poznato, prvi deo *Idiota* sadrži snažne naznake budućeg sukoba između Miškina i Ganje – stalni nesporazumi, uvrede, neodređene pretnje i udarac – što sve izgleda kao priprema terena za to da oni postanu značajni neprijatelji. Kada Ganja tri puta zlokobno (i u skladu sa naslovom romana) naziva Miškina

“idiotom”, puna težina naslova obećava dramatičan sukob. On govori Miškinu (i mi mu verujemo) da je siguran da će na kraju postati ili veliki prijatelji ili veliki neprijatelji. Ali, Ganja se potom pretvara u nevažan, mada često prisutan lik, i između njega i Miškina ne događa se ništa značajno ili “fatalno”. U prvom delu Dostojevski je očevitno posejao mogućnosti za mnoge buduće tragedije, više nego što je mogao upotrebiti, ne ograničavajući se ni na šta određeno. U beleškama napisanim posle objavljivanja prvog dela podseća sebe da treba uraditi nešto više sa Ganjom, ali to ne čini. Ako neodređena obećanja vezana za Rogožina bivaju ispunjena, sa onima koja se tiču Ganje (i nekih drugih likova) nije tako. Razmišljajući o ranim Miškinovim sukobima, možemo pretpostaviti da nijedan od njih nije bio neizbežan.

Kada razmišljamo o stvaralačkom procesu na primeru Dostojevskog, ukazuje nam se jedna zanimljiva mogućnost. Bočno senčenje je prvobitno proizvod njegovog običaja da stvara kroz proces, bez čvrstog i unapred pripremljenog plana. Ali ova tehnika je tako briljantno sugerisala filozofske stavove koje je Dostojevski zastupao – slobodu i otvoreno vreme – da je počeo i svesno da je primenjuje. Dostojevski je naučio da uhvati opipljivu neizvesnost stvaralačkog procesa i prenese to uzbuđenje u sam tekst. Čineći tako, pronašao je novi način da izrazi slobodu. Takođe, stvorio je delo one vrste koju poetika, sa svojim “uprstoravanjem” vremena i eliminacijom stvarne procesualnosti, ne može obuhvatiti. Stvarajući delo čija je temporalnost bliža životu nego umetnosti, Dostojevski je demonstrirao ograničenja poetike i svih sinhronijskih interpretativnih metoda.

## RULET

Dostojevski je pisao *Idiota* idući napred, a ne unazad. I nije pri tom isključivo realizovao unapred isplaniranu strukturu. A pošto je roman objavljivao u nastavcima, ne znajući – zaista ne znajući – šta će se sledeće dogoditi, nije bilo načina da se tekst koriguje kako bi se prethodni događaji usmerili ka onome što sledi. Ovaj prisilni kockar beleži u jednom od svojih pisama: “Prihvatio sam rizik, kao u ruletu: Možda će se stvar razviti dok pišem!”<sup>8</sup>

Svako ko čita Dostojevskog doživljava tu izuzetnu uzbuđenost neizvesnosti, izbora koji mogu poći u bilo kom pravcu, i prave se u *trenutku*, na mestu gde je budućnost istinski otvorena. Osećamo da i sam autor iščekuje da vidi šta će se sledeće dogoditi, sa jednakim nestrpljenjem kao i likovi u romanu ili čitaoci, i tako dobijamo nešto više od držanja u neizvesnosti književnim sredstvima: dobijamo istinsku neizvesnost. I zato je neobično što kritički metodi, tumačeći ove scene, tragaju za značenjem uvodeći u igru neizbežnost i senčenje unapred, i tako iz čitanja izbacuju upravo ono što ga čini uzbuđljivim, ono što je suštinsko za Dostojevskog. Za svakog autora, verujem, to bi trebalo da bude znak da nešto ozbiljno nije u redu.

Razmotrimo svakodnevne okolnosti pod kojima će frustrirani pripovedač poželeti da kaže: “Trebalo je da budeš tamo.” Često smo navedeni da to kažemo kada se odigra događaj koji je impresivan zato što su se, na opšte iznenađenje, stvari odigrale kao da su plani-

rane, baš kao u priči. Upravo to iznenađenje jeste onaj aspekt iskustva koji želimo da izrazimo. Ali ako događaj pričamo *kao priču*, slušalac će očekivati da čuje nešto što liči na priču, pa tako sâm čin pričanja priče čini izražavanje iznenađenja gotovo nemogućim. Čitanje *Idiota* kao strukture učiniće isto sa svakom uzbuđljivom scenom u romanu.

Najbolji kritičar ovog romana, na bilo kom jeziku, Robin Fojer Miler, najpre pokazuje kako, u pogledu stvaralačkog procesa, tehnika senčenja unapred ovde nije mogla biti upotrebljena, da bi potom otkrila da je u završenom delu ona ipak prisutna. Verujem da su njeni instinkti u ovom slučaju bili slični instinktima većine dobrih kritičara koji su obučeni da tekst čitaju kao strukturu koja se može preneti u prostor. Razlika između Milerove i svih drugih kritičara jeste u tome što je ona sve- 208  
sna problema koji nastaju kada se ovaj metod primeni na delo koje je stvarano procesualno, i što tim problemima posvećuje pažnju.

Ona želi da pokaže da Miškinove priče o pogubljenju “najjavljuju” Ipolitove ispostave u trećem delu, mada, kako naglašava, u vreme kada je pisao prvi deo, Dostojevski još nije imao u vidu Ipolitu. Vredi obratiti pažnju na način na koji Milerova ovde pristupa problemu, jer ne verujem da poetika može proizvesti bilo kakvo objašnjenje koje bi bilo sofisticiranije od ovog (mada bi mogla proizvesti objašnjenja koja koriste neki drugačiji vokabular). Milerova piše: “Naravno, iz beležnica znamo da Dostojevski nije čak ni planirao Ipolitu u vreme kada je pi-

---

8 Iz pisama Dostojevskog, citirano prema Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton, 1995, str. 271; u daljem tekstu *D*.

sao prvi deo romana. Ali to ne znači da se u slučaju ovog romana ne može govoriti o jedinstvima konstrukcije. Kao čitaoci, nakon čitanja romana, neizbežno odmeravamo efekat koji on ima na nas kao celina. Proročanstva i ostvarenja unutar dela postoje; ne možemo ih poreći samo zato što pisac na početku svog poduhvata ni sam nije znao kakav će oblik njegovo delo dobiti.”<sup>9</sup> Proročanstva i ostvarenja: ali šta ćemo sa svim onim obećanjima koja *nisu* ispunjena, na primer, sa naglašenim naznakama da će se desiti sukob između Miškina i Ganje? Brojni su takvi nevezani krajevi u *Idiotu*, proročanstva koja se ne obistinjuju. Treba obratiti pažnju i na prioritet koji Milerova daje naknadnim čitanjima u odnosu na prvo čitanje. Suština ovog argumenta je u sledećem: (1) bez obzira na to kako je delo pisano, ono *jeste* struktura, jer (2) ono samo to može biti, mi ga “*neizbežno*” čitamo na taj način. Da li je u pitanju nešto što je zaista neizbežno? Ili je to tek kritičarska neizbežnost, proizvedena iz navika poetike?

U životu često ocenjujemo prošle događaje koji su doveli do nekih budućih događaja, ne pretpostavljajući pri tom da su prošli događaji organizovani na određen način da bi doprineli jedinstvu konstrukcije, ne pretpostavljajući čak ni da *postoji* jedinstvo konstrukcije. Znamo da se mnogi događaji ne uklapaju u obrazac, a one koji odgovaraju obrascu čitamo drugačije upravo zato što se nisu morali dogoditi, kao što i mnogi drugi nisu. Činjenica da se nečije predviđanje nekom prilikom ostvarilo ne čini to predviđanje proročanstvom, ne daje mu

neizbežnost, jer znamo da se većina predviđanja nikada ne ostvari. Zato smo toliko impresionirani uvek kada se to dogodi u životu, baš kao što nismo impresionirani kada se isto događa u književnosti. Niko nije iznenađen time što se na kraju ispostavlja da je Tiresija bio u pravu. Ali svi primete kada neki analitičar tačno predvidi kretanja na berzi.

Da razjasnimo stvar: Jedno je reći da prethodeći događaj nagoveštava događaj koji mu sledi, a sasvim drugo reći da kasniji događaj predstavlja odjek prethodnog ili se oslanja na njega. Prva formulacija zahteva strukturu, plan celine; druga to ne zahteva. U životu, gde nema plana celine, kasniji događaji se oslanjanju i podsećaju na prethodne. Ipak, izuzev ako nismo sujeverni, u stvarnom životu senčenje unapred ne postoji. Imamo običaj da imitiramo druge ili ponavljamo sebe, ali takvo ponašanje ne implicira senčenje unapred.

Druga formulacija – događaj koji je odjek drugog događaja, ali nije nagovešten tim događajem – počiva na kauzalizaciji koja ide napred, a ne unazad. Vreme je asimetrično, pa se ova formulacija razlikuje od najavljuvanja prednjim senčenjem. Nesumnjivo, postoji snažna tematska veza između Miškinovih anegdota o pogubljenjima i Ipolitove ispovesti, ali u kom pravcu teče kauzalizacija? Poetika pretpostavlja odgovor, ali ta pretpostavka postavlja pitanje. Moguće su dve alternative, a pitanje ne možemo razrešiti izvlačenjem iz šešira.

Poetika detektuje strukturu zahvatajući pripovest kao sinhronijsku celinu, sa

---

9 Robin Feuer Miller, *Dostoevsky and "The Idiot": Author, Narrator, and Reader*, Cambridge, Mass., 1981, str. 276, n. 8.

vidljivim obrascima; kauzalnost ide u oba smjera. Kao što je poznato, *Idiot* sadrži brojne eksplisite pasuse – po kojima je ovaj roman poznat – o razlici između proizvoda i procesa, a njegovi likovi (nadasve sam Ipolit) insistiraju na tome da život treba shvatiti kao proces: “O, budite uvereni da Kolumbo nije bio srećan tada kad je pronašao Ameriku, nego – dok ju je tražio... Stvar je u životu, u samome životu, – njegovom neprekidnom i večnom traženju, a nikako u pronalasku!” (I 375). Zašto to ne bi važilo i za samog *Idiota*? Dostojevski je napisao knjigu koja ne govori samo o procesu već je i sama proces – napisana je procesualno i projektovana da bude čitana na taj način.

### GDE JE PITA

U *Velikim očekivanjima* Pip daje pitu odbeglom zatvoreniku, a čitalac pretpostavlja da će ovaj naizgled nebitan događaj zapravo biti značajan. On će nešto značiti, inače ga ne bi bilo. Činjenica da romani imaju strukturu opravdava ovu pretpostavku. Događaji su oblikovani ne samo onim što se odvija unutar fikcionalnog sveta, što bi likovi, u načelu, mogli poznavati, već i potrebom za simetričnom pričom i efektnim estetskim artefaktom, što likovi ne mogu imati u vidu. Kao što bi Bah-tin rekao, to svedoči o “suštinskom višku” autorovom u odnosu na likove. Ova *dvostruka kazualizacija* događaja razlikuje temporalnost čak i najrealističnijih romana od temporalnosti života. Ne očekujemo da stvari koje svakodnevno dajemo postanu Dikensove pite. U romanima, hleb bačen u vodu vraća se mnogostruko umnožen, dok u životu često samo otplovi niz reku.

Mnogi Dikensovi veliki romani daju nam priliku da se divimo autorovoj veštini spravljanja pita. Za likove i događaje koji su naizgled nasumično pomenuti – motivisani samo prethodnim događajima i radnjom koja se trenutno odvija – pokazuje se da su povezani na raznolike složene načine. U *Sumornoj kući*, za izgublenu ljubav Bojtornovog života ispostavlja se da je to žena koja je podigla Ester, koja je uz to i sestra Ledi Dedlok. I tako dalje. Dikensovi sižeji smatraju se remek delima jer je njihova organizacija tako vešta – i tako opipljiva. Oni svakako ne liče na život. Ali *Idiot* u ovom pogledu ne liči na *Sumornu kuću*. Dickens retko otkriva čitaocima da je neki naizgled nevažan događaj zapravo pita, mada mi to obično znamo. Dostojevski, izgleda, ima običaj da to obavezno kaže – i onda: nema pite.

Život živimo čitajući iskustva oslobodeni proročanstava, senčenja unapred ili pretpostavke da moramo “odmeriti efekat (svakog događaja) na nas kao celinu”. Kakvu celinu? A ako već život ne čitamo na ovaj način, zašto je *neizbežno* da sa svakim umetničkim delom postupamo upravo tako?

### STVARALAČKI PROCES JE UVEK PRETPOSTAVKA

Umetnost obično čitamo onako kako Milerova želi da čitamo *Idiota*, jer umetnička dela po pravilu *jesu* oblikovana, i mi pretpostavljamo da je autor pisao delo imajući na umu celinu, da je pisao i prepravljao, onako kako mi ne možemo planirati i prepravljati svoje živote dok ih živimo. Zato su pretpostavke poetike tako često tačne kada je o razumevanju umetnosti reč. Njima se pretpostavlja određeni

210

stvaralački proces, i ta pretpostavka obično bi-  
va opravdana.

Onda kada detektuju “pitate” ili “senčenje unapred”; kada traže najave predstojećeg zatvaranja; i kada shvataju kako dve kauzalno nepovezane linije sižea odražavaju jedna drugu mada nijedan lik iz bilo koje od njih nije mogao planirati paralele; u takvim trenucima, čitaoci nužno pretpostavljaju neki stvaralački proces. Ipak, oni pretpostavljaju stvaralački proces koji je izbrisao svoje tragove stvarajući savršeno oblikovan artefakt, proces u kojem su sva lažna otvaranja i krajevi koji su mogli ostati nevezani uspešno eliminisani – što je osobena vrsta stvaranja, različita od drugih. *To jest, mada kritičari brojnih poetičkih usmerenja razmatranje samog kreativnog procesa odbacuju kao grešku, samo to odbacivanje i dalje počiva na nekoj ideji kreativnog procesa, procesa u kojem planiranje vodi do perfekcije i opravdava našu veru u oblikovanje.*

211

Uprkos načinu na koji se pitanje često postavlja, mi ne biramo *da li* ćemo razmatrati stvaralački proces, već biramo način njegovog prikazivanja. Ako je to tako, ako se sve poetičke škole implicitno oslanjaju na neku ideju kreativnog procesa, onda u slučaju da je ideja koju data poetika pretpostavlja pogrešna moramo razmotriti alternativu. Ali ne postoji alternativa koja nudi načelan način čitanja teksta zajedno sa procesom njegovog stvaranja, teksta koji je zaista procesualan. Za takva dela – među koja spadaju *Idiot*, *Rat i mir*, *Tristram Šendi*, *Evgenije Onjegin*, i nesumnjivo mnoga druga – potrebna nam je tempika.

### IZMEĐU DISCIPLINA

Kao što ste možda pretpostavili, tempika se bavi širokim spektrom filozofskih pitanja. Poeti-

ka i filozofski stav koji opisujem kao lajbnicovski izgledaju mi kao da su blisko povezani. U oba slučaja njihova nediskriminativna primena može izazvati prilične probleme.

Rekao sam da se književna kritika i teorija, uprkos brojnim promenama poslednjih godina, još uvek suštinski drže aristotelovskog modela kojim se književno delo vidi kao sinhronijska struktura. Roman se može odvijati u vremenu, ali (mi pretpostavljamo da) on postoji i najbolje se može analizirati kao savršeno organizovana celina, koja se može obuhvatiti jednim pogledom. Njegova narativnost postoji unutar opisanog sveta, i jedino iz perspektive njegovih likova vreme teče napred. Sa stanovišta kritičara, sve što je kontingentno, sve što nikuda ne vodi ili se ne uklapa u obrazac, ukazuje na grešku. Istinsko umetničko delo, pretpostavlja se, odlikuje se *savršenstvom*, a posao kritičara, bez obzira na školu kojoj pripada, jeste da pokaže kako je sve ono što je kontingentno, neostvareno i asimetrično samo privid. Struktura poništava temporalnost, ako pod temporalnošću podrazumevamo *događajnost*.

Nema sumnje da je poetika u usponu poslednjih godina. Shvatnje celovitosti se promenilo, kao i metodi za njeno detektovanje i određivanje njenog porekla. Raznovrsne škole mišljenja, kao studije kulture i poetika kulture, uveliko proširuju ovaj poetički model teksta na neknjiževnu kulturu, koja se čita “kao tekst”. Tako ovaj književno-tekstualni model “čitanja kulture” otkriva u svetu skriveno jedinstvo koje je uporedivo sa jedinstvom književnog teksta. Svet je metafizička pesma; kako bi inače ljudi obučavani za proučavanje književnosti bili u stanju da ponude iluminativne interpretacije

koje drugima nisu dostupne? Mada je sam Frojd oklevao da na ovaj način pristupi kulturi, njegove ideje se lako mogu prilagoditi poetici kulture. Potrebno je samo pretpostaviti da ono što govori o unutrašnjem svetu takođe važi za spoljašnji svet. Opet, ne treba zaboraviti da poetika kulture često govori i o značaju "istorije"; ali ova istorija je po pravilu očišćena od događajnosti. Ona postaje sinhronijski sistem koji se seče na kriške. Poznata opaska Jakobsona i Tinjanova o tome da i sama istorija sistema predstavlja sistem kao da baca senku na teorije koje slede.<sup>10</sup> One po pravilu slikaju temporalne procese neprocesualno, kao puko *odvijanje*, sistematsko prikazivanje sistema, a ne kao istinsko, nepredvidivo i događajno *postajanje*. Vreme tu ostaje samo parametar, ne i operator.

U slučaju ruskog formalizma, u iskušenju smo da u ovakvom pristupu temporalnosti razaznamo uticaj fizičkih nauka, u kojima je pojam "zakona" tako dugo implicirao univerzum u kojem vreme samo prolazi i u kojem se ništa zaista događajno ne može dogoditi: jer sve što se događa diktiraju zakoni, a pod maskom onoga što je naizgled kontingentno ukazuje se savršeni poredak. Kao što je Lajbnic tvrdio, u univerzumu (kao i u pesmi) mora posto-

jati "dovoljan razlog" za svaku stvar. U poznatoj prepisci sa Klarkom, Lajbnic tvrdi da svaki model Sunčevog sistema – poput onog Njutnovog – koji zahteva da Bog povremeno interveniše jednostavno svodi Boga na drugorazrednog časovničara. Ne, kaže Lajbnic, sve se mora uklapati, savršeno. Njutm i Klark su se snažno opirali ovakvom shvatanju, ali ono što smo konačno dobili – sa Laplasom i posle njega – zapravo je lajbnicovsko usavršavanje Njutnovih modela.<sup>11</sup> Verujem da poetika, gotovo u celosti, pripada lajbnicovskom načinu mišljenja. Ona teži da pronade dovoljan razlog za sve, da pokaže da delo, kao i svet Lajbnicovog Boga, neizbežno jeste to što jeste, bez traga slučaja ili izbora.

Lajbnicov model ima one osobine koje se ponovo javljaju u teorijama koje su uticale na više disciplina. Prvo, za svet se pretpostavlja da se nalazi u stanju ravnoteže. To je jedan od razloga što se Lajbnic tako snažno suprotstavlja Njutnovoj ideji da bez božanske intervencije Sunčev sistem ne bi mogao ostati stabilan. On mora po sebi biti u stanju trajne ravnoteže; sve drugo značilo bi prizivanje nepotrebnih čuda. U izvesnom broju disciplina – naročito ekonomiji i društvenim naukama koje su pod njenim uticajem – često je davana pred-

212

10 "Istorija sistema i sama je sistem... Opozicija između sinhronije i dijahronije bila je opozicija između koncepta sistema i koncepta evolucije; otuda gubi važnost u načelu onog trenutka kada shvatimo da svaki sistem nužno postoji kao evolucija, dok je, sa druge strane, i evolucija neizbežno sistemske prirode". Zašto neizbežno? Zašto asistematsko ili kontingentno ne bi moglo igrati ulogu u evoluciji? Ovakva formulacija eliminiše istoričnost proširujući ideju sinhronijskog sistema na istorijski proces; ona uključuje "dijahroniju" čitanjem koje uklanja iz istorije ono što je istinski istorijsko. Vidi Jurij Tynyanov, Roman Jakobson, "Problems in the Study of Literature and Language", u *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ur. Ladislav Matejka i Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass., 1971, str. 79-80.

11 Vidi *The Leibniz-Clarke Correspondence*, ur. H. G. Alexander, Manchester, 1956.



nost modelima ravnoteže, koji opet vode statičnoj analizi ili koncepcijama istorije koja se zamišlja kao “dinamička ravnoteža” – što možemo posmatrati kao približni ekvivalent Jakobsonove i Tinjanovljeve ideje. Istinska kontingencija je isključena.

Drugo, stanje sveta je optimalno. Za Lajbnica, optimalnost proističe iz činjenice da bi Bog odabrao samo najbolje od svih datih alternativa. On ide tako daleko da tvrdi da ne može biti istovetnih čestica – atoma – inače Bog ne bi imao osnova da dati atom postavi na jedno, a ne na neko drugo mesto. Za njega sledi da se iz bilo kog ponuđenog skupa alternativa može desiti jedna i samo jedna – ona najbolja. U drugim disciplinama optimalnost može biti proizvod neke vrste nevidljive ruke, dokle god se razmena odvija u uslovima savršene konkurencije i pod drugim idealnim okolnostima. Kada se mišljenja optimalnosti i ravnoteže kombinuju, završavamo u svetu u kojem istorija postaje irelevantna. Jer tačka optimalne ravnoteže deluje kao tačka privlačenja, i odakle god da pođemo, tamo ćemo završiti – baš kao što (da upotrebimo uobičajenu analogiju) kliker ubačen u činiju, bez obzira na putanju, završava na njenom dnu. Pređena putanja je nezanimljiva. Poslednjih godina, ekonomisti i drugi stručnjaci iz oblasti društvenih nauka, koji imaju problem sa ovakvim načinom mišljenja, formulisali su ideju “zavisnosti od putanje”, po kojoj krajnja tačka zavisi od pređene putanje, koja opet može zavi-

siti od kontingentnih događaja u prethodnim fazama. Da upotrebimo standardni primer, to je putanja kojom smo stigli do neoptimalne QWERTY tastature, umesto do nekog od nekoliko efikasnijih rešenja.<sup>12</sup>

Treće, ono što je značajno u celosti je prisutno u datom trenutku. Za Lajbnica i tradiciju koja je poznata pod imenom prirodne teologije, Božji plan nam je svuda izložen. On nam se otkriva u dve knjige, Bibliji i prirodi, koje čitamo u potrazi za znacima savršene mudrosti. Upravo to je ideja koju je Darwin najviše želeo da ospori. U antropologiji, dovoljnost sadašnjosti zastupa se u jakim verzijama funkcionalizma. Malinovski je eksplicitno tvrdio da kultura ne sadrži “ostatke” jer se pre sadašnjosti ne može preživeti ništa što ne služi nekoj funkciji u toj sadašnjosti.<sup>13</sup>

Sve ove pretpostavke – dovoljan razlog, ravnotežu, optimalnost ili savršenstvo i sinhronicitet – prihvata i poetika. Inače bi bilo teško objasniti “hermeneutički imperativ” – gotovo automatski impuls književnih kritičara iz različitih škola da, kada u remek delu naiđu na nešto što izgleda kao greška, pokažu da to nije greška samo ako se delo pravilno protumači. Prividne greške su budući doktorati. Za svaki prividni nedostatak postoji dovoljan razlog koji će kritičar prepoznati i tako pokazati da je delo u optimalnom stanju, podložno analizi koja ga tretira kao celinu, podložno zahvatanju u trenutku.

12 Vidi eseje u *Economic History and the Modern Economist*, ur. William Parker, Oxford, 1986, naročito Paul A. David, "Understanding the Economics of QWERTY: The Necessity of History", str. 30-49.

13 Bronislaw Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill, N.C., 1944, str. 28-30.

Lajbnić takođe tvrdi da filozofija funkcioniše na taj način da ono što mora biti slučaj izvodi aksiomatski, iz prvih načela. Ne može biti vakuuma, poručuje on Klarku, jer je samo ispunjenost konzistentna sa aksiomima božanskog savršenstva. Zavist prema fizici u društvenim naukama takođe je dovela do prestižnog statusa modela koji se mogu izvoditi matematički. Ono što je krucijalno kod ovakvih vrsta mišljenja jeste to da se kontingentno nužno isključuje. Kod Euklida nema ni kontingentnosti ni temporalnosti. Poetika, najvećim delom, nije bila podlegla napadima zavisti prema fizici, ali su u različitim periodima, a naročito u sadašnjosti, teoretičari bivali zavedeni mišljenjem odozgo naniže, od prvih načela jezika ili kulture, dok su u isto vreme bavljenje kontingentnim činjenicama doživljavali kao nešto što je teoriji neprimereno i naivno.

Ukratko, poetika se u širem smislu može posmatrati kao izraz stila mišljenja koji znatno prevazilazi područje književnosti. Ovaj stil mišljenja obično najbolje funkcioniše kada su pojave koje treba objasniti zaista savršeno (ili gotovo savršeno) strukturirane, tako da svaka činjenica može biti protumačena drugim činjenicama koje su istovremeno prisutne. Velike lirske pesme se približavaju ovom idealu, zbog čega, na materijalu najvećeg broja književnih remek dela, poetika funkcioniše podnošljivo dobro. Ali, ne uvek. U svetu kulture izvan književnosti savršenstvo je prilično retko. Zato je književna poetika nailazila na manji broj ozbiljnih izazova nego analogne discipline u

drugim oblastima. Ipak, razmatrajući te analogne discipline možemo naučiti dosta toga i o našim pretpostavkama i alternativama. Tako bismo mogli biti spremniji da uvidimo potrebu za tempikom čak i unutar književnih studija.

### REP ŽIRAFE, OČI KRTICE

U onome što poetika čini – u najširem smislu – sadašnji trenutak nema posebnog značaja. “Sada” postaje, kao što je Ajnštajn jednom opazio, psihološka iluzija. Štaviše, u ovom svetu nema istinskih aktera. Svim stvarima upravlja sveobuhvatni obrazac, a bočne senke su koliko prisustvo toliko i varka. Ideja “smrti autora”, kojom pisac postaje samo lokus konvergirajućih sila, prilično je jasan izraz takvog shvaćanja.

Čak ni fizičke nauke ne zamišljaju više nužno stvarnost na ovaj način. Evolucionarna biologija to nikada nije ni činila. Kao što je primetio Ernst Majr, “koncept zakona je od znatno manje koristi u evolucionoj biologiji (i bilo kojoj nauci koja se bavi procesima kojima dominira vreme, kao što su kosmologija, meteorologija, paleontologija, paleoklimatologija ili okeanografija) nego koncept istorijskih narativa”.<sup>14</sup> Pod “procesima kojima dominira vreme” Majr podrazumeva nešto više od procesa za čije odvijanje je vreme potrebno, kao što je slučaj sa svim procesima. On očigledno misli na *dogadajne* procese lišene unapred određenog ishoda. Evolucija nije stvar opštih zakona koji određuju jedinstvene rezultate koji se mogu unapred predvideti. Pre je u pitanju kombina-

214

---

<sup>14</sup> Ernst Mayr, *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*, Cambridge, Mass., 1982, str. 130.

cija opštih, najširih regulativnih principa koji deluju iz pozadine i kontingencija koje dominiraju prednjim planom. Kao što Stiven Džej Guld voli da kaže, pustite traku ispočetka, i rezultat će biti drugačiji. Proces biološke evolucije istinski je *procesualan*.<sup>15</sup>

215 Mada bi nas to moglo odvesti daleko izvan okvira ovog rada, verujem da nam najbolje smernice za mišljenje o istinski događajnim, otvorenim procesima kao nečemu smislenom daje Darwin, budući da on nije imao koristi od modela kauzalnosti koji su izvedeni iz fizike, a onda primenjeni na biologiju. Osnovna figura u *Poreklu vrsta* jeste opisivanje scene ili skupa činjenica, koje bismo inače bili skloni da pojmimo sinhronijski, i primoravanje čitalaca da opisano vide kao diskretne interaktivne procese, kao procese koji, štaviše, nisu dovršeni i u kojima slobodni krajevi još nisu povezani. Mada u srednjoškolskim verzijama darvinizma stoji da svaka karakteristika organizma mora imati funkciju koja je ugrađena prirodnom selekcijom, Darwin nas ohrabruje da o svim organizmima mislimo u ključu *nesavršenosti*. On tvrdi, uvek iznova, da organizmi *nisu* savršeno projektovani i da ne uspeavaju da izvuku maksimum iz svoje ekološke niše.<sup>16</sup> Zato životinje ili biljke iz

Evrope ili Amerike kada se unesu na Novi Zeland ili neki mali arhipelag gotovo po pravilu zbrišu lokalnu konkurenciju, koja očevidno *nije* bila optimalno dizajnirana.

Voleo bih da mogu da uđem u detalje, ali zadovoljiću se sa svega nekoliko primera. Darwin opisuje jednu vrstu krtice koja čitav život provodi ispod zemlje. Oči joj nisu potrebne, ali ona ih ipak ima. Čak i ako bi ova krtica doživela da izađe na svetlost dana, od toga ne bi imala koristi, jer su joj oči pokrivene debelom koprenom. Nikakva aktuelna funkcija ne može objasniti postojanje očiju u krtice; one nemaju funkciju i stoga predstavljaju nesavršenost. Njihovo postojanje se ovde mora objašnjavati istorijski, kao nasleđe iz prethodnih epoha kada je krtica imala neke koristi od očiju. Isto se može reći za vrstu gusaka koje žive na kopnu a ipak imaju plovne kožice na nogama.

Zašto žirafa ima rep? Darwin tvrdi da nijedno funkcionalno objašnjenje koje je u stanju da smisli nije upotrebljivo, jer minimalna svrha repa – rasterivanje muva – ne bi predstavljala dovoljan razlog za prirodnu selekciju da ga razvije. Rep se ne isplati. Naravno, moglo bi se tvrditi da je ta funkcija *neophodna*, ali to bi, po Darwinu, značilo dozvoliti teoriji da elimini-

---

15 Ovde prvenstveno imam u vidu knjigu: Stephen Jay Gould, *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*, New York, 1989. Implikacije Guldovih ideja detaljno su ispitane u mojoj knjizi *Narrative and Freedom*.

16 Ernst Majr zapaža: "Do današnjeg dana mnogi autori ne uspeavaju da shvate populacijsku prirodu prirodne selekcije. U pitanju je statistički koncept. Posedovanje superiornog genotipa ne garantuje opstanak i obilnu reprodukciju; ono daje samo veću verovatnoću. S druge strane, zbog brojnih akcidenata, katastrofa i drugih stohastičkih perturbacija, reproduktivni uspeh ne može slediti po automatizmu. Prirodna selekcija nije deterministička i otuda nije apsolutno predvidljiva... Darwin nudi više argumenata koji pokazuju da interpretacije esencijalista i prirodnih teologa nisu validne. Kod svih vrsta ima mesta za usavršavanje." (Mayr, *The Growth of Biological Thought*, str. 490).

še istoriju, a upravo je istorija ono što Darvina prvenstveno zanima. Ukratko, njegovo objašnjenje je da su žirafe nasledile rep od dalekih predaka koji su od repa imali neke koristi – ribama je rep potreban da bi plivale. Neke životinje su mu u izmenjenim okolnostima pronašle nove funkcije – rep može biti od koristi za održavanje ravnoteže, kada se leti, ili u borbi – ali kod mnogih je ona minimalna ili nikakva. Ako razmišljamo sinhronijski, ili iz perspektive savršenog dizajna, ništa nam neće biti jasno.

Darvin posmatra organizme kao aglomeracije elemenata koji vode poreklo iz različitih perioda i organizuju se na sopstveni način, ali ne bez ostataka; one pokazuju znakove tih različitih vremena. Funkcije se razvijaju i nestaju. Strukture razvijene da bi služile jednoj svrsi mogu početi da služe nekoj drugoj ili mogu ne služiti ničemu. Sadašnji organizam pokazuje ovu istoriju u onome što predstavlja danas. On se mora shvatiti temporalno, donekle na način na koji posmatramo staru zgradu koja je izmenjala mnoge vlasnike u različitim društvenim kontekstima. Svaki prošli trenutak moramo zamišljati na sličan način, uzimajući u obzir sadašnjost koja vrši određeni pritisak u pravcu funkcionalnosti potrebne za preživljavanje u datom okruženju, ali i različite prošlosti koje mu prethode. Sadašnje stanje organizma takođe nije nikakva vrsta kulminacije. Organizam je u procesu ali ne napredovanja ka unapred postavljenom cilju, već interakcije sa kontingencijama koje otvaraju mnoge putanje. Darwin želi da razaznamo zaostalo i potencijalno. Ne bi mogao biti udaljeniji od Lajbnica ili poetike, i verujem da bi nam jedno razborito čitanje Darvina, istraživanje načina na koji on

razmišlja, moglo pomoći da prevaziđemo naše sinhronijske i funkcionalističke predrasude i razvijemo tempiku kakva nam je potrebna.

### POETIKA KAO GRANIČNI SLUČAJ

Darvin je često bio čitan kao perfekcionista, naročito onda kada su ga prisvajali u društvenim naukama, što je, verujem, pogrešno. Od dve ključne ideje u *Poreklu* – o istoričnosti vrsta i prirodnoj selekciji – druga se čita u odsustvu prve i tumači kao mehanizam koji obezbeđuje optimalnost. U takvom čitanju, za svaku karakteristiku organizma ili analognog entiteta pretpostavlja se da služi odgovarajućoj funkciji – da ima dovoljan razlog za postojanje – inače bi bila eliminisana prirodnom selekcijom. Perfekcionistički darvinizam tako postaje argument za čisto sinhronijski i funkcionalistički pristup. Ali na taj način se ispušta ono što se kod Darvina nalazi u središtu, a to je *nesavršenost* – oči krtice – i ono što dokazuje istoričnost. Božanstvo koje vrste stvara u trenutku ne bi imalo potrebe za suvišnim organima. Kao i poetika, Lajbnic, strukturalizam i radikalni funkcionalizam, perfekcionistički darvinizam pripada tradiciji mišljenja u kojoj su i prirodna teologija i kreacionizam.

Svaki put kada neko ustvrdi da neki biološki ili kulturni entitet predstavlja savršen sistem, možemo postaviti pitanje ko ga je projektovao. Stručnjacima za poetiku kulture, koji pretpostavljaju da je kultura analogna dobro sastavljenoj pesmi, možemo postaviti pitanje: ko je kulturu učinio takvom? Koji je to umetnik sačinio kulturu tako da se svi njeni delovi nadovezuju, tako da kauzalno nepovezani događaji odražavaju jedan drugi onako kako to

čine kauzalno nepovezane linije dešavanja u romanu? Ko stoji na poziciji “izvan” sveta i izvan vremena? Jaka verzija poetike kulture predstavlja transplantirani kreacionizam. Po pravilu, stručnjaci za poetiku kulture nam ne govore kojim bi to mehanizmom inače moglo biti ostvareno savršenstvo ili zašto bi postojanje takvog mehanizma trebalo pretpostaviti. Ekonomisti koji se bave optimalnošću bar se pozivaju na neku vrstu prirodne selekcije i nevidljivu ruku; zapravo, možemo pretpostaviti da je privlačnost svih “modela nevidljive ruke” u tome što su u stanju da čine isto što i Lajbnicov Bog, ali bez prizivanja božanstva.

217 Moguće je da svet ponekad zaista funkcioniše na taj način, ali češće smo zapitani da li takvi opisi samo odražavaju usmerenja graditelja modela. Kako kontingencija raste, smanjuje se predvidljivost, a sa njom i moć aksiomatski izvedenih teorija. Otuda teoretičari instinktivno pokušavaju da se reše kontingencije, a sa njom i događajne temporalnosti. Kada jednom postanemo svesni ovog instinkta, možemo pokušati da mu se odupremo. Bilo bi korisno ako bismo u svakom slučaju postavili pitanje da li nam je sadašnja struktura zaista dovoljna ili je potrebna neka kombinacija strukture i istorije – istorije koja se ne može svesti na strukturu, jer sadrži istinsku kontingenciju.

Jedan od likova kod Čehova žali što život koji živimo nije samo gruba skica po kojoj ćemo ponovo živeti, na pravi način. Najveći deo života ne liči na književnost jer živimo samo grube skice. Gotovo ništa nije savršeno organizovano i ne radi sa maksimalnom efikasnošću. Prozaika smatra da je ovaj nered – nesavršenstva, nedostaci, neefikasnost, entropija – fundamenta-

lan. Govoreći najuopštenije, poetika (kao i njoj analogne discipline) može se smatrati upotrebljivom u nekim posebnim slučajevima, kakve predstavlja većina umetničkih remek-dela, ali su oni ekstremno retki u životu društva. Ona se može primeniti gde god su artefakti ili institucije savršeno dizajnirani. Savršenstvo čini istoriju irelevantnom, jer se bilo koji deo institucije ili artefakta može objasniti preostalim delovima, bez pozivanja na istoriju. Ali tamo gde postoji nesavršenstvo, tamo gde imamo dokaze oblikovanja i zaostatke, poetika neće biti dostatna.

Ovo bi se moglo rezimirati sledećom notacijom:  $M = f(s + h)$ , gde je perfekcija 1, a  $s + h = 1$ . Ako je delo strukturno savršeno,  $M = f(s)$ . Prostim jezikom rečeno, značenje je funkcija strukture i istorije. Ali ako je struktura savršena, istorija nestaje. Istoriji posvećujemo pažnju kada postoje znaci nečega što iz perspektive strukture predstavlja nesavršenost.

Praktičari poetike koji se koncentrišu na granični slučaj savršenih artefakata uzimaju svaki takav slučaj kao celinu. Suočeni sa delima koja sa stanovišta strukture nisu savršena oni ili izmišljaju protivprirodne strukture ili proglašavaju delo besmislenim u meri u kojoj je nesavršeno. Ali ako granični slučaj ne proglasimo za celinu, možemo razmotriti drugu interpretativnu opciju, onu koja pored strukture istražuje smislenost procesa. Ovu opciju – za koju koristim termin tempika – želeo bih detaljnije da ispitam.

**ROMAN KAO MISAONI EKSPERIMENT**  
Dozvolite mi da se nakratko vratim na *Idiota*. Kritičari ovog romana bili su suštinski podeljeni oko njegovog značenja. U osnovi, jedna ško-

la, koju čine gotovo isključivo ne-slavisti, prepoznaje temu dela kao ono što je Mari Kriger nazivao "prokletstvom svetaštva".<sup>17</sup> Prema ovim kritičarima, Dostojevski je pokazao da istinski hrišćanska figura ne bi donela sreću i spasenje već propast. Oni ukazuju na štetu koju Miškin bez prestanka izaziva samom svojom dobrotom, koja provocira odgovore koji prate jednu duboku dinamiku, tako karakterističnu za Dostojevskog. Nikada nije živeo psiholog veći od Dostojevskog, a kada u jednom svetu koji je psihološki tako ubedljiv vidimo istinskog hrišćanina, uvereni smo da je nagrada za svetaštvo smrt. Po mom mišljenju, iskustvo čitanja *Idiota* uglavnom potvrđuje ovo tumačenje.

Slavisti su, gotovo do poslednjeg muškarca i žene, odlučno pobijali ovo stanovište. Pokazali su, rekao bih uspešno, da nema izgleda da je Dostojevski to nameravao da postigne. Pre, za vreme i posle pisanja, u tekstu i beležnicama, to je apsolutno jasno, delo nije, i nijednog trenutka nije trebalo da bude jedno takvo odbacivanje hrišćanstva.

Ovi stavovi su suprotstavljeni jedan drugom samo zato što dele jednu prikrivenu pretpostavku: da se delo u nekoj tački može prihvatiti kao atemporalna celina koja nešto označava u datom trenutku. Ali šta ako se delo posmatra, kao što sam ja predlagao, kao događajno? Kao proces bez unapred (ili naknadno) određenog ishoda?

Mislím da se ovo dogodilo, i da je to ono što čitaoci (ponovni čitaoci nešto manje) osećaju: *Idiot* je *misaoni eksperiment* u procesu, ko-

ji, kao svaki pravi eksperiment, nije imao unapred određen ishod. Dostojevski je želeo da stvori istinskog hrišćanina, koji bi bio naslikan sa punim psihološkim realizmom, i da vidi *šta će se dogoditi* kao posledica njegovog prisustva u realistično opisanom svetu. Eksperimentu su postavljena ograničenja: nije mogao jednostavno manipulirati događajima da bi dobio određene rezultate, jer ishod onda ne bi bio psihološki uverljiv. Kao što to pripovedač i sam Miškin komentarišu na nekoliko mesta, realizam predstavlja neobično težak test plauzibilnosti – možda teži i od same stvarnosti, budući da čudne događaje prihvatamo u stvarnosti ali ne i u romanu, jer stvarnost nema obavezu da bude *plauzibilna*, već je njena obaveza samo da bude.

I tako je Dostojevski počeo da piše ovaj roman da bi *ustanovio* šta će se dogoditi, ne znajući i ne određujući unapred njegov ishod. Realističko zamišljanje šta bi likovi mogli odabrati ili učiniti u datim situacijama odrediće rezultat, a autor će samo postavljati situacije koje će pokretati radnju. Ispostavilo se da rezultat pokazuje da svetaštvo predstavlja prokletstvo. Pitanje: šta je Dostojevski nameravao? Odgovor: *da napravi takav eksperiment*. Naravno, Dostojevski se nadao da će ishod pokazati da hrišćanstvo daje dobre rezultate, ali, kao i u svakom pravom eksperimentu, drugačiji ishod je moguć, i u ovom slučaju to je ono što je i dobio. U tom smislu, mogli bismo reći da je pokazano prokletstvo svetaštva, mada nije bilo namere da se delom osporava hrišćanstvo. Ono što je ovde nameravano jeste to da delo bude *eksperiment*.

17 Murray Krieger, "Dostoevsky's 'Idiot': The Curse of Saintliness", u *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*, ur. René Wellek, Englewood Cliffs, N.J., 1962, str. 39-52.

Delo se može posmatrati na ovaj način i može se uočiti da su obe strane argumenta delimično ispravne, ako prestanemo da ga tretiramo kao “organizovanu celinu” i sagledamo ga kao *događaj*, kao otvoreni proces koji se ovom prilikom odigrao da bi proizveo rezultat. Kažem *ovom prilikom*, jer je Dostojevski iz razumljivih razloga odlučio da eksperiment ponovi, sa nešto izmenjenim parametrima – uz drugačije shvatanje pravog hrišćanina – i tako napisao *Braću Karamazove*.

Misterija koja ne da mira kritičarima *Idiota* jeste to što ovaj roman deluje tako snažno uprkos očiglednim nedostacima u strukturi. Kao što je Džozef Frenk vispreno opazio, nije teško ukazati na nedostatke, “teško je objasniti kako sa takvom lakoćom roman trijumfuje nad svim nekonzistentnostima i problemima strukture i motivacije” (D 340). To je pravo pitanje. Frenk odgovora da je posredi doživljaj neverovatne autentičnosti u delu i osećaj da je ovo zapanjujuće “hrabra tvorevina”, u kojoj Dostojevski svoja najdragocenija uverenja podvrgava najtežim mogućim testovima, kao što je prethodno činio sa uverenjima svojih protivnika. Mislim da su ovi razlozi na mestu, ali dodao bih još jedan. Strukturni nedostaci su nedostaci jedino ako roman čitamo iz perspektive strukture. Ako delo čitamo kao *događaj*, iz perspektive prozaike i tempike, oni dobijaju sasvim drugačiji značaj. Onda, kao i rep žirafe i oči krtice, oni mogu postati znakovi događajnosti i zahtevati način čitanja koji će u njima otkriti prozaički smisao.