

## (НЕ)МОГУЋА ПРИЧА: „ЛУДИЛО ДАНА“ И ТАЈНИ ЗАКОН ПРИЧЕ

The European Graduate School,  
Saas-Fee, Switzerland

**Апстракт:** Причање прича и *захтев за њричком* представљају неке од основних особина наше културе. Приче чине наше искуство и свет око нас смисленим и зато наративно знање треба посматрати као основни облик нашег знања. Међутим, шта ако причање прича почива на једном фундаменталном парадоксу: на покушају да се исприча оно што измиче наративизацији? Шта ако прича почива на једној темељној немогућности? Уз помоћ приче „Лудило дана“ Мориса Бланшоа и онога што он назива *тајним законом њриче*, овај текст ће покушати да опише парадоксалност која се налази у срцу сваке наративизације.

**Кључне речи:** прича, присуство, Морис Бланшо, интерпретација, Жак Дерида

Писање почиње Орфејевим погледом и тај поглед је кретање жеље која ломи судбину и бригу песме и, у тој надахнутој и безбрижној одлуци, достиже до постанка, посвећује песму. Али да се сиђе према том тренутку, била је Орфеју већ потребна моћ уметности. То ће рећи: пише се само ако се достигне тај тренутак према коме се можемо ипак управити само у отвореном простору кретањем писања. Да би се писало, треба већ писати. У овој супротности налази се такође суштина писања, тешкоћа искуства и узлет надахнућа (Морис Бланшо, *Књижевни њросѿор*).

*Make it so that this can happen.*

*Make it so this moment can come; let it be this moment now.*

Ann Smock, *What Is There to Say?*

### Причање прича

У делу *Посѿмодерно сѿање* Жан-Франсоа Лиотар разликује две врсте дискурса: научно и наративно знање. Наука често поставља питање о вредности наративних исказа и проглашава да никада нису подвргнути аргументацији или доказу. Она их зато ставља у један други менталитет – онај примитивни – и зато их одбацује. У најбољем случају постоје покушаји да се унесе светлост у тај опскурнизам митских прича како би се људи еманциповали и образovali. Поменута еманципација, заједно с ослобођењем од превласти митског, налази се у основи просветитељског пројекта.

Међутим, Лиотар поставља питање: како се понашају научници кад након неког открића наступају на телевизији или дају изјаве новинарима? Они причају причу о том научном знању (иако оно није наративно) и тиме удовољавају правилима наративне игре чији притисак и даље постоји у нашој заједници. Од самих својих почетака (Платон) нова (научна) језичка игра има проблем са својом легитимношћу. Платоновски дискурс који се свим силама бори против наративног знања није научни дискурс. Научно знање може да саопшти да је право знање само ако прибегне другом знању (причи) који је за њега незнање.

Према Лиотару, наративи су приче које заједнице причају себи како би објаснили садашње стање у коме се налазе, своју историју, али и амбиције усмерене ка будућности. Наратив схваћен на овакав начин стоји у основи људског искуства јер се преко њега гради идентитет одређеног друштва. Различити типови наратива имају различита правила која регулишу шта се може рачунати као легитимна изјава. У поменутом делу, Лиотар, позивајући се на Лудвига Витгенштајна, ове различите типове дискурса назива језичким играма. Оне поседују три основне особине:

1. правила језичке игре заснована су на уговору (који не мора бити експлицитан) између играча. То значи да правила одређене језичке игре, нпр. биологије, нису природна већ конвенционална;
2. сваки исказ треба посматрати као да је потез у игри, рецимо као потез у партији шаха;
3. без правила не може бити игре, чак и најмања модификација мења природу игре, али то не значи да су она вечна и непроменљива. Потези се изводе у складу с правилима, али игре су подложне утицају других игара, а и сами потези могу довести до модификације правила (Lyotard 2005: 13).

Свака језичка игра има свој скуп правила по којима функционише и из тог разлога и различита друштва имају посебну политику законе и процесе легитимације који се манифестују на наративан начин. Као субјекти, ми постојимо унутар серије различитих језичких игара, чија различита правила одређују наш идентитет – управо у томе је веза између причања прича и идентитета субјекта.

Како би објаснио на који начин наративи организује разумевање света око нас и подарују му значење, Лиотар пише о улози прича код племена Кашинахуа, тј. о једном парадигматичном наративу (Lyotard 2005: 30–33). Како бисмо уопште разумели њихове приче, потребно је да носимо Кашинахуа име и да будемо мушкарац или девојчица пре пубертета. Да бисмо их причали, такође морамо носити Кашинахуа име и бити мушко. Свака прича почиње тачно утврђеном формулом: „Ево приче о... онакве какву сам је увек слушао. Испричаћу вам је, а

ви слушајте.“ По завршетку приче, поново следи утврђена формула: „Овде се завршава прича о... Испричао ју је тај и тај.“ То значи да наративни ритуал легитимизује причу учвршћујући је око три имена – наратора, слушаоца и јунака. Сваки наратор је раније чуо причу коју прича, а онај ко му је причу исприповедао је, према формули, такође некад био слушалац. Уколико наставимо даље овим путем, долазимо до тога да су и сами јунаци у почетку били наратори и зато време приповедања константно комуницира с временом одвијања радње у причи. По Лиотару, две радње осигуравају ову панхронију: сталност имена чији је број коначан и пермутација именованих појединаца преко три наративне инстанце – наратора, слушаоца и јунака. Последица тога је да имена (са својим коначним бројем) одређују један коначан и увек исти свет у коме свако људско биће има своје место – његово име ће утврдити и уредити његов однос с осталим именима. На тај начин наш свет задобија смисао, а ми одређено место у њему.

Научно знање и прича не налазе се у опозицији већ прича представља основни облик људског сазнања. Наративни облик је заправо веома флексибилан и прихвата мноштво језичких игара: денотативне исказе који се односе на небо, флору и фауну, деонтичке исказе који прописују шта треба радити с поменутиим референтима или са суседима, странцима, децом, вредносне исказе итд. Прича такође утиче на наше искуство времена: наш свет постаје смислен као след одређених епизода која сукцесивно следе једна за другом. Линеарна временитост (прошлост – садашњост – будућност) као основа нашег разумевања света успостављена је наративним путем.

Прича није једноставно наметање оквира неком пре-наративном искуству већ учествује у конституисању самог тог искуства (Carr 1986). Перформативност језика, кључна за способност конституисања прича, игра пресудну улогу у креирању истине и смислености нашег света. Перформативом се обезбеђује веродостојност испричаног и организација у наративни низ. Из тог разлога ништа што је истинито не може постојати у форми која није наративна. Та исконска људска потреба за причом (за придавањем смисла свету и сопственом животу), коју Лиотар анализира уз помоћ предмодерног наратива Кашинахуа, толико је јака да може из саме себе да створи оно што тражи и што раније пре приче није ни постојало: смисао и вредност. Перформативни наратив (може ли уопште постојати прича која није перформативна?) установљава читав један свет и зато је наратив и делотворан и конститутиван.

Претходно описане особине приче већ одавно представљају опште место различитих постмодернистичких теорија. Инсистирање на способности и улози причања прича можемо наћи у филозофији (Лиотар), историографији (Вајт 2011) или теорији књижевности (Хачион 1996). Међутим, постоји ли одређени аспект приче (нешто што се тиче саме њене природе) који је остао занема-

рен у поменутиим анализама? У есеју “The Problem of Plot Summary in Blanchot’s Fiction”, Лидија Дејвис сведочи о неугодној ситуацији у којој се нашао кад су је издавачи замолили да преприча садржај одређених дела Мориса Бланшоа које је преводила (Davis 2019: 367–370). Можда тај проблем с којим се сусрела не сведочи само о специфичности Бланшоове приче (*récit*)<sup>1</sup> већ и о једној другој страни и приче и приповедања? Како препричати шта се догађа у Бланшоовој причи „Лудило дана“ ако је оно о чему се у њој говори ништа друго до могућност и немогућност причања прича?

## Друга страна приче

Уколико *récit* посматрамо као приповедни жанр, указују се одређене особине неспојиве с претходно описаним креирањем смисла. За Роџера Шатака, прича је један нови књижевни жанр који, поред Бланшоовог дела, можемо наћи и код Жида, Констанана, Лериса, Фромантена. Аутор потом истиче како је француска реч синонимна с енглеском *narrative* (в. Shattuck 1950: 101–108). Такође, у позоришту, *récit* се односи на приповедање догађаја који су се одиграли ван сцене: у питању је чин нарације који привлачи пажњу на себе.<sup>2</sup> Ако се вратимо књижевности, реч се односи на исповедни наратив, на одређену врсту монолога у прози. Приповедач приповеда о нечему што му се догодило и о утицају тога што се догодило на његово разумевање сопства. Једна од важних одлика овог приповедног облика је неповерење приповедача у сопствену способност да исприча причу и сумња у *сам* чин писања као креације смисла.

1 *Récit* је реч коју и Лиотар употребљава у *Постмодерном сјању*. На пример, он пише о “l’incrédulité à l’égard des métarécits” (Lyotard 1979: 7), “les récits de la légitimation du savoir” (Lyotard 1979: 54), итд. У тексту „Шта је данашња наратологија?“, Дуња Душанић даје објашњење да ће *récit* преводити као *наратаив* како би задржала двосмисленост речи која означава и приповедни текст и приповедање (Душанић 2021: 213). У „Белешци приређивача“ за темат часописа *Поља* који је посвећен Бланшоу, преводац Бојан Савић-Остојић определио се да реч *récit* преведе као *новести* (Савић-Остојић 2012: 57). Такво решење је погрешно јер губи из вида потенцијалне проблеме које може произвести реч *histoire*. У преводима Бланшоа на енглески језик не постоји консензус око тога како би требало превести *récit*. У преводу Бланшоовог дела *Лудило дана*, Лидија Дејвис ову реч преводи као *story* (Blanchot 1999: 199), док у преводу Бланшоовог есеја „Сусрет са имагинарним“ користи *tale* (Blanchot 1981: 107). Шарлот Мендел у преводу истог есеја користи реч *narrative* (Blanchot 2003: 5), док Џон Ливи, приређивач Деридине књиге *Parages* у којој су сакупљени есеји о Бланшоу одлучује да реч *récit* остане непреведена (Derrida 2011). Мој текст ће осциловати између *приче* и *наратаива*, а у одређеним сегментима овог текста користићу и француски оригинал.

2 Прича свесна тога да је прича, саморефлективна и аутореференцијална, назиглед подсећа на текст који Линда Хачн описује у књизи *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (в. Hutcheon 1980: 1–16). Међутим, саморефлективност онога што се може означити као *récit* је заправо парадоксална. У питању је прича о догађају који се догађа причањем које је тај догађај *сам*. На тај начин прича производи себе као порекло и као резултат приповедања и отвара простор једне парадоксалне временитости.

Такође, ако причу сматрамо посебним жанром, битно је успоставити разлику између приче и романа. Роман укључује широк спектар ликова, мноштво догађаја (кохерентан след епизода), вишеструкост приповедачких перспектива и приповедање у трећем лицу. С друге стране, прича има ограничен број ликова, мало догађаја (најчешће један) и исприповедана је у првом лицу. Лесли Хил истиче како је кључна разлика између романа и приче лежи у односу према времену (в. Hill 1997: 142157). Роман има основу у људском времену и свакодневном искуству: у питању је једно линеарно и смислено време. Прича почива на једном другачијем времену које није људско и које не води креирању смисла: време које није људско већ парадоксално време приче саме. „Тајни закон приче“ биће описан као закон сваког причања. У складу с тим, прича није одвојени жанр већ парадоксалан догађај који успоставља могућност нарације, док је у исто време чини немогућом.

У тексту „Survivre”, Жак Дерида истиче да је од питања *шита је њрича?* много важнији проблематичан *захшев за њричом* (Derrida 1986: 117–218). Како бисмо сазнали шта је прича, морамо се вратити на порекло и почетак приче. Прецизније, на сцену у којој чујемо следећи захтев: „Причајте како су се ствари ‘заиста’ десиле“ (Бланшо 1986: 233). Свака прича почиње овим захтевом.

Бланшоова прича у којој наилазимо на поменути захтев објављена је 1949. у часопису *Емједокле* (*Empédocle*, бр. 2). На насловној страни часописа први пут се сусрећемо и с насловом приче: „Un récit?” У „Садржају“ знак питања нестаје, а њега нема ни на почетној страни самог текста приче. Године 1973. исто дело је објављено под насловом „Лудило дана“ (*La folie du jour*).<sup>3</sup> Ова прича личи на дугачку секвенцу фрагмената и испрекиданих сцена. Она садржи различите алузије на догађаје из Бланшоовог живота, ехо његових претходних дела и наговештаје оних која ће доћи (в. Bident 1998: 283–286).<sup>4</sup> „Лудило дана“ почиње овако: „Нисам ни учен ни незналица. Упознао сам радости. Сувише је мало рећи: живим, а овај живот

3 У тексту „Survivre” Жак Дерида репродукује насловну страну часописа *Емједокле*, „Садржај“ и прву страну Бланшоове приче (Derrida 1986: 132–134).

4 На пример, тема и улога *брисања* у Бланшоовим делима. У „Лудилу дана“ наилазимо на следећу реченицу: „Кад се тај дан избрише, избрисаћу се и ја с њим.../ Et ce jour s'effacant, je me effacerais avec lui...” (Бланшо 1986: 228; Blanchot 2002: 10). У насловном есеју о Жоржу Батају из књиге *L'Amitié* можемо прочитати: „Све што говоримо тежи да прикрије једину тврдњу: да све треба да се избрише (*que tout doit s'effacer*) и да једино можемо остати верни помно надзирући ово кретање које се брише (*ce mouvement qui s'efface*) коме већ припада нешто у нама што одбија било коју успомену.“ У једном фрагменту из *Le pas au-delà*, Бланшо пише: „Све мора да се избрише, све ће се избрисати / Tout doit s'effacer, tout s'effacera. Писање се догађа и заузима своје место управо у складу с бескрајним захтевом брисања (*l'exigence infinie de l'effacement*)“ (Blanchot 1973: 76). О изузетно важној теми брисања код Бланшоа говори текст Кристофера Финска под насловом “The Place of Friendship: Maurice Blanchot and Robert Antelme” (Fynsk 2013: 21–36).

ми причињава највеће задовољство. Онда смрт? Кад умрем (можда сад одмах) доживећу огромно задовољство“ (Бланшо 1986: 227).

Догађај који прекида нарацију фрагмената, асоцијација и различитих сцена је трауматичан: наратору неко разбије стакло у очи. Он остаје привремено слеп и од тог догађаја први пут започиње континуирана наративна нит. Прича почиње да се одвија као покушај да се исприча и прида смисао догађају који је довео до привременог губитка вида. Тај догађај се налази у средишту приче и представља њено порекло (омогућава је), али у исто време одбија да буде испричан. На тај начин Бланшоов текст почиње да осцилира између сопствене могућности и немогућности.

После поменутог трауматичног догађаја за наратора долази период лечења. Стакло је уклоњено, а завоји стављени преко очију. Међутим, чак и кад је оздравио, наратор није сигуран да ли се то заиста десило јер није способан ни да чита ни да пише. У установи у којој се лечио добио је посао да одговара на телефонске позиве. Лекарима желе да чују његову причу, желе да сазнају ко му је разбио стакло у очи. У једном тренутку, иза фигура ауторитета који од њега траже да исприча причу, наратор назире једну сенку или фигуру Закона. Та силуэта једног другог закона је женског рода и не припада поретку разума оличеном у фигурама лекара, тј. оном технополитичком пројекту на коме почивају и модерна критика и академија, оном закону који од наратора тражи његову причу.<sup>5</sup> „Лудило дана“ се завршава *захтевом за причом*. Од наратора се очекује да фигурама власти исприча шта му се догодило. Захтев за причом је заправо захтев да се догађају (преко приче о њему) прида значење и смисао, као и да причањем приче приповедач себе конституише као субјекта. Наратор је позван да исприча истиниту причу о ономе што му се догодило:

Питали су ме: Причајте (*racontez-nous*) како су се ствари „заиста“ десиле. – Причу (*un récit*)? Почех: Нисам ни учен ни незналица. Упознао сам радости. Сувише је то мало рећи. Испричао сам им целу повест (*l’histoire tout entière*) коју су слушали, чини ми се, пажљиво, бар у почетку. Али крај је за све нас био заједничко изненађење. „После овог почетка пређите на чињенице.“ Како то! Прича (*le récit*) је била завршена.

---

5 Тај други закон говори наратору: „Сада си ти посебно биће; нико не може ништа против тебе. Можеш говорити, ништа те не обавезује; више те не везују заклетве; твоји чиновници остају без последица. Згази ме ногама и заувек ћу ти бити слуга. Слуга? Нисам то хтео ни по коју цену. Говорила ми је: ‘Волиш правду. – Да, чини ми се. – Зашто допушташ да се о правду огрешује у твојој тако особитој личности? – Али моја личност није особита за мене. – Ако правда ослаби у теби, ослабиће и у другима који ће пагити због тога. – Али та се ствар не тиче правде. – Све је се тиче. – Али рекли сте ми да сам ја посебан. – Посебан, ако чиниш; никад, ако остављаш другима да чине.’ Тиме је стизала до ништавних речи: ‘Истина је то да се више не можемо раздвојити. Следићу те свуда, живећу под твојим кровом, имаћемо исти сан“ (Бланшо 1986: 232; Blanchot 2002: 24–25).



Морам признати да нисам способан да направим причу (un récit) са догађајима. Изгубио сам осећање за повест (l'histoire), то се догађа у многим болестима. Али их је то објашњење учинило још захтевнијим. Тад први пут приметих да их је било двојица, да је то одступање од уобичајеног метода, иако се објашњава чињеницом да је један био доктор за вид, а други специјалиста за менталне болести, непрестано давало нашем разговору карактер ауторитативног испитивања које је надгледало и контролисало неко стриктно правило. Ни један ни други, сигурно, нису били полицајци. Али пошто су били двојица, због тога их је било три, а тај трећи је остајао чврсто убеђен, био сам сигуран у то, да је један писац, човек који говори и размишља отмено, увек способан да прича (raconter) чињенице којих се сећа.

Прича (un récit)? Не, нема приче (récit), никад више (Бланшо 1986: 233; Blanchot 2002: 29–30).<sup>6</sup>

Жак Дерида се у различитим текстовима о Бланшоу ("Survivre", "Titre à préciser" и "La loi du genre") враћао проблему који формулише ова Бланшоова прича и који је он назвао *двосмруком хијазмајском инвајинацијом* (*la double invagination chiasmaticque*) (Derrida 2011: 244, 270–272). „Почех.../ Je commençai...” (Бланшо 1986: 233; Blanchot 2002: 29) после тога следе речи којима „Лудило дана“ почиње. Међутим, не можемо са сигурношћу рећи да ли је реченица која следи „Нисам ни учен ни незналица. Упознао сам радости“ (Бланшо 1986: 233; Blanchot 2002: 29) цитат оне с почетка (Бланшо 1986: 227; Blanchot 2002: 9). Она поново почиње једну квазипричу која је увек већ била започета пре њеног почетка. Прва реченица текста је попут перформатива који означава почетак. Друга реченица, истоветна с оном првом, која се јавља при крају приче, означава једну одлуку (одлуку о покушају да се исприча прича) која се само наизглед тиче будућности. Међутим, оно што се одиграва у средини приче, почетак и прекид који се догађа када фигуре ауторитета суоче наратора са захтевом за причом, у потпуности цепа наше линеарно разумевање времена.

Нема никакве сумње, прича коју слушаоци слушају јесте она која почиње следећим речима: „Нисам ни учен ни незналица. Упознао сам радости.“ Али како лоцирати у ком тренутку времену је та реченица изговорена? Ако не можемо да лоцирамо тренутак изговарања поменуте реченице, да ли то значи да је прича која се слуша истовремено она иста и нека друга? Крај „Лудила дана“ није одговор на захтев фигура ауторитета, одговор властима које траже аутора или наратора, једно Ја способно да своје искуство организује у наратив и на тај начин само себе структурише. У питању је оно Ја које књижевна критика, поетика, наратологија покушавају да лоцирају и фиксирају у систему приче – Ја које би требало да гарантује идентитет

<sup>6</sup> Превод је модификован.

и наратора, и читаоца, и самог књижевног текста. Захтев за причом, о коме Дерида пише у “Survivre”, јесте онај захтев који влада нашом културом у целини (Derrida 1986: 270–271).

Проблем који доноси „Лудило дана“ најлакше би било решити тако што би био описан као бесконачна ауторефлексија или једноставна циркуларност. Међутим, такво решење не води рачуна о крају приче. На захтев за причом, наратор одговара: „Прича?“ (Бланшо 1986: 233; Blanchot 2002: 29). То јест питањем: *да ли се од мене захтева прича?* Реч „Прича?“ је потом поновљена у завршној реченици приче (Бланшо 1986: 233; Blanchot 2002: 30), али линеарна временитост је тада већ увелико поцепана и због тога то понављање не следи хронолошки за оним првим. Уколико завршетак “Прича? Не нема приче, никад више.” припада „Лудилу дана“, онда је он исписан на самој ивици текста који прича о једној немогућој причи или о суштинској немогућности причања прича. Последња реченица брише причу из приче, а то кретање брисања приче је сама прича која омета и деконструира захтев за причом (в. Derrida 1986: 146). Одбацујући захтев за причом, наратор се сусреће с једним другим захтевом. Шта тај други захтев захтева од њега?<sup>7</sup> Одбијајући захтев за причом наратор се сусреће с једним другим законом који је у исто време и неизбежан и немогућ – с „тајним законом приче“ (Blanchot 1959: 12).

### „Тајни закон приче“

Деридин текст “Survivre” иницијално је објављен 1979. на енглеском језику под насловом “Living On/Borderlines” у књизи *Deconstruction and Criticism* (Derrida 1979: 75–176). Есеј “Titre à préciser” првобитно је представљен као предавање у Бриселу, а потом 1981. објављен у специјалном издању часописа *Nouva Corrente*, број 84. “La loi du genre” је предавање које је Дерида одржао 1979. у Стразбуру на међународном колоквијуму о проблему жанра који су заједнички организовали Универзитет у Стразбуру и Универзитет Џонс Хопкинс. Прва верзија текста објављена је билингвално (на француском и енглеском) 1980. у часопису *Glyph*, број 7. Текстови су сакупљени у књизи под насловом *Parages* и заједничко им је помињање *двосмјерке хиџмајтске инваинације* коју Дерида користи како би описао структуру „Лудила дана“. Од Бланшоових есеја, у анализи

<sup>7</sup> Ово је проблем којим се бави Кристофер Финск у тексту “Writing and Sovereignty: *La folie du jour*”. Финск чита „Лудило дана“ уз помоћ Жоржа Батаја и описује га као медијацију о суверености која нас позива да одбијање схватимо као суверено „не“, заједно с једним обликом сувереног „да“. Фигуру закона у женском роду, с којом се сусреће наратор у Бланшоовој причи, Финск разуме као једну нову форму суверености. Основно питање Финсковог текста јесте: како разумети однос између сувереног одбијања и суверене афирмације (Fynsk 2010: 178–195)? Финск на ово питање одговара уз помоћ Батаја, док ћу у овом тексту покушати да на њега одговорим уз помоћ Бланшоових есеја и његовог разумевања *разделовљења (désœuvrement)*.



„Лудила дана“, Дерида најчешће помиње “La voix narrative” из књиге *L’Entretien infini* (Blanchot 1969: 556–567). Референца на Бланшоов есеј „Сусрет са имагинарним“ из књиге *Le livre à venir* није присутна ни у једном од поменутих радова.<sup>8</sup> Овај изостанак је занимљив јер се Деридин опис *двослрнке хијазмајске инвајинације* у потпуности подудара с оним што Бланшо у поменутом есеју назива *шајним законом йриче*.

На различитим местима у својим делима Бланшо посеже за митом како би нешто рекао о онтологији књижевног дела.<sup>9</sup> Међутим, никад није у питању једноставно препричавање мита или мит као илустрација неке тезе већ Бланшоова јединствена верзија мита која увек садржи неку суптилну промену добро познате приче. У „Сусрету са имагинарним“ Бланшо пише о Одисејевом сусрету са Сиренама и испитује последице овог сусрета.

Прва измена овог добро познатог мита састоји се у претпоставци да је *Одисеју* заправо написао Одисеј који се вратио кући. Фигура писца (Одисеј/Хомер) била би фигура способна да исприча своју причу и да структурише оно што се одиграло у један смислен наратив. Конструкција таквог наратива доприноси афирмацији оног Ја које тај наратив структурише, тј. афирмацији оне субјективности која догађаје и чињенице организује у поредак смисла. Таква фигура настаје као одговор на захтев за причом, њен одговор је заправо процес креирања значења и смисла. Основна тема „Сусрета са имагинарним“ биће једно другачије искуство језика које није засновано на моћи да се створи прича. Прича способна да створи смисао и захтев за причом су две манифестације захтева за делом. Овај захтев раскрива моћ језика да подари смисао нашем свету и искуству. Међутим, „Сусрет са имагинарним“ (и Бланшоова реинтерпретација Одисејевог сусрета са Сиренама) говори о једном другом захтеву – захтеву разделовљености.<sup>10</sup>

8 „Сусрет са имагинарним“ Бојан Савић-Остојић је на српски језик погрешно превео као „Пој сирена“. *Le livre à venir* се састоји од шест поглавља које у себи садрже различит број есеја. Наслов првог поглавља је “Le chant des sirènes” и састоји се од два есеја “La rencontre de l’imaginaire” и “L’expérience de Proust” (в. Blanchot 1959: 8–37; 342). Савић-Остојић не грешу у потпуности јер је Бланшоов есеј 1954. оригинално објављен под насловом “Le chant des sirènes” у часопису *La Nouvelle Revue Française* (Blanchot 1954: 95–104). Међутим, референца на крају превода Савића-Остојића јасно каже да је његов изворник *Le livre à venir* (в. Бланшо 2012: 82).

9 Поред „Сусрета са имагинарним“, као примере можемо навести и следеће есеје: „Орфејев поглед“ (Бланшо 1960: 127–134), “La question la plus profonde” у коме је реч о миту о Едипу и сфинги (Blanchot 1969: 12–34) и фрагмент из дела *L’écriture du désastre* у коме Бланшо ревидира мит о Нарцису (Blanchot 1980: 191–196).

10 У „Лудилу дана“ захтев разделовљености представљен је преко фигуре закона у женском роду. *Désœuvré* означава некога ко је лишен активности, некога ко ништа не ради, али у Бланшоовом делу ова реч има и своје специфично значење повезано с једном од основних одлика књижевног дела и зато *désœuvrement* треба превести као „разделовљеност“. У *L’espace littéraire* Бланшо пише: „У дубини разделовљења налази се најскриве-

Каква је песма Сирена и како је Одисеј успео да се одупре искушењу које она носи са собом? Да ли је успео да се одупре? Заводљивост песме Сирена лежи у томе што је она песма која обећава. Својом песмом Сирене само упућују на прави извор песме, на могућност доласка до порекла и извора песме. Постоји обећање циља и обећање да се до њега може стићи, али заправо он увек остаје недостижан. Ипак, обећање Сирена није лажно: она права песма, песма извора и порекла, никада неће постати стварно присутна зато што се налази с друге стране сваке нарративизације, али је истовремено и узрок приче и приповедања.

Ларс Ајер истиче како је у Бланшоовој ревизији мита Одисеј персонификација аутора/писца који поседује моћ да влада речима (Iyer 2002: 25–48). Он је господар језика и жели да то и остане, глас који зна ко је и шта је и који према томе одговара неком поретку закона. Из тог разлога он не жели да се препусти искушењу који песма Сирена носи (ризик да писца суочи с немогућношћу да се прича исприча и паду у ћутање). Он избегава да се изложи ономе што би могло да га заведе и уништи. Чини се да он не само успешно господари језиком (поседује способност да исприча причу) већ такође ствара дело које обогаћује нашу културу. Међутим, у том стварању које доноси поштовање и славу постоји нешто што измиче његовој контроли.

Ко је Одисеј који је постао Хомер (и који узима перо и почиње да пише)? То није онај Одисеј који је преживео сусрет са Сиренама већ утопљени Одисеј, онај који сања да би могао да прати песму Сирена до њеног извора. Његов сан идентичан је жељи Орфејевог погледа и, за Бланшоа, обојица у себи отеловљују фигуру писца. Орфејева песма/језик поседује моћ да Еуридику изведе на светлост дана. Међутим Орфеј/аутор није задовољан тиме, он жели нешто више од тога: „гледати у ноћи што ноћ скрива, *гпују* ноћ, прикривање које се појављује“ (Бланшо 1960: 128). Желећи да прикривање види као прикривање, он заправо жели да додирне одсуство само. У питању

---

нији тренутак искуства. Још увек можемо разумети како дело мора бити јединствена јасноћа онога што гасне и путем кога све бледи па зато може постојати само тамо где је крајње потврђивање оверено крајњом негацијом... Да, можемо разумети како је дело на тај начин чист почетак, први и последњи тренутак у коме се бивствовање представља путем угрожене слободе услед које га сасвим искључујемо не укључујући га потом у појавност бивствујућег. Али тај захтев у коме дело исказује бивствовање у јединственом тренутку прекида, ‘сама реч *јесће*’, тачка коју дело осветљава истовремено примајући њен уништавајући сјај, морамо схватити и осетити како управо та тачка чини дело немогућим јер никада не дозвољава да делу приђемо. Она је место које претходи бивствовању, у коме ништа није створено од бивствовања, у коме се ништа не испуњава, дубина разделовљења бивствовања. Дакле, изгледа да тачка у коју нас дело води није само она у којој се дело остварује у апотеози сопственог нестајања, где објављује свој почетак и исказује бивствовање у слободи која га искључује, већ такође и тачка до које нас дело никада не може одвести зато што је то она тачка почевши од које више никада нема дела.” (Blanchot 1955: 39). Превод је модификован.

је немогућа жеља, на исти начин немогућа као и жеља да се дође до порекла песме о коме певају Сирене. Немогућа жеља за немогућим циљем, ипак, у исто време, једини циљ вредан стремљења. Орфеј тежи да раскрије тајну која се не може ни раскрити ни поседовати. Једино могуће јесте писање сведочанства о неуспеху тог покушаја: *écrit*.

Орфеј поседује моћ да Еуридику изведе на светлост дана, али песма којом зачарава Хада и Персефону је песма у којој је Еуридика увек већ изгубљена, а Орфеј раскомадан и мртав. Писац је писац не због моћи којом располаже, због жеље за славом и за поштовањем, већ зато што је привучен да пише о ономе о чему се не може писати и што се не може (о)писати. Ларс Ајер указује како унутар књижевне креације (причања прича) постоји расцеп (Iyer 2000: 197–198). Писац користи моћ језика да створи значење и свет смисла, али, пошто је његов иницијални циљ да језиком раскрије оно што се налази иза језика, он једино може да створи сведочанство сопственог неуспеха (које се налази у срцу књижевног подухвата).

Тајна приче, њен тајни закон, јесте да она постоји једино на основу сопствене немогућности. Могућност дела почива на његовој немогућности/разделовљењу. Прича је кретање ка месту о коме Сирене певају и где би заправо требало да истински почне. Она понавља оно што не може бити изречено у процесу једне бесконачне незавршености. Догађај испричан у причи јој не претходи већ је позива из будућности: у причи се одиграло нешто што тек треба да се деси. Бланшо пише:

Сва двосмисленост заправо произлази из двосмислености времена која овде улази у игру и која нам омогућава да кажемо и осетимо да је зачаравајућа слика искуства у одређеном тренутку присутна, али то присуство не припада никаквој садашњости и чак уништава садашњост у којој се изглед појављује. Тачно је, Одисеј је стварно пловио и, једног дана, одређеног датума, срео се са загонетном песмом. Зато се може рећи: сада, то се догађа сада. Али шта се догодило сада? Присуство песме која ће тек доћи. И шта је он додирнуо у садашњости? Не догађај сусрета који је постао присутан већ почетак бесконачног кретања које је у ствари сусрет *sâmes*, сусрет који је увек одвојен од времена и места у коме је изговорен, јер управо у тој раздвојености, у тој имагинарној удаљености, одсуство је реализовано и у тој тачки догађај почиње да се одиграва, у тачки у којој се права истина сусрета одиграва и из које се језик који говори о њој заправо рађа.

Сусрет који увек тек треба да се деси, сусрет који је увек већ прошао, сусрет који је увек присутан у тако наглом почетку да одузима дах и који се увек одвија као повратак и вечни нови почетак (Blanchot 1959: 17–18)...

Догађај се одиграва у причи о њему, он се не може десити пре приче, док истовремено представља и порекло приче. Из тог разлога, испричати причу значи увек је испричати поново, а једини начин да се прича напише јесте да унапред већ буде завршена.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вајт, Хејден, *Метиаисторија*. Подгорица: ЦИД, 2011.
- Бланшо, Морис, Есеји. Београд: Нолит, 1960.
- Бланшо, Морис, „Лудило дана“. *Писмо* 2. 5/6 (1986): 227–233.
- Бланшо, Морис. „Пој сирена“. *Поља* 57. 473 (2012): 78–82.
- Душанић, Дуња, „Шта је данашња наратологија?“. *Књижевна историја* 53. 173 (2021): 213–230.
- Савић-Остојић, Бојан, „Белешка приређивача“. *Поља* 57. 473 (2012): 57.
- Хачион, Линда, *Поеџика њосџмодернизма*. Нови Сад: Светови, 1996.
- Bident, Christophe, Maurice Blanchot: partenaire invisible. Seyssel: Éditions Champ Valon, 1998.
- Blanchot, Maurice, “Le chant des sirènes”. *La Nouvelle Revue Française* 19 (1954): 95–104.
- Blanchot, Maurice, *L’espace littéraire*, Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard, 1959.
- Blanchot, Maurice, *L’Entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- Blanchot, Maurice, *L’Amitié*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- Blanchot, Maurice, *Le pas au delà*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- Blanchot, Maurice, *L’Écriture du désastre*. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- Blanchot, Maurice, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*. Barrytown: Station Hill, 1981.
- Blanchot, Maurice, *The Station Hill Blanchot Reader*. Barrytown: Station Hill, 1999.
- Blanchot, Maurice, *La folie du jour*. Paris: Éditions Gallimard, 2002.
- Blanchot, Maurice, *The Book to Come*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Davis, Lydia, “The Problem of Plot Summary in Blanchot’s Fiction”. *Essays One*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2019: 367–370.
- Derrida, Jacques, “Living On/Borderlines”. London: Routledge & Keegan Paul, 1979, pp. 75–176.
- Derrida, Jacques, *Parages*. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- Derrida, Jacques, *Parages*. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- Fynsk, Christopher, “The Place of Friendship: Maurice Blanchot and Robert Antelme”. *Danish Yearbook of Philosophy* 48 (2013): 21–36.
- Fynsk, Christopher, “Writing and Sovereignty: *La folie du jour*”. *Clandestine Encounters: Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010, pp. 178–195.
- Hill, Leslie. *Blanchot: Extreme Contemporary*. London and New York: Routledge, 1997.

- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Iyer, Lars, "The Paradoxes of Fidelity: Blanchot, Philosophy, and Critical Commentary". *Symposium* 4. 2 (2000): 189–208.
- Iyer, Lars, "Blanchot, Narration, and the Event." *Postmodern Culture* 12. 3 (2002): 25–48.
- Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne*. Paris: Les Édition de Minuit, 1979.
- Liotard, Jean-François, *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika, 2005.
- Shattuck, Roger. "The Doubting of Fiction". *Yale French Studies* 6 (1950): 101–108.

Nemanja Mitrović

*The (Im)Possible Story: "La folie du jour" and the Secret Law of the Story*

*Summary*

Narrativization and *demand for story* can be described as basic features of our culture. Stories make sense of our experience and with their help our world becomes endowed with meaning. This is why we can say that narrative knowledge is a basic form of our knowledge. However, what if narrativization rests upon a fundamental paradox: on the attempt to narrate about something that escapes any attempt of narrativization? What if the basis of a story is some fundamental impossibility? In this text, I will try to describe this paradox that lies in the heart of every narration with the help of Blanchot's story *La folie du jour* and with something that he describes as *the secret law of the story*.

*Keywords:* story, presence, Maurice Blanchot, interpretation, Jacques Derrida

Примљено: 18. 6. 2022.

Прихваћено: 29. 10. 2023.