

Italo Kalvino

Američka predavanja

Naslov originala:

*ITALO CALVINO
LEZIONI AMERICANE
Sei proposte per il prossimo millennio
Prima edizione: giugno 1988.*

S italijanskog prevela Jasmina Tešanović

Bratstvo-jedinstvo/Novi Sad, 1989.

U godini smo 1985-oj: petnaest godina nas deli od početka novog milenijuma. Za sada mi se ne čini da približavanje ovog datuma budi bilo kakvu određenu emociju. U svakom slučaju, nisam ovde da govorim o futurologiji već o književnosti. Milenijum koji se upravo završava video je rađanje i širenje modernih zapadnih jezika i književnosti koje su istražile njihove izražajne, saznavne i imaginativne mogućnosti. Bio je to i milenijum knjige, utoliko što je video uobličavanje predmeta-knjige u nama poznati oblik. Možda je znak da se milenijum upravo završava učestalost s kojom se pitamo o sudbini književnosti i knjige u takozvanom postindustrijskom tehnološkom dobu. Ne upušta mi se u ovu vrstu predviđanja. Moja vera u budućnost književnosti sastoji se u znanju da postoje stvari koje samo književnost može da pruži svojim specifičnim sredstvima. Hteo bih, dakle, da posvetim ova svoja predavanja nekim vrednostima ili vrlinama ili specifičnostima književnosti koje su mi posebno drage, istovremeno nastojeći da ih smestim u perspektivu novog milenijuma.

1.

Lakoća

Posvetiću prvo predavanje suprotnostima lakoća-težina, i podržaću razloge u prilog lakoće. To ne znači da smatram manje vrednim razloge za težinu, već samo mislim da imam više stvari da kažem o lakoći.

Četrdeset godina kako pišem *fiction*, pošto sam isprobao razne puteve i izvršio razne eksperimente, došao je čas da potražim sveobuhvatnu definiciju za svoj rad; predlažem sledeću: moje delanje je uglavnom bilo neko oduzimanje težine, pokušavao sam da uklonim težinu čas ljudskim likovima, čas nebeskim telima, čas gradovima; pokušao sam, pre svega, da uklonim težinu strukturi priče i jeziku.

U ovom ću predavanju pokušati da objasnim – meni samom i vama – zašto sam došao do toga da lakoću smatram vrednošću, a ne manom; koji su to primeri u delima iz prošlosti u kojima prepoznajem svoj ideal lakoće, kako smeštam tu vrednost u sadašnjost i kako je projektujem u budućnost.

Počecu od poslednje tačke. Kad sam započeo svoju aktivnost, dužnost da predstavim naše vreme bila je kategorički imperativ svakog mladog pisca. Pun dobre volje, pokušavao sam da se poistovetim sa nemilosrdnom energijom koju pokreće istorija našeg veka, u svojim individualnim tako i kolektivnim zbivanjima. Pokušavao sam da uhvatim neku usklađenost između uzburkane predstave sveta, čas dramatične – čas groteskne, i unutarnjeg pikaresknog i pustolovnog ritma koji me je terao da pišem. Ubrzo sam shvatio da između životnih događaja koji je trebalo da budu moja osnovna materija i brze i reske okretnosti, kojom sam hteo da odiše moje pisanje, postoji jaz koji traži sve više napora da bih ga premostio. Možda sam tek tada počeo da otkrivam težinu, inerciju, neprozirnost sveta: osobine koje se odmah lepe za pisanje, ako se ne pronađe neki način da se izbegnu.

U izvesnim trenucima činilo mi se da se ceo svet okamenjava. Jedno lagano okamenjavanje koje manje-više napreduje, u zavisnosti od ljudi i mesta, ali koje ne štedi ni jedan vid života. Bilo je tako kao da niko ne može da pobegne neumoljivom Meduzinom

pogledu.

Jedini heroj sposoban da Meduzi glavu odseče je Persej koji leti, sa krilima na sandalama, Persej koji ne okreće pogled ka Gorgoninom licu već samo ka odsjaju njenog lica u bronzanom štitu. Eto, kako mi Persej pomaže u ovom trenutku, dok osećam kako me zarobljava kameni ujed, što mi se svaki put dogodi kad pokušam sa nekom istorijsko-autobiografskom evokacijom. Bolje da prepustim da se moj govor komponuje sa mitološkim slikama. Da bi Meduzi odsekao glavu, a da ga ona ne skameni, Persej se drži za nešto najlakše što postoji, za vetrove i oblake; i baca svoj pogled na ono što može da mu se pokaže samo u nekoj posrednoj slici, na sliku zarobljenu u ogledalu. Odmah padam u iskušenje da u ovom mitu nađem alegoriju odnosa pesnika prema svetu, lekciju o metodi koje se valja držati dok pišem. Ali znam da svako tumačenje osiromašuje mit i guši ga: ne treba žuriti s mitovima, bolje neka se talože u sećanju, da stanemo i razmišljamo o svakom njihovom detalju, da razmišljamo o njima ne izlazeći iz njihovog jezika slika. Lekcija koju možemo izvući iz jednog mita leži u literarnosti priče, ne u onome što mi dajemo spolja.

Odnos Perseja i Gorgone je složen: ne završava se odrubljivanjem glave čudovišta. Iz Meduzine krvi rađa se krilati konj, Pegaz; težina kamena se može izvrnuti u njegovu suprotnost, jednim udarcem kopita na brdu Helikon Pegaz otvara izvor na kome se Muze napajaju. U nekim verzijama mita, Persej jaše predivnog Pegaza, tako dragog Muzama, rođenog iz Meduzine proklete krvi. (I krilate sandale potiču iz sveta čudovišta: Persej ih je dobio od Meduzinih sestara, jednookih Graja.) Što se tiče odrubljene glave, Persej je ne ostavlja, već je nosi sa sobom, sakrivenu u jednu vreću; u trenutku u kome ga neprijatelji savladavaju, dovoljno je da je pokaže, držeći je za grivu od zmija, i krvava zmijina košuljica postaje nepobedivo oružje u rukama junaka: oružje koje on upotrebljava samo u krajnjim slučajevima i samo protiv onoga ko zaslužuje da bude kažnjen time što postaje sopstvena statua. Ovde mit svakako želi nešto da mi kaže, nešto što se podrazumeva u slikama i što se drugačije ne može objasniti. Persej uspeva da vlada tim strahovitim likom držeći ga sakrivenog, kao što ga je ranije pobedio, gledajući ga u ogledalu. Persejeva snaga uvek leži u odbijanju direktnog pogleda, ali ne u odbijanju stvarnosti sveta čudovišta u kome mu je suđeno da živi, stvarnosti koju on nosi sa sobom i prihvata je kao svoje breme.

Možemo da saznamo nešto više o odnosu Perseja i Meduze čitajući Ovidijeve *Metamorfoze*. Persej je dobio jednu novu bitku, mačem je posekao jedno morsko čudovište, oslobodio je Andromedu. I sada se sprema da učini nešto što bi svako od nas posle jednog takvog gadnog posla učinio: ide da opere ruke. U ovakvim slučajevima njegov problem je gde da spusti Meduzinu glavu. I ovde Ovidije ima stihove koji mi se čine izuzetni (IV, 740-752), koji objašnjavaju kolika je tananost duše potrebna da čovek bude jedan Persej, pobednik čudovišta:

„Da hrapav pesak ne bi pokvario glavu s kosom od zmija (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), on zemlju pokriva slojem lišća da bude mekana, prekriva je sitnim grančicama niklim pod vodom i tu stavlja Meduzinu glavu s licem nadole.” Čini mi se da se ta lakoća, čiji je Persej junak, ne može bolje predstaviti nego tim gestom osvežavajuće pažnje posvećene tom monstroznom i strašnom biću, koje je takođe, u nekom smislu, kvarljivo, krhko. Ali, ono najneverovatnije je čudo koje sledi: morske grančice u dodiru sa Meduzom

pretvaraju se u korale i nimfe, da bi se zakitile koralima dotrčavaju da donesu grančice i alge strašnoj glavi.

I ovo suprotstavljanje slika gde nežna lepota koralu dodiruje Gorgonin surovi užas, tako je sugestivno da ne bih želeo da ga pokvarim nekim komentarima ili tumačenjima. Ono što mogu da učinim jeste da postavim uz ove Ovidijeve stihove jednog modernog pesnika, *Mali testament* Eudenijsa Montalea, u kojima takođe nailazimo na najfinije elemente koji su amblemi njegove poezije: „traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato” (sedefasti trag puža / ili neprozirna srca ugaženog stakla) koji stoje nasuprot jednog groznog čudovišta iz pakla, Lucifera s krilima od katrana, koji se spušta na glavne gradove Zapada. Nikad kao u ovoj pesmi napisanoj 1953. Montale nije prizvao neku takvu apokaliptičnu sliku, ali ono što njegovi stihovi stavljaju u prvi plan su oni minimalni svetleći tragovi koje on suprotstavlja mraku katastrofe „Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardana si farà infernale” (Sačuvati puder i ogledalce / kad se sva svetla pogase / sardana¹ će postati paklena...). Ali, kako mislimo da se spasimo u nečemu što je najkrhkije? Ova Montaleova pesma je iskazivanje vere u održanje nečega čemu pretila najveća opasnost da izumre, i u moralne vrednosti koje žive u najmajušnijim tragovima: „majušan kresnut plamen / tamo dole ne beše od šibice.”

Eto kako sam morao da napravim velik krug da bih mogao da govorim o našem dobu, da prizovem krhku Ovidijevu Meduzu i katranastog Montaleovog Lucifera. Teško je za jednog romanopisca da predstavi svoju ideju lakoće, koja se pojavljuje u slučajevima svakodnevnog života, sem ako se od nje ne napravi nedostižan predmet jedne beskonačne *quête*². To je ono što je uradio jasno i neposredno Milan Kundera. Njegov roman *Nepodnošljiva lakoća postojanja* je, u stvari, gorko konstatovanje neizbežne težine življenja: i to ne samo u vezi sa očajnim potlačenim *all-pervading*³ stanjem njegove nesretne domovine, već uopšte jednim ljudskim stanjem koje i mi delimo, iako smo daleko sretniji. Težina življenja za Kunderu leži u svakom obliku prisile: gusta mreža javnih i privatnih prisila koja na kraju obuhvata svaki život sve čvršćim čvorovima. Njegov roman nam pokazuje kako sve što u životu izaberemo i cenimo kao lako, pre ili posle ispolji svoju neizdrživu težinu. Možda samo živahnost i pokretljivost inteligencije promiču ovoj osudi: kvaliteti s kojima je roman napisan pripadaju nekom drugom univerzumu življenja.

U trenucima u kojima mi se ljudsko carstvo čini osuđeno na težinu, mislim da bi trebalo, kao Persej, da odletim u neki drugi prostor. Ne govorim o begovima u san ili u iracionalno. Hoću da kažem da moram da promenim svoj pristup, moram da gledam na svet iz neke druge optike, s nekom drugom logikom, s drugačijim metodama saznanja i provere. Slike lakoće koje tražim ne smeju da se rasprše kao snovi u odnosu na sadašnju i buduću stvarnost...

U beskrajnom univerzumu književnosti uvek se otvaraju novi putevi za istraživanje, najnoviji i prastari stilovi i oblici koji mogu da izmene našu sliku sveta... Ali, ako književnost nije dovoljna da mi obezbedi sigurnost da ne jurim puste snove, u nauci tražim ispomoć za

¹tradicionalni katalonski ples u krugu, kolo

²traženje, u potrazi za

³opštim, sveprožimajućim

svoje vizije u kojima se rasteruje svaka težina...

Kao da svaki ogranak nauke hoće da nam pokaže da se svet drži u vrlo finim celinama: kao poruke DNK, impulsi neurona, kvarkovi, neutroni koji lutaju po prostoru od početka svih vremena...

Zatim, informatika. Istina je da *software* ne bi mogao da vrši svoju moć lakoće da nema težine *hardwarea*; ali *software* je taj koji komanduje, koji deluje na spoljni svet i na mašine koje postoje samo u funkciji *softwarea*, i razvijaju se tako da izrađuju sve složenije programe. Druga industrijska revolucija se ne predstavlja kao prva sa strašnim slikama kao što su valjaonice, prese ili mase rastopljenog železa, već u vidu bitova jednog protoka informacija koje teku strujom u obliku elektronskih impulsa. Još uvek postoje gvozdene mašine, ali one slušaju bitove bez težine.

Da li je dozvoljeno da izvadim iz naučnog govora sliku sveta koja odgovara mojim željama? Ako me privlači taj moj pokušaj, to je zato što mi se čini da bih mogao da se nadovežem na jednu veoma staru nit u istoriji poezije.

Lukrecijevo delo *De rerum natura* je prvo veliko pesničko ostvarenje u kome poznavanje sveta postaje raspadanje kompaktnosti sveta, percepcija nečega što je beskrajno sitno i pokretno i lako. Lukrecije hoće da napiše poemu materije, ali nas odmah upozorava da je prava stvarnost ove materije napravljena od nevidljivih čestica. On je pesnik fizičke konkretnosti, sagledane u svojoj stalnoj i nepromenljivoj suštini, ali nam kao prvu stvar kaže da je praznina isto toliko konkretna kao čvrsta tela. Najveća Lukrecijeva briga kao da je da izbegne da nas prignječi težina materije. U trenutku uspostavljanja čvrstih mehaničkih zakona koji određuju svaki događaj, on oseća potrebu da dozvoli atomima nepredvidljive devijacije od pravog puta, takve da materiji garantuju istu slobodu kao i ljudskom biću. Poezija nevidljivog, poezija beskrajnih nepredvidljivih potencijala, kao i poezija ničega rađaju se u pesniku koji ne sumnja u fizičnost sveta.

Ovo usitnjavanje stvarnosti proširuje se i na vidljive aspekte, i tu je najveća poetska vrlina Lukrecija: čestice prašine lebde u krug u jednom sunčevom zraku u mračnoj sobi (II, 114-124); minijature školjke sve slične koliko i različite, talas ih mekano tera na *bibula harena*, na natopljeni pesak (II, 374-376); paučina nas obavija u hodu a da to i ne primećujemo (III, 381-390).

Već sam citirao Ovidijeve *Metamorfoze*, još jedna enciklopedijska poema (napisana nekih pedesetak godina posle Lukrecijeve) koja polazi umesto od fizičke stvarnosti, od mitoloških bajki. I po Ovidiju se sve može preobraziti u nove oblike; i za Ovidija je poznavanje sveta razbijanje njegove kompaktnosti; i za Ovidija postoji neka suštinska ravnopravnost između svega što postoji, naspram bilo kakve hijerarhije vlasti i vrednosti. Ako je Lukrecijev svet sačinjen od nepromenljivih atoma, Ovidijev je napravljen od vrednosti, atributa, oblika koji definišu različitost svake stvari, biljke, životinje i čoveka; ovo su samo krhke školjke jedne zajedničke smese koja – kad je duboka strast prodrma – može da se pretvori u nešto najrazličitije.

I dok tako prati kontinuitet prelaza jedne stvari u drugu, Ovidije pokazuje svoje darove bez premca: kada priča kako jedna žena primećuje da se pretvara u čičimak: noge joj ostaju zakovane u zemlji, neka veoma nežna kora polako se uspinje uz nju i zarobljuje joj slabine;

hoće da iščupa kose a u ruci vidi pregršt lišća. Ili kada priča o Arahninim veoma spretnim prstima dok sakupljaju i razvlače vunu, dok rade na vretenu, i vezući pokreću iglu, odjednom vidimo kako se izdužuju u tanane paukove pipke i počinju da pletu mrežu.

I kod Lukrecija i kod Ovidija lakoća je pogled na svet koji se zasniva na filozofiji i nauci: za Lukrecija je to Epikurova doktrina, a za Ovidija Pitagorina (jedan Pitagora, kako nam ga Ovidije predstavlja, veoma liči na Budu). No, u oba slučaja lakoća je nešto što se stvara u samom pisanju, lingvističkim sredstvima, koja su pesnikova, nezavisno od filozofske doktrine koju pesnik tvrdi da poštuje.

Čini mi se da iz ovoga što sam do sada rekao polako izranja pojam lakoće; nadam se, iznad svega, da sam pokazao da postoji lakoća ozbiljnosti, kao što svi vrlo dobro znamo da postoji lakoća lakoumnosti; i ozbiljna lakoća može lakoumnu lakoću da učini teškom i neprozirnom.

Ne bih mogao bolje ovu ideju da ilustrujem do jednom pričom iz *Dekameron*a (VI,9) u kojoj se pojavljuje firentinski pisac Gvido Kavalkanti. Bokačo nam predstavlja Kavalkantija kao strogog filozofa koji razmišljajući šeta međ' mermernim ruševinama neke crkve. Firentinska *jeunesse dorée*⁴ jaše po gradu u bandama, idući s jedne zabave na drugu, u stalnom pokušaju da proširi svoj krug poznanstava. Kavalkanti nije bio popularan među njima, zato što, iako bogat i elegantan, nikad nije prihvatao da zajedno pijanče i zato što je njegova tajanstvena filozofija mirisala na bezbožnost.

E pa jednog dana, pošto je Gvido krenuo s Orta San Mikele i prošao Korsom Adimari sve do San Đovanija, što je veoma često bila njegova putanja, pošto su tu bile mramorne grobnice koje su danas u Santa Reparati, i mnoge druge oko San Đovanija, te našavši se među tim mermernim stubovima, grobnicama i pred vratima San Đovanija koja su bila zaključana, naiđe tuda gospodar Beto sa svojom bandom na konju, idući trgom Reparata i, videvši Gvida tamo među ruševinama, oni rekoše: „Idemo da ga začikavamo”; i podbodoše konje, i kao u nekom šaljivom napadu, maltene pre no što ovaj i primeti, oni ga zaskočiše rečima: „Gvido, ti odbijaš da budeš u našoj bandi; no vidi, čim budeš otkrio da nema Boga, šta ćeš onda?”

Tada njima Gvido, videvši da su ga opkolili, spremno odgovori: „Gospodo, možete mi reći u vašoj kući sve što želite”; i stavivši ruku na jedan od tih stubova, koji su bili visoki gotovo kao i on, on beše veoma lak, u jednom skoku on se prebaci na drugu stranu, te izvukavši se od njih – ode.

Ovde nas ne zanima toliko Kavalkantijeva replika (koja se može tumačiti imajući na umu da je takozvani pesnikov „epikureizam” bio, zapravo averoizam, prema kome je pojedinačna duša deo univerzalnog intelekta: grobovi su vaši domovi, a ne moj, utoliko što telesnu smrt pobeđuje onaj koji se uzdiže do univerzalne kontemplacije putem intelektualnog razmišljanja). Ono što nas pogađa je vizuelna slika koju Bokačo evocira: Kavalkanti koji se jednim skokom oslobađa „i on beše veoma lak”.

Kad bih morao da izaberem neki simbol za dobrodošlicu novog milenijuma, ovaj bih izabrao: lagani iznenadni skok pesnika-filozofa koji se izdiže iznad težine sveta, pokazujući

⁴ zlatna mladež

da njegova teža sadrži tajnu lakoće, dok ona druga koju mnogi smatraju vitalnošću vremena, agresivna, bučna, što topoće i tutnji, pripada carstvu smrti, kao neko groblje zardalih automobila.

Hteo bih da sačuvate tu sliku u glavi, sada kad vam budem govorio o Kavalkantiju pesniku lakoće. U njegovim pesmama pre su „dramatis personae” uzdasi, svetli zraci, optičke slike i pre svega oni nematerijalni impulsi ili poruke koje on zove „duhovi” nego ljudski likovi. Jednu krajnje nelaku temu kao što su ljubavni jadi, Kavalkanti razrešava kroz neke nedodirljive celine koje se pomeraju između senzualne i intelektualne duše, između srca i glave, između očiju i glasa. Sve u svemu, uvek se radi o nečemu što se izdvaja po tri osobine: 1) veoma je lagano; 2) u pokretu je; 3) prenosno je sredstvo informacija. U nekim pesmama ova poruka-glasnik je sam poetski tekst: u najslavnijoj od svih, izgnani pesnik se obraća baladi koju piše i kaže: „Idi ti, laka i tiha / pravo do moje žene.” U jednoj drugoj, oruđe pisanja – pera i sprave za oštrenje pera –uzimaju reč: „Mi smo tužna, zaplašena pera, / makazice i bolni nožići...” U jednom sonetu reč „duh” ili „duhčić” pojavljuje se u svakom stihu: u očiglednoj autoparodiji, Kavalkanti dovodi do krajnjih granica svoju ljubav prema toj reči-ključu, koncentrišući u 14 stihova jednu komplikovanu apstraktnu priču u kojoj učestvuje 14 „duhova” svaki od njih u različitoj funkciji. U jednom drugom sonetu telo se raspada od ljubavnog bola, ali i dalje hoda kao neki robot „napravljen od bakra, kamena i drveta”. Već u jednom Gvinčelijevom sonetu ljubavni jad pretvara pesnika u mesingani kip: vrlo konkretna slika koja nosi snagu baš u težini koju oglašava.

Kod Kavalkantija težina materije se raspršuje zahvaljujući činjenici da materijal čovekovog privida može da bude različit i međusobno zamenljiv, metafora ne nameće čvrst predmet, i čak i reč „kamen” ne može da oteža stih. Nailazimo na tu ravnopravnost svega što postoji o kojoj sam govorio a propo Lukrecija i Ovidija. Maestro stilističke italijanske kritike, Đanfranko Kontini, definiše je kao „kavalkantijevesko izjednačavanje realnih stvari”.

Najsretniji primer „izjednačavanja realnih stvari”, Kavalkanti nam daje u jednom sonetu koji se otvara nabranjem slika lepote koje će sve biti prevaziđene lepotom voljene žene:

Biltà di donne e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d’augelli e ragionar d’amore;
adorni legni ‘n mar forte correnti;

aria serena quand’apar l’arbore
e bianca neve scender senza venti;
rivera d’acqua e prato d’ogni fiore;
oro, argento, azzuro ‘n ornamenti

Lepota žena i mudrih srca
i ljubazni kavaljeri u oklopu;
pesme ptica i ljubavne priče;
raskošni brodovi na uzburkanom moru;

čist vazduh u svitanje
i vejanje belog snega bez vetra;
tok reke i livada raznolikog cveća;
zlato, srebro, plavetnilo, ukrasi

Stih „i beli sneg koji se spušta bez vetra” preuzet je sa malim izmenama iz Danteovog *Pakla* (XV, 30): „kao od snega na Alpima bez vetra”. Ova dva stiha su gotovo identična, pa ipak izražavaju dva skoro različita shvatanja. U oba sneg bez vetra evocira lagani i tih pokret. No, tu se sličnost završava i počinje razlika. Kod Dantea stihom dominira određenje mesta („u Alpima”), što evocira planinsku scenu. Dok kod Kavalkantija pridev „beli”, koji bi možda mogao da deluje kao pleonazam, zajedno s glagolom „spušta se”, koji je takođe sasvim nepredvidljiv, briše pejzaž u neku atmosferu nedorečene apstraktnosti. No, naročito prva reč određuje različit smisao u ova dva stiha. Kod Kavalkantija sveza „i” stavlja sneg na nivo drugih vizija koje joj prethode i koje joj slede: to je fuga slika, kao neka mala izložba lepota sveta. Kod Dantea prilog „kao” zatvara celu scenu u okvir jedne metafore, ali unutar ovog okvira ona ima neku svoju konkretnu stvarnost, kao što ništa manje konkretnu i dramatičnu stvarnost ima pejzaž *Pakla* pod vatrenom kišom, za čiju se ilustraciju koristi poređenje sa snegom. Kod Kavalkantija se sve toliko brzo kreće da ne možemo da shvatimo čvrstinu, već samo osećamo efekte; kod Dantea sve dobija čvrstinu i stabilnost: težina stvari je precizno određena. Čak i kad govori o lakim stvarima, Dante kao da hoće da prikaže tačnu težinu te lakoće: „kao od snega u Alpima bez vetra”. Isto kao što u nekom drugom veoma sličnom stihu, težina tela koje tone u vodi i nestaje kao da je uzdržana i ublažena: „kao kroz mutnu vodu teška stvar” (*Raj* III, 123).

Ovde sada moramo da se setimo da nas ideja o svetu koji kao da je napravljen od bestežinskih atoma pogađa zato što imamo iskustva sa teškim stvarima; isto kao što ne bismo mogli da se divimo lakoći jezika ako ne bismo umeli da se divimo jeziku obdarenom težinom.

Može se reći da se ove dve vokacije bore na književnom polju već vekovima: jedna teži da napravi od jezika element bez težine koji lebdi iznad stvari kao neki oblak, ili bolje neka sitna čestica, ili još bolje kao polje magnetskih impulsa; druga teži da jezikom izrazi težinu, dubljinu, konkretnost stvari, tela, osećanja.

U korenu italijanske književnosti – kao i evropske – ova dva puta su otvorili Kavalkanti i Dante. Ovo suprotstavljanje, naravno, važi samo u generalnim linijama, no zahtevalo bi beskrajno mnogo specifikacija, s obzirom na ogromno bogatstvo Danteovih izvora i na njegovu izuzetnu mnogostranost. Nije slučajno Danteov sonet inspirisan vrhunskom lakoćom („Gvido, hteo bih da ti i Lapo i ja”) posvećen Kavalkantiju. U *Novom životu*, Dante obrađuje istu materiju kao njegov učitelj i prijatelj, i kod oba pesnika postoje iste reči, motivi i pojmovi; kad Dante hoće da iskaže lakoću, čak i u *Božanstvenoj komediji*, onda to radi bolje od svih; no njegova genijalnost se pokazuje u suprotnom smislu, u izvlačenju iz jezika svih zvučnih, emotivnih i osećajnih mogućnosti, u sposobnosti da u stih zarobi ceo svet u svojoj sveobuhvatnoj raznolikosti na različitim nivoima, njegove oblike i attribute, u prenošenju

smisla da je svet organizovan u jedan sistem, red, hijerarhiju u kojoj sve ima svoje mesto. Natežući pomalo tu suprotstavljenost, mogao bih da kažem da Dante daje telesnu čvrstinu čak i najapstraktnijim intelektualnim razmišljanjima, dok Kavalkanti raspršuje konkretnost dodirljivog iskustva u stihove skandiranog ritma, slogovnog, kao da misao izranja iz tmina kroz kratke električne spojeve.

To što sam se zaustavio kod Kavalkantija poslužilo mi je da bolje razjasnim (bar meni samom) šta podrazumevam pod „lakoćom”. Lakoća se za mene povezuje sa preciznošću i odlučnošću, a ne sa neodređenošću i slučajnošću. Pol Valeri je rekao: „Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume.” (Treba biti lagan kao ptica, a ne kao pero.)

Poslužio sam se Kavalkantijem da bih pokazao lakoću bar u tri različita smisla:

1) u jednom olakšanju jezika zbog kojeg su značenja usmerena ka nekom verbalnom tkanju gotovo bez težine, sve dok ne postane golo razređeno tkivo.

Prepuštam vama da pronalazite druge primere u tom pravcu. Emili Dickinson nam ih može pružiti koliko želimo:

A sepal, a petal, and a thorn
Upon a common summer’s morn –
A flask of Dew - a Bee or two –
A Breeze - a caper in the trees –
And I’m a Rose!

Jedan čašični listić, jedna latica, jedan trn
Jednog običnog letnjeg jutra,
Flaša rose, pčela ili dve,
Povetarac
Šušanj međ’ drvećem
I ja sam ruža!

2) u pripovedanju razmišljanja ili nekog psihološkog procesa u kome dejstvuju tanani i nevidljivi elementi, ili bilo kakav opis koji dovodi do visokog stepena apstrakcije.

A sada, da bismo našli moderniji primer, pokušajmo sa Henrijem Džejmsom, otvarajući neku njegovu knjigu nasumice:

It was as if these depths, constantly bridged over by a structure that was firm enough in spite of its lightness and of its occasional oscillation in the somewhat vertiginous air, invited on occasion, in the interest of their nerves, a dropping of the plummet and a measurement of the abyss. A difference had been made moreover, once for all, by the fact that she had, all the while, not appeared to feel the need of rebutting his charge of an idea within her that she didn’t dare to express, uttered just before one of the fullest of their latter discussions ended (*The Beast in the Jungle*).

Bilo je to kao da su te dubine, stalno premošćavane nekim dosta čvrstim mostom, bez obzira na njegovu lakoću i poljuljivanje s vremena na vreme, tražile ponekad, u interesu njihovih nerava, spuštanje dubinmera i premeravanje ambisa. Razlika je povrh toga, jednom zauvek, bila ustanovljena činjenicom što ona sve vreme nije osećala potrebu da odbije optužbu da krije neku ideju koju se ne usuđuje da iskaže, izrečenu pred kraj jedne od njihovih poslednjih i potpunih rasprava.

3) u jednoj figurativnoj slici lakoće koja dobija amblematičnu vrddnost, kao što u Bokačovoj priči Kavalkanti preleće svojim slabašnim nogama preko nadgrobnog kamena.

Postoje književni izumi koji ostaju u pamćenju po svojoj verbalnoj sugestivnosti pre nego po rečima. Scena u kojoj Don Kihot probada svojim kopljem krilo vetrenjače koje ga diže u vazduh, zauzima svega nekoliko redova u Servantesovom romanu; može se reći da je autor u njih uneo tek minimalne izvore svog pisanja; pa ipak to ostaje jedno od najslavnijih mesta u književnosti svih vremena.

Mislim da sa ovim naznakama mogu da prelistavam knjige iz svoje biblioteke u potrazi za primerima lakoće. Kod Šekspira odmah tražim mesto na kome Merkurcio stupa na scenu. „You are a lover; borrow Cupid’s wings / and soar with them above a common bound” (Zaljubljen si: neka ti Kupid pozajmi krila/ i vini se iznad običnog skoka). Merkurcio odmah osporava Romea koji je tek izrekao: „Under love’s heavy burden do I sink” (Tonem pod bremenom ljubavi). Način na koji se Merkurcio kreće po svetu definisan je još od prvih glagola koje koristi: to dance, to soar, to prick (igrati, vinuti se, bockati). Ljudski privid je maska, a visor. Tek je stupio na scenu i već oseća potrebu da objasni svoju filozofiju, ne nekim teoretskim govorom, već pričajući svoj san: Kraljica Mab. *Queen Mab, the fairies’ midwife*, pojavljuje se u jednim kočijama napravljenim od „an empty hazel-nut” (Kraljica Mab, babica vila, pojavljuje se u „kočijama napravljenim od ljuske lešnika”);

Her waggon-spokes made of long spinners’ legs;
The cover, of the wings of grasshoppers;
The traces, of the smallest spider’s web;
The collars, of the moonshine’s watery beams;
Her whip, of cricket’s bone; the lash, of film;

Dugačke paukove nožice su krugovi na njenim točkovima; krov je od skakavčevih krila; od najfinije paučine konjska oprema; pršnjaci od mesečevih vodenih zrakova; njen bič od cvrčkove kosti; korbač, jedan beskrajni konac.

I ne zaboravimo da ovu kočiju – „drawn with a team of little atomics” – vuče ekipa nedodirljivih atoma: što je, čini mi se, odlučujući detalj koji omogućava sru kraljice Mab da

zajedno pomeša lukrecijevski atomizam, neoplatonizam preporoda i *celtic-love*⁵.

Voleo bih da nas Merkurijev korak takođe prati iza praga novog milenijuma. Vreme koje je u pozadini drame *Romeo and Juliet* ima dosta osobina sličnih našem vremenu: gradovi krvavi od nasilnih obračuna ništa manje besmislenih od onih između Kapuleta i Montekija; seksualna revolucija koju propoveda *Nurse*⁶, što ne uspeva da postane model univerzalne ljubavi; eksperimenti monaha Lorenca vođeni velikodušnim optimizmom njegove „prirodne filozofije”, za koje se ne zna pouzdano da li će poslužiti životu ili smrti.

Šekspirovski preporod poznaje eterične uticaje koji povezuju makrokosmos i mikrokosmos, od neoplatonskih nebeskih svodova do duhova metala koji se preobražavaju u alhemijским lončićima. Klasične mitologije mogu da nam pruže svoj repertoar nimfa i šumskih vila, ali keltske mitologije su svakako još raskošnije slikovitosti – od najfinijih prirodnih sila sa njihovim elfima i vilama. Ova kulturna pozadina (naravno, mislim na zanosne studije Fransisa Jejtisa o okultnoj filozofiji Preporoda i njenim odjecima u književnosti) objašnjava zašto se u Šekspiru može naći najraskošniji primer moje teme. I ne mislim samo na Puka i na celo snoviđenje „Dream-a”⁷, ili na Arijela i na sve one koji „Are such stuff / As dreams are made on” (od one su iste materije od koje su napravljeni snovi), već pre svega na onu naročitu lirsku modulaciju, egzistencijalnu, koja omogućava posmatranje sopstvene drame spolja i njeno razrešavanje u melanholiji i ironiji.

Ozbilnost bez težine o kojoj sam govorio povodom Kavalkantija ponovo buja u doba Servantesa i Šekspira: to je ona naročita veza između melanholije i humora koja je proučena u knjizi Klubanskog, Panofskog i Saksla, *Saturn and Melancholy*. Kako je melanholija tuga koja je postala laka, tako je humor komičnost koja je izgubila telesnu težinu (onu dimenziju ljudske telesnosti koja ipak čini velikima Bokača i Rablea), i dovodi u sumnju svoje ja i ceo svet, kao i mrežu odnosu koja ih sačinjava.

Melanholija i humor, pomešani nerazdvojivo, karakteristični su za akcenat danskog princa koji smo naučili da prepoznamo u svim ili gotovo svim Šekspirovim dramama na usnama mnogih *avatars* Hamletovog lika. Jedan od takvih, Žak u komadu *As you like it*⁸, ovako definiše melanholiju (IV čin, scena I):

...but it is a melancholy of my own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness.

...ta moja naročita melanholija, napravljena od različitih elemenata, od suština mnogih stvari, tačnije, od mnogo različitih iskustava s putovanja za vreme kojih me je to neprekidno mozganje ubacilo u neku krajnje hirovitu tugu.

⁵ Keltska ljubav, večna ljubav

⁶ Dadilja

⁷ *San letnje noći*

⁸ *Kako vam drago*

To nije neprozirna i kompaktna melanholija, već veo krajnje sitnih čestica osećanja i raspoloženja, sitna prašina atoma kao sve ono što sačinjava poslednju materiju mnogostrukih stvari.

Priznajem da je izazov da iskonstruišem jednog Šekspira kao sledbenika lukrecijevskog atomizma veoma jak u meni, no znam da bi to bila proizvoljnost. Na prvog pisca modernog sveta koji otvoreno zastupa atomističko shvatanje univezuma u svojoj fantastičnoj transfiguraciji naići ćemo samo nekoliko godina kasnije u Francuskoj: Sirano de Beržerak.

Izuzetan pisac, Sirano, koji zaslužuje da bude zapamćen malo više, i ne samo kao prethodnik naučne fantastike, već po svojim intelektualnim i poetskim vrlinama. Sledbenik Gasendijevog senzualizma i Kopernikove astronomije, no, iznad svega nadojen „prirodnom filozofijom” italijanskog Preporoda – Kardano, Bruno, Kampanela – Sirano je prvi pesnik atomizma u modernoj književnosti. Na stranicama gde ironija ne pokriva neku pravu kosmičku potresenost, Sirano slavi jedinstvo svih stvari, živih i neživih, kombinatoriku elementarnih figura koja određuje raznovrsnost živih oblika, i naročito dobro prikazuje osećanje neizvesnosti procesa koji su ih stvorili: to jest, koliko je malo falilo da čovek ne bude čovek, život život, a svet jedan svet.

*Vous vous étonnez come cette matière, brouillée pêle-mêle, au grè du hasard, peut avoir constitué un homme, vu qu'il y avait tant de choses nécessaires à la construction de son être, mais vous ne savez pas que cent millions de fois cette matière, s'acheminant au dessein d'un homme, s'est arrêtée à former tantôt une pierre, tantôt du plomb, tantôt du corail, tantôt une fleur, tantôt une comète, pour le trop peu de certaines figures qu'il fallait ou ne fallait pas à désigner un homme? Si bien que ce n'est pas merveille qu'entre une infinie quantité de matière qui change et se remue incessamment, elle ait rencontré à faire le peu d'animaux, de végétaux, de minéraux que nous voyons; non plus que ce n'est pas merveille qu'en cent coups de dés il arrive un raflé. Aussi bien est-il impossible que de ce remuement il ne se fasse quelque chose, et cette chose sera toujours admirée d'un étourdi qui ne saura pas combien peu s'en est fallu qu'elle n'ait pas été faite (*Voyage dans la lune*).*

Čudite se kako je ova materija pomešana bez reda, na milost i nemilost slučaju, mogla da napravi čoveka, s obzirom da je mnogo stvari bilo potrebno za izgradnju njegovog bića, ali ne znate da je ova materija sto hiljada puta upravo na granici da proizvede čoveka, zastala da stvori čas kamen, čas olovo, čas koral, čas cvet, čas kometu, zbog premnogo ili premalo likova, koji su bili neophodni ili nisu, da bi se čovek projektovao. Kao što nas ne čudi da se u beskrajnoj količini materije koja se menja i neprekidno kreće, stvori ono malo životinja, biljaka, minerala koje vidimo, tako nas ne čudi kad na stolu na kojem se baca kocka izađu dva ista broja. Zato je nemoguće da se iz ovog laganog pokreta nešto ne desi, a ta stvar će uvek biti izvor čuđenja za nekog lakomislenika koji ne razmišlja o tome koliko je malo falilo da se ne stvori.

Ovim putem Sirano na kraju izjavljuje bratstvo ljudi i kupusa, te tako zamišlja pobunu jednog kupusa koji upravo treba da bude isečen:

„Homme, mon cher frère, que t'ai-je fait qui mérite la mort' (...) Je me lève de terre, je m'épanouis, je te tends les bras, je te'offre mes enfants en graine, et pour récompense de ma courtoisie, tu me fais trancher la tête!”

„Dragi čoveče, brate moj, šta sam to učinio da zaslužim smrt? (...) Ničem iz zemlje, otvaram se, širim ruke, nudim ti svoju decu u semenu i, kao znak zahvalnosti za moju ljubaznost, ti mi sasečeš glavu!”

Ako pomislimo da je ova beseda za pravo univerzalno bratstvo napisana gotovo sto pedeset godina pre Francuske revolucije, videćemo kako sporost ljudske svesti da izađe iz svog antropocentričnog parohijalizma može da bude poništena u jednom trenu poetske dosetke. Sve to u kontekstu jednog puta na Mesec, gde Sirano de Beržerak prevazilazi po maštovitosti svoje slavnije prethodnike – Lukijana iz Samosate i Ludovika Ariosta. U mojoj raspravi o lakoći, Sirano se pojavljuje, pre svega, zbog načina na koji je, još pre Njutna, osetio problem univerzalne teže; ili bolje rečeno, to je problem vezan za oslobađanje od snage zemljine teže koji toliko stimuliše njegovu maštu da on smišlja čitav niz sistema koji ga vode na Mesec, jedan dovtljiviji od drugog: putem bočica punih rose koje isparavaju na suncu; premazujući se bikovom kičmenom srži koju Mesec obično sisa; uz pomoć magnetne lopte koja se više puta baca u vazduh vertikalno sa jednog brodića.

Što se magnetnog sistema tiče, njega će razviti do savršenstva Džonatan Svift kako bi u vazduhu opstalo leteće ostrvo Liliput. Taj trenutak kada se pojavljuje Liliput u letu kao da poništava dve Sviftove opsesije u neku magičnu ravnotežu: govorim o bestelesnoj apstraktnosti racionalizma prema kojem on vodi svoju satiru, i o materijalnoj težini telesnosti.

...and I could see the sides of it, encompassed with several gradations of Galleries and Stairs, at certain intervals, to descend from one to the other. In the lowest Gallery I beheld some People Fishing with long Angling Rods, and others looking on.

...i mogao sam da vidim njegove strane obavijene raznim nivoima galerija i stepenicama, u određenim intervalima, za silaženje s jednog na drugi. Na najnižoj galeriji, videh neke ljude kako pecaju dugačkim pecaljkama, s druge kako ih gledaju.

Svift je savremenik Njutna i njegov protivnik. Volter je Njutnov obožavalac i on zamišlja jednog diva, Mikromegaza, koji nasuprot Sviftovom, nije definisan svojom telesnošću već dimenzijama izraženim kroz brojke, vremenske i prostorne odrednice, u nekom tačnom i bezličnom jeziku naučnih dela. Zahvaljujući toj logici i takvom stilu, Mikromegaz uspeva da putuje sa Sirijusa na Saturn, pa na Zemlju. Moglo bi se reći da u Njutnovim teorijama to što pogađa književnu maštu nije uslovljavanje svake stvari i ličnosti u odnosu na fatalnost sopstvene težine, već ravnoteža snaga koja omogućava nebeskim telima da lebde u prostoru.

Mašta XVIII veka prepuna je figura koje vise u vazduhu. Nije slučajno na početku veka francuski prevod knjige *Hiljadu i jedna noć* Antuana Galana otvorio zapadnoj mašti horizonte predivnog Istoka: leteći tepisi, leteći konji, duhovi koji izleću iz lampi.

U ovom podstreku mašti da pređe svaku granicu, XVIII vek će spoznati vrhunac u letu barona Minhauzena na đuletu, slika koja se u našem pamćenju konačno poistovetila sa ilustracijom i remek-delom Gustava Dorea. Minhauzenove pustolovine, za koje se kao i za *Hiljadu i jednu noć* ne zna da li imaju autora, jednog ili više ili nijednog, neprekidni su izazov zakonu gravitacije: barona patke nose u letu, on podiže i sebe i svog konja vukući rep svoje perike, silazi s Meseca držeći se za konopac koji je više puta presečen i ponovo zavezan u toku silaženja.

Ove slike narodne književnosti, zajedno sa onima koje smo videli u obrazovnoj književnosti, prate književnu sreću Njutnovih teorija. Đakomo Leopardi piše u petnaestoj godini neverovatno učenu istoriju astronomije. Posmatranje neba noću koje će Leopardija inspirisati da napiše svoje najlepše stihove nije bilo samo lirski motiv; kada je govorio o Mesecu, Leopardi je tačno znao o čemu govori.

Leopardi u svom stalnom razmišljanju o neizdrživoj težini života, nedostižnoj sreći pridaje slike lakoće: ptice, ženski glas koji peva s jednog prozora, prozirnost vazduha i, pre svega, Mesec.

Mesec, čim se pojavi u pesničkim stihovima, uvek ima moć da prizove neko osećanje lebdjenja u vazduhu, neku tihu i mirnu začaranost. U prvom trenutku sam hteo da čitavo ovo predavanje posvetim Mesecu: da pratim pojavljivanje meseca u književnosti svih vremena i mesta. Zatim sam odlučio da ceo mesec prepustim Leopardiju. Jer je Leopardijevo čudo upravo bilo to da jeziku oduzme svu težinu tako da liči na mesečevu svetlost. Brojno pojavljivanje meseca u njegovim pesmama zauzima tek nekoliko stihova koji su, međutim, dovoljni da osvetle celo delo tom svetlošću ili da bace senku u njegovom odsustvu.

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna.

...

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.

...

O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve...

...

Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giù da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna.

...
Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.

Nežna i svetla je noć, i bez vetra,
i tih nad krovovima i u baštama
leži mesec, i iz daleka obasjava
mirne planine.

...
O, ljupki meseče, sećam se
kad sam, ima tome godinu dana, dolazio
na ovo brdo uznemiren da te posmatram:
a ti si tada visio nad tom šumom
kao sto i sada cinis, osvetljavajući je.

...
O, dragi meseče, na čijem mirnom zraku
igraju divlji zečevi u šumama...

...
Već pada mrak
vraca se plavetnilo mirno, i vraćaju se senke
silaze niz brda i niz krovove,
na belini tek izašlog meseca.

...
Šta radiš ti, meseče, na nebu? Reci mi, šta radiš,
tihi meseče?
Izađeš uveče, i šetaš
posmatrajući pustinje; potom se smestiš.

Da li se mnogo niti pomrsilo u mom govoru? Koju nit bi trebalo da povučem da bih

pronašao kraj? Postoji nit koja povezuje Mesec, Leopardija, Njutna, gravitaciju i levitaciju... Postoji nit Lukrecija, atomizma, ljubavne poezije Kavalkantija, magije preporoda, Sirana... Zatim ide nit pisanja kao metafore suštine čestica ovog sveta: već su za Lukrecija slova bila atomi u stalnom pokretu koji su svojim promenama stvarali najrazličitije reči i zvukove; ideja preuzeta iz duge tradicije mislilaca prema kojoj su tajne sveta sadržane u kombinatorici znakova pisma: *Ars Magna* Ramona Lula, Kabala španskih rabina kao i ona Pika dela Mirandole... i Galilej će videti u alfabetu model svake kombinatorike najmanjih jedinica... Zatim Lajbnic...

Da krenem tim putem? Ali da me ne čeka neki suviše očigledan i banalan kraj? Pisanje kao model svakog procesa stvarnosti... štaviše, jedina prepoznatljiva stvarnost... štaviše, jedina stvarnost *tout-court*⁹... Ne, neću uhvatiti tu nužnu trasu koja vodi suviše daleko od upotrebe reči kako je ja shvatam, kao neprekidno praćenje stvari, prilagođavanje njihovoj beskrajnoj raznovrsnosti.

Postoji još jedna nit, ona koju sam počeo da raspredam na početku: književnost kao egzistencijalna funkcija, potraga za lakoćom kao reakcija na težinu življenja. Možda je i Lukrecija i Ovidija ta potreba potakla: Lukrecije koji je tražio – ili mislio da traži – epikurejsku ravnodušnost; Ovidije koji je tražio – ili mislio da traži – vaskrsnuće u druge živote po Pitagori.

Pošto sam naviknut da smatram književnost potragom za znanjem, da bih se kretao po egzistencijalnom tlu, moram verovati da se ono prostire do antropologije, etnologije, mitologije.

Na tegoban život plemena, – sušu, bolesti, zlokobne uticaje – mag je odgovarao poništavajući težinu svog tela, leteći na druge svetove, na nekom drugom nivou percepcije, gde je mogao da skupi snagu da izmeni stvarnost. U nama bližim vekovima i civilizacijama, u selima gde je žena bila podvrgnuta najtežim prisilama života, noću su veštice letele na metlama i na nešto laganijim prevoznim sredstvima kao što su klasje i slama. Pre no što ih je inkvizicija kodifikovala, ove slike su bile deo narodne mašte, ili bolje rečeno, iskustva. Mislim da je to neka antropološka konstanta, ta veza između željene levitacije i pretrpljene nepravde. Književnost održava upravo tu napravu.

Kao prvo, usmeno predanje: u bajkama let na neki drugi svet je situacija koja se vrlo često ponavlja. Među funkcijama koje je Prop katalogizovao u knjizi *Morfologija bajke* to je jedan od načina da se „junak prebaci”, ovako definisan: „obično se predmet istraživanja pronalazi u nekom ’drugom’, ’različitom’ carstvu koje je možda vrlo daleko po horizontalnoj liniji ili na velikoj visini ili dubini po vertikali”. Prop zatim ređa niz primera u kojima „*Junak leti vazduhom*”: „na hrbatu konja ili ptice, u vidu ptice, na letećem brodu, na letećem tepihu, na leđima nekog diva ili duha, u đavoljim kočijama, itd.”

Čini mi se da nije nategnuto povezivanje ove magijske snage, veštičije, o kojoj svedoče etnologija i folklor, sa književnom maštom; naprotiv, mislim da najdublja racionalnost koja se podrazumeva u svakom književnom delu treba da se traži u odgovarajućoj antropološkoj

⁹ ukratko

nužnosti.

Hteo bih da završim ovo predavanje podsećajući na jednu Kafkinu priču, *Der Kübeireiter* (Jahač na kofi). To je kratka priča u prvom licu, napisana 1917. i njena polazna tačka je, očigledno, krajnje realna situacija te zime za vreme rata, najstrašnije za austrijsko carstvo: nedostatak uglja. Pripovedač izlazi sa praznom kofom u potrazi za ugljem kojim bi naložio peć. Usput mu kofa služi umesto konja, štaviše diže ga do visine prvih spratova i vozi, njišući ga kao da je na kamilinoj grbači.

Radnja prodavca uglja je podzemna a jahač na kofi je previsoko; nije u stanju da se sporazume sa čovekom koji je spreman da mu pomogne, dok žena neće ni da ga čuje. On ih preklinje da mu daju lopatu najgoreg uglja iako ne može odmah da im plati. Ugljareva žena odvezuje kecelju i tera nezvanog gosta kao što bi oterala muvu. Kofa je tako lagana da odleće sa svojim jahačem, sve dok ne nestane iza Ledenih Planina.

Mnoge Kafkine kratke pripovetke su tajanstvene, a ova je naročito. Možda je Kafka samo hteo da nam ispriča kako izlazak u potražnju za ugljem, jedne hladne zimske noći za vreme rata, postaje *quete*¹⁰ lutajućeg jahača, pohod karavana kroz pustinju, čarobni let ili, jednostavno, njihanje prazne kofe. No, ideja o toj praznoj kofi koja izdiže iznad nivoa na kome se nalazi pomoć, kao i tuđi egoizam, prazna kofa – znak nedaće i želje i traženja, što uzdiže do te tačke da ponizna molitva ne može da se ispuni – otvara put ka beskrajnom razmišljanju.

Govorio sam o magu i o junaku bajki, o pretrpljenoj nedaći koja se pretvara u lakoću i omogućava let u carstvo u kome će svi nedostaci magično biti nadoknađeni. Govorio sam o vešticama kako lete na skromnim domaćinskim spravama kao što je kofa. No, junak ove Kafkine priče kao da nije podaren magijskim ili veštičijim moćima; niti carstvo iza Ledenih Planina izgleda kao mesto na kome prazna kofa može da se napuni. Tim pre što ako je puna, ne bi moglo na njoj da se leti. Tako, na grbači naše kofe, pristupamo novom milenijumu, bez nade da tamo nađemo išta više od onoga što smo u stanju da poneseemo. Lakoću, na primer, čije sam vrline pokušao u ovom predavanju da pokažem.

2.

¹⁰ traženje, u potrazi za

Brzina

Počecu time što ću vam ispričati jednu staru legendu.

Car Karlo Veliki zaljubi se u pozno doba u jednu nemačku devojku. Baroni na dvoru behu veoma zabrinuti videvši da vladar, sav obuzet ljubavnom strašću zaboravlja na kraljevsko dostojanstvo, zapostavlja državne poslove. Kada devojka iznenada umre, dostojanstvenici odahnuše, no samo nakratko: jer ljubav Karla Velikog ne beše umrla s njom. Car naredi da mu se donese balzamovan leš u njegovu sobu i ne htede od njega da se odvoji. Nadbiskup Turpino, uplašen ovom mračnom strašću, posumnja na neke čini i htede da pregleda leš. I pronade, sakriven pod jezikom umrle, jedan prsten sa dragim kamenom. Od trenutka kada se prsten nađe u Turpinovim rukama, Karlo Veliki brzo sahrani leš i prenese svoju ljubav na nadbiskupovu ličnost. Turpino, da bi izbegao neprijatnu situaciju, baci prsten u jezero Konstanca. Karlo Veliki se zaljubi u jezero i ne htede više da se odvoji od njegovih obala.

Ova legenda „preuzeta iz jedne knjige o magiji” je još sažetije preneti, no što sam to ja učinio, u jednoj neobjavljenoj svesci beležaka romantičnog francuskog pisca Barbea d’Orvijia. Može se pročitati u beleškama izdanja *Pléiade* dela Barbea d’Orvijia (I, str. 1315). Otkad sam je pročitao, ona mi se neprekidno ponovo javlja u svesti kao da čini prstena i dalje dejstvuju kroz priču.

Pokušajmo da objasnimo razloge iz kojih jedna ovakva priča može da nas zadivi. Postoji jedan niz vanrednih događaja koji se lančano povezuju jedan s drugim: zaljublivanje starca u mladu devojku, nekrofilna opsesija, homoseksualna sklonost, i na kraju se sve smiruje u melanholičnoj kontemplaciji: stari kralj zanet posmatra jezero. „Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l’abîme caché”, piše Barbe d’Orviji u onom delu romana u kojem se poziva na belešku koja prenosi legendu (*Une vieille maîtresse*).

Ovaj lanac događaja održava jedna jezička sveza, reč „ljubav” ili „strast” određuje kontinuitet među različitim oblicima koji se privlače, i postoji jedna narativna sveza, čarobni prsten, koji određuje među različitim epizodama logički odnos uzroka i posledice. Jurnjava želje ka predmetu koji ne postoji, ka jednom odsustvu, jednom nedostatku, simbolično predstavljenom kao prazan krug usred prstena, prikazana je više ritmom priče nego ispričanim događajima. Isto tako, cela priča je prožeta nekim osećanjem smrti s kojim se mučno bori Karlo Veliki, hvatajući se za veze sa životom, muka se potom smiruje u posmatranju jezera.

Međutim, pravi glavni junak priče je čarobni prsten: zato što kretanje prstena određuje kretanje likova, i zato što prsten određuje njihove međusobne odnose. Oko tog čarobnog predmeta kao da se stvara neko polje snaga a to je polje priče. Možemo reći da je čarobni

predmet prepoznatljiv znak koji čini vidljivim veze između likova i događaja: narativna funkcija čiju istoriju možemo da pratimo do nordijskih saga i viteških romana, potom se pojavljuje i u italijanskim pesmama iz doba preporoda. U *Besnom Orlandu* prisustvujemo jednom beskrajnom nizu razmena mačeva, štitova, šlemova, konja, gde svaki predmet poseduje karakteristične osobenosti, tako da bi zaplet mogao da se opiše kroz promenu vlasništva izvesnog broja predmeta obdarenih nekim moćima, koji određuju odnose između određenog broja likova.

U realističkoj prozi Mambrinov šlem postaje berberska tacna, no, ne gubi ni u smislu niti u značaju, kao što su veoma važni svi predmeti koje Robinzon Kruso spasava u brodolomu i oni koje sam pravi svojim rukama. Možemo reći da od trenutka u kome se neki predmet pojavi u priči, on dobija neku naročitu snagu, postaje kao pol u nekom magnetnom polju, čvor u mreži nevidljivih odnosa. Simbolika nekog predmeta može biti manje-više vidljiva, no ona uvek postoji. Može se reći da je u pripovedanju predmet uvek čarobni predmet.

I da se vratimo na legendu o Karlu Velikom, ona ima za sobom tradiciju u italijanskoj književnosti. U svojim „Porodičnim pismima” (I, 4), Petrarca priča kako je prilikom posete grobnici Karla Velikog u Ahenu saznao za ovu „lepu pričicu” (*fabella non inamena*) za koju tvrdi da u nju ne veruje. Na Petrarčinom latinskom priča je daleko bogatija u detaljima i osećanjima (nadbiskup iz Kelna, sledeći neko čudovišno božije upozorenje, pretražuje prstom pod ledenim i krutim jezikom leša, *sub gelida rigentique lingua*), i moralnim komentarima, no ja nalazim da je daleko sugestivniji ogoljeni siže, jer je tada sve prepušteno mašti, a brzina događaja daje izvestan smisao neizbežnosti.

Legenda se ponovo pojavljuje u kitnjastom italijanskom iz XVI veka u raznim verzijama, gde se najviše razvija nekrofilna faza. Sebastijano Erico, venecijanski pripovedač, čini da Karlo Veliki – u krevetu sa lešom – izgovara jadikovku od nekoliko stranica. Tu se pravi samo aluzija na homoseksualnu fazu strasti prema nadbiskupu ili se čak i cenzuriše, kao u jednom od najslavnijih traktata o ljubavi iz XVI veka, iz pera Đuzepea Betusija, gde se priča završava ponovnim pronalaženjem prstena. Što se tiče kraja, kod Petrarke i njegovih italijanskih nastavljača ne pominje se jezero Konstanca, jer se cela akcija odigrava u Ahenu, utoliko što bi legenda trebalo da objasni poreklo palate i hrama koje je tu car podigao; prsten je bačen u jednu močvaru, čiji miris blata car udiše kao da je parfem, i „koristi vode s velikom slašću” (ovde se nadovezujemo na druge lokalne legende o poreklu banjskih izvora), detalji koji, takođe, pojačavaju samrtni efekat celine.

Još ranije su postojale srednjovekovne nemačke tradicije, koje je izučavao Gaston Paris, i tiču se ljubavi Karla Velikog prema jednoj mrtvoj ženi, s varijantama koje čine priču sasvim drugačijom: čas je ljubljena zakonita careva supruga koja putem čarobnog prstena obezbeđuje njegovu vernost, čas je vila ili nimfa koja umire čim joj se skine prsten, čas je žena koja izgleda kao živa ali se po skidanju prstena ispostavi da je leš. U korenu verovatno leži jedna skandinavski saga. Norveški kralj Harald spava sa mrtvom ženom umotanom u čarobni ogrtač koji je održava kao da je živa.

Sve u svemu, u srednjovekovnim verzijama koje je skupio Gaston Paris nedostaje lančani niz događaja, a književnim verzijama Petrarke i pisaca preporoda nedostaje brzina. Zato mi se i dalje više dopada verzija što ju je preneo Barbe d’Orvij, bez obzira na njenu nedovršenost

i to što je malo *patched up*¹¹, njena tajna leži u ekonomičnosti priče: događaji, nezavisno od njihovog trajanja, postaju kao tačke povezane pravolinijskim segmentima, u jednom cik-cak crtežu koji odgovara neprekidnom pokretu.

Ovim neću da kažem da je brzina sama po sebi vrednost: narativno vreme može biti i usporavajuće, ciklično ili nepokretno. U svakom slučaju, pripovedanje je operacija nad trajanjem, čini koje deluju na protok vremena, sažimajući ga ili proširujući. Na Siciliji onaj ko priča bajku koristi jedan izraz: „lu cuntu nun metti tempu”, „priča ne koristi vreme”, kada hoće da preskoči neke delove ili da označi interval od nekoliko meseci ili godina. Tehnika usmenog predanja u narodu odgovara kriterijumima funkcionalnosti: zapostavlja detalje koji ničemu ne služe, a insistira na ponavljanju, na primer, kad se bajka sastoji od niza prepreka koje treba prevazići. Detinje zadovoljstvo slušanja priča takođe leži i u iščekivanju ponavljanja: situacija, rečenica, izraza. Kao što u poeziji i pesmama rime skandiraju ritam, tako u prozi postoje događaji koji se međusobno rimuju. Legenda Karla Velikog ima narativnu efikasnost zato što predstavlja niz događaja koji jedan drugom odgovaraju kao rime u poeziji.

Ako sam u određenom periodu svoje književne aktivnosti bio privučen narodnim pripovetkama, bajkama, to nije bilo iz vernosti nekoj etničkoj tradiciji (s obzirom da su moji koreni u jednoj potpuno modernoj i kosmopolitskoj Italiji), niti iz želje za čitanjem dok sam bio dete (u mojoj porodici dete je trebalo da čita samo poučne knjige i knjige s nekom naučnom osnovom), već zbog stilističkog i strukturalnog interesovanja za ekonomičnost, ritam, suštinsku logiku s kojom se priča. U mom radu na transkripciji italijanskih bajki sa zapisa istraživača folklor iz prošlog veka, osećao sam posebno zadovoljstvo kada bi originalni tekst bio izrazito lakonski i trudio sam se da ga ispričam, poštujući njegovu sažetost, gde sam želeo da izvučem najveću narativnu efikasnost i poetsku sugestivnost. Na primer:

Jedan se kralj razbole. Dođoše lekari i rekoše mu: „Čujte, Visočanstvo, ako želite da se izlečite, morate da nabavite pero od neman. To je težak lek, zato što neman čim vidi živog stvora, odmah ga pojede.” Kralj to svima saopšti, ali niko ne htede da ide. Zatraži to od jednog svog veoma odanog i hrabrog podanika, i ovaj mu reče: „Poći ću.” Pokazaše mu put: „Na vrhu jednog brda ima sedam rupa: u jednoj od njih živi neman.” Čovek pođe i usput ga uhvati mrak. Zaustavi se u jednoj krčmi...(Italijanske bajke, 57).

Ništa nije rečeno o tome od kakve bolesti kralj pati, o tome kako to da jedna neman ima perje, i kakve su to rupe. No, sve što je pomenuto ima neophodnu funkciju u zapletu, prva osobina narodne priče jeste izražajna ekonomičnost, najneverovatnije peripetije pričaju se, imajući na umu samo ono osnovno, tu uvek postoji neka borba sa vremenom, sa preprekama koje sprečavaju ili usporavaju ispunjenje neke želje ili vraćanje nekog izgubljenog dobra. Vreme može zauvek da stane, kao u zamku uspavane lepotice, no, zato je dovoljno da Šarl Pero
napiše:

¹¹ Skrpljena

Les broches même qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment: les fées n'étaient pas longues à leur besogne.

Čak i ražnjevi koji se okretaše, s jarebicama i fazanima, uspavaše se, i vatra se takođe uspava. Sve se to desi u jednom trenu: vile su veoma brze u svojim poslovima.

Relativnost vremena je tema jedne narodne pripovetke koja je svuda pomalo rasprostranjena: put na onaj svet osoba koja ga prolazi doživljava kao stvar od nekoliko sati, a kad se vrati u mesto odakle je krenula ne može više da ga prepozna, jer je prošao čitav niz godina. Podsetiću vas, usput, da je na početku američke književnosti ovaj motiv dao život knjizi *Rip Van Vinkl* Vašingtona Irvinga, zadobivši značaj mita o osnivanju američkog društva zasnovanog na promeni.

Ovaj motiv može da bude shvaćen i kao alegorija ispričanog vremena, i njegove neizmerljivosti u odnosu na realno vreme. A isti taj značaj može se prepoznati i u suprotnoj operaciji, u proširenju vremena zbog unutarnjeg bujanja jedne priče iz druge, što je osobina istočnjačkog pripovedanja. Šeherezada priča jednu priču, u kojoj se priča priča, u kojoj se priča priča, itd.

Umetnost koja omogućava Šeherezadi svake noći da spase život leži u povezivanju jedne priče sa drugom i u tome što ume da prekine u pravom trenutku: dve operacije na kontinuitetu i diskontinuitetu vremena. To je tajna ritma, zarobljavanje vremena koje možemo prepoznati u korenu: u epskoj poeziji po dejstvu metrike stiha, u prozi zbog dejstva nečega što drži budnim želju da se čuje nastavak.

Svima je poznato osećanje nelagodnosti koje čovek ima kad neko pokušava da ispriča neki vic a to ne ume i greši u efektu, to jest, pre svega u povezivanju i ritmu. Ovo osećanje je opisano u jednoj Bokačovoj pripovesti (VI, 1) upravo posvećenoj umetnosti usmenog pripovedanja.

Vesela skupina dama i kavaljera, gosti jedne firentinske dame u nekoj njenoj vili na selu, posle večere šetaju pešice ka obližnjem prijatnom mestu. Da bi im put bio ugodniji, jedan od muškaraca se ponudi da ispriča priču:

„Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo.”

Al quale la donna rispuose: „Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarrami carissimo.” Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che ‘I novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quarto e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: „Io non dissi bene” e spesso ne’ nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva.

Di che a maddona Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di

cuore, come se inferma fosse stata per terminare; la qual cosa poi che piú sofferir non poté, conoscendo che il cavaliere era entrato nel pecoreccio né era per riuscirne, piacevolmente disse: „Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè.”

„Gospa Oreto, ako to zaželite, preneću vas veliki deo puta koji nam predstoji, na konju jedne lepe pripovetke ovoga sveta.”

Na šta žena odgovori: „Gospare, štaviše, molim vas lepo, biće mi veoma drago.”

Gospar, kavaljer kome je bolje pristajao iskusan mač no pripovedanje, čuvši to, poče svoju priču koja je sama po sebi bila prekrasna, no on poče dva, tri, šest puta da ponavlja istu reč, da se vraća unazad s rečima: „Pogrešio sam” i često brkajući imena, nazivajući jedan lik drugim, te je načisto upropasti: s obzirom da zaista vrlo loše pripovedaše o događajima i zbivanjima.

Gospa Oreti je, slušajući ga, nekoliko puta pozlilo i sva se preznojavaše, pošto nikako da dođu kraju; kad više ne mogaše da izdrži, videvši da je kavaljer zapao u ćorsokak i ne može iz njega da se iskobelja, ljubazno reče: „Gospare, ovaj vaš konj suviše grubo kaska, zato vas molim, budite ljubazni i stavite me opet na moje noge.”

Priča je konj: prevozno sredstvo, sa svojim hodom, u kasu ili galopu, zavisno od puta koji mora da pređe, ali brzina o kojoj je reč je mentalna brzina. Mane nespretnog pripovedača koje Bokačo ređa su, pre svega, narušavanje ritma; pored stilskih mana, jer ne koristi prave reči za likove i dela, to jest, kad se malo bolje pogleda, čak i u stilskim osobinama reč je o spremnosti na prilagođavanje, lakoći izražavanja i misli.

Konj kao simbol brzine, mentalne takođe, označava celu istoriju književnosti, najavljujući svu problematiku koja pripada našem tehnološkom horizontu. Doba brzine u prevozu, kao i informaciji, započinje sa jednim od najlepših eseja u engleskoj književnosti, *The English Mail-Coach* (Engleska poštanska kočija) Tomasa De Kvinsija, koji je već 1849. shvatio sve od onoga što danas znamo o motorizovanom svetu na autoputu, uključujući i smrtne sudare pri velikoj brzini.

De Kvinsi opisuje noćno putovanje u pregradi prebrzih poštanskih kočija pored divovskog kočijaša u dubokom snu. Tehničko savršenstvo vozila i preobražaj vozača u slep, beživotan predmet, stavljaju putnika na milost i nemilost neizbežne preciznosti jedne mašine. Izoštrenih čula, zahvaljujući određenoj dozi opijuma, De Kvinsi shvata da konji jure brzinom od trinaest milja na sat *desnom* stranom puta. To donosi sigurnu nesreću, ne prebrzim, jakim poštanskim kočijama, već prvim nesretnim kočijama koje naiđu tim putem iz suprotnog smera. I, zaista, u dnu pravog puta s drvoredom koji je ličio na stranu neke katedrale, on spazi krhke čeze od pruća s jednim mladim parom koje su išle milju na sat. "Between them and eternity, to all human calculation, there is but a minute and a-half" (Između njih i večnosti, po svakom ljudskom proračunu, bilo je jedva minut do minut i po). De Kvinsi zaurla. "Mine had been the first step; the second was for the young man; the third was for God" (Ja sam načinio

prvi korak; drugi je sledovao mladiću; treći Gospodu).

Priča o ovih nekoliko sekundi je neprevaziđena čak i u doba u kome je iskustvo velike brzine postalo osnovna stvar u čovekovom životu.

Glance of eye, thought of man, wing of angel, which of these had speed enough to sweep between the question and the answer, and divide the one from the other? Light does not tread upon the steps of light more indivisibly than did our all-conquering arrival upon the escaping efforts of the gig.

Jedan treptaj, jedna misao, jedan bat anđeoskog krila, šta bi bilo dovoljno brzo da može da se umetne u prostor između pitanja i odgovora, odvajajući jedno od drugog? Svetlost ne ide sopstvenim stopama trenutačnije od našeg kobnog napredovanja ka čezama koje su pokušavale da se spasu.

De Kvinsi uspeva da dà osećanje jednog krajnje kratkog vremenskog razdoblja koje ipak može da sadrži proračun tehničke neizbežnosti sudara i ono nedokučivo, božiji udeo, zbog koga se dva vozila ne dodiruju.

Tema koja nas ovde zanima nije fizička brzina, već odnos između fizičke brzine i mentalne. Ovaj odnos je takođe zainteresovao jednog velikog italijanskog pesnika iz generacije De Kvinsija. Đakomo Leopardi, u svojoj krajnje nepokretnoj mladosti, nailazio je na retke trenutke radosti kad je pisao u svojoj *Beležnici*:

La velocità, per esempio, de' cavalli o veduta, o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano ... è piacevolissima per se sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell' infinito, sublima l'anima, la fortifica...

Brzina, na primer, konja bilo iskušena ili samo posmatrana, to jest dok vas prevoze (...) je sama po sebi krajnje prijatna, to jest, zbog živahnosti, energije, snage i životnosti tog osećanja. Ona realno budi gotovo neku ideju beskrajna, sublimira dušu, ojačava je..." (27. oktobar 1821).

U *Beležnici* Leopardi narednih meseci razvija svoja razmišljanja o brzini i u jednom trenutku počinje da govori o stilu:

La rapidità e la concisione dello stile, piace perchè presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciarle tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro. L'eccitamento d'idee simultanee, può derivare e

da ciascuna parola isolata, o propria o metaforica, e dalla loro collocazione, e dal giro della frase, e dalla soppressione stessa di altre parole o frasi ec.

Brzina i sažetost stila se dopadaju, jer duši prikazuju gomilu simultanih ideja, koje se tako brzo smenjuju, kao da su paralelne, i uljuljukuju dušu u takvom izobilju misli, slika ili duhovnih osećanja, da ona nije u stanju sve da ih obuhvati, i svaku ponaosob u potpunosti, i nema vremena da lenčari, i da bude bez osećanja. Snaga poetskog stila koji je velikim delom jedno te isto što i brzina, nije prijatna do zbog ovog dejstva, i ne sadrži se ni u čemu drugom. Izazivanje simultanih ideja može da proizađe iz svake pojedine reči, ili kao takve ili metaforične, ili iz njenog položaja, ili obrta rečenice, ili iz samog ukidanja drugih reči i rečenica itd. (3. novembar 1821).

Metaforu konja za mentalnu brzinu mislim da je prvi koristio Galileo Galilej. U knjizi „Mislilac”, polemišući sa protivnikom koji je obrazlagao svoje teze velikim brojem klasičnih citata, zapisao je:

Se il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un cavallo solo, io acconsentirei che i molti discorsi facesser più che un solo; ma il discorrere è come il correre, e non come il portare, ed un caval barbero solo correrà più che cento frisioni.

Kad bi razgovor o nekom teškom problemu bio kao nošenje tegova, mnogo konja bi ponelo više vreća pšenica nego jedan sam, i ja bih se složio da je mnogo govora više od jednog samog; no razgovor je kao trčanje, a ne kao nošenje, i jedan trkački konj trčaće više od stotinu teretnih. (45)

„Razgovarati”, „razgovor” za Galileja znači razmišljati, i to često deduktivno. „Razmišljanje je kao trčanje”: ova tvrdnja je Galilejev stilski program, stil kao metod misli i kao književni ukus: brzina i lakoća razmišljanja, ekonomičnost argumenata, ali čak i maštovitost primera su za Galileja odlučujuće osobine u dobrom razmišljanju.

Dodajmo tome sklonost ka konju u metaforama i u *Gedanken-Experimenten*¹² kod Galileja: u jednoj studiji koju sam napravio o metaforama kod Galileja izbrojao sam bar jedanaest značajnih primera u kojima govori o konjima: kao slike pokreta, prema tome kao eksperimenti kinetike, kao oblici prirode u celoj svojoj složenosti i u celokupnoj svojoj lepoti, kao oblik koji izaziva maštu u pretpostavci u kojoj su konji podvrgnuti najneverovatnijim iskušenjima ili naduvani do divovskih razmera; pored poistovećivanja razmišljanja i trke: „Razgovor je kao trčanje.”

Brzina misli u delu *Rasprava o vrhunskim sistemima* je otelotvorena u Sagredu, liku koji učestvuje u raspravi između ptolomejca Simplicija i kopernikanca Salvijatija. Salvijati i Sagredo predstavljaju dva različita vida Galilejevog temperamenta: Salvijati je metodološki

¹² misaonim eksperimentima

čvrst mislilac koji napreduje polako i obazrivo; Sagreda karakteriše njegovu „jako brzo” razmišljanje, jedan duh koji je više okrenut mašti, koji izvlači nedokazane posledice i doteruje svoje ideje do krajnjih granica, kao da nagađa o tome kakav bi mogao biti život na Mesecu ili o tome šta bi se desilo da se zemlja zaustavi.

Međutim, Salvijati će biti taj koji će odrediti skalu vrednosti u koju Galilej smešta mentalnu brzinu: trenutno razmišljanje, bez prelaza, jeste ono u Boga, beskrajno iznad ljudskog, koje međutim ne treba zbog toga da bude poniženo i smatrano ništavnim, jer je takođe od Boga dato, i kao takvo je, korak po korak, shvatilo i otkrilo i postiglo divne stvari. Tada ulazi Sagredo, s pohvalom najvećeg ljudskog izuma, alfabeta:

Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s’immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benchè distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell’Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci milla ani? e con qual facilità? Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta.

Iznad svih divnih izuma, čiji je uzvišeni um koji je smislio način da opšti svoje najskrivnije misli i to sa bilo kojom osobom, iako veoma udaljenom u vremenu i prostoru? Razgovarati sa onima u Indijama, razgovarati sa još nerođenima i koji će se roditi deset hiljada godina? I to s kojom lakoćom? Putem raznih skupina od dvadeset malih znakova na papiru. (*Rasprava o vrhunskim sistemima*, kraj prvog Dana).

U svom prethodnom predavanju o lakoći citirao sam Lukrecija koji je video u alfabetu model nedodirljive atomske strukture materije; danas citiram Galileja koji je video u alfabetskoj kombinatorici („u raznim skupinama od dvadeset malih znakova”) neprevaziđeno sredstvo komunikacije. Komunikacija između osoba udaljenih u vremenu i prostoru, kaže Galilej; no, valja dodati, trenutna komunikacija koju pisanje uspostavlja između svih postojećih i mogućih stvari.

S obzirom da sam u svakom od ovih predavanja dao sebi zadatak da preporučim budućem milenijumu neku vrednost koja mi leži na srcu, danas je baš ova vrednost koju želim da preporučim: u jednom dobu u kome drugi prebrzi mediji krajnjih dometa trijumfuju, i teže da oklope svaku kombinaciju u neku uniformisanu i homogenu koru, funkcija književnosti je da komunicira u onome što je različito, utoliko ukoliko je različito, ne ublažavajući već veličajući tu razliku, u skladu sa ličnom vokacijom za pisani jezik.

Vek motorizacije nametnuo je brzinu kao izmerljivu vrednost, čiji rekordi obeležavaju istoriju napretka mašina i ljudi. No, mentalna brzina ne može biti izmerena i ne dozvoljava poređenja i utrkivanja, niti može da upotrebi svoje rezultate u nekoj istorijskog perspektivi. Mentalna brzina vredi sama po sebi, zbog zadovoljstva koje izaziva u onome ko je osetljiv na ta zadovoljstva, a ne zbog praktične koristi koja se iz nje može izvući. Brzo razmišljanje nije obavezno bolje od promišljenosti, štaviše; no, komunicira nešto izuzetno što upravo leži u njegovoj brzini.

Bilo koja vrednost koju izaberem za temu svojih predavanja, kao što rekoh na početku, nema nameru da isključi i suprotnu vrednost: kao što se u hvali lakoće podrazumevalo moje poštovanje težine, tako i ova apologija brzine ne pretenduje da negira zadovoljstva oklevanja. Književnost je izradila razne tehnike da bi usporila trku vremena: već sam pomenuo ponavljanje, još mi preostaje da pomenem digresiju.

U praktičnom životu vreme je bogatstvo u odnosu na koje smo škrti; u književnosti vreme je bogatstvo kojim raspoložemo na miru i s distance: ne radi se o tome da se stigne prvi na predodređeni cilj, nasuprot tome, vremenska ekonomičnost je nešto dobro, jer što više uštedimo vremena, to ćemo ga imati više za gubljenje. Brzina stila i misli znači pre svega agilnost, pokretljivost, opuštenost; sve su to vrednosti koje su u skladu sa pisanjem sa digresijama, sa skakanjem sa jedne teme na drugu, sa gubljenjem niti po sto puta da bi se opet pronašla posle stotinu obrta.

Veliki izum Lorenza Sterna je bio roman sav od digresija; primer koji će odmah da sledi Didro. Digresija i skretanje sa teme su strategija za odlaganje zaključka, množenje vremena unutar samog dela, neprekidni beg; beg od čega? Od smrti? Naravno, od smrti, kaže u predgovoru italijanskog izdanja *Tristram Šendija* jedan italijanski pisac, Karlo Levi, koga je malo ko mogao da zamisli kao obožavaoca Sterna, dok je njegova tajna upravo bila to da unese izvestan digresivan duh i neograničeno vreme čak i u posmatranju društvenih problema.

Sat je Šendijev prvi simbol, – pisao je Karlo Levi, – pod njegovim uticajem on se rađa i počinju njegove nesreće koje su jedinstvena celina sa ovim znakom vremena. Smrt je sakrivena u satovima, kako je govorio Beli; kao i nesreća pojedinačnog života, tog fragmenta, te izdvojene i dezintegrisane stvari, bez sveopštosti: smrt, koja je vreme, vreme raspoznavanja, odvajanja, apstraktno vreme koje se kotrlja ka svom kraju. Tristram Šendi ne želi da se rodi, jer ne želi ni da umre. Sva sredstva, sva oruđa dobra su da bi se spasao od smrti i vremena. Ako je prava linija najkraća između dveju fatalnih i neizbežnih tačaka, digresije će je produžiti: a ako te digresije postanu tako složene, zamršene, vijugave, tako brze da gube svoje tragove, ko zna možda nas smrt neće više pronaći, možda će se vreme izgubiti, i možda se možemo sakriti menjajući skrovišta.

Ove reči me teraju na razmišljanje. Jer, ja nisam ljubitelj digresija; mogao bih reći da više volim da se prepustim pravoj liniji, u nadi da ide sve do beskraj i da tako postajem nedostižan. Više volim da dugo računam svoju putanju bega, čekajući na trenutak kad mogu kao strela da se odapnem i da nestanem na horizontu. Ili, ako mi mnogo prepreka stoji na putu, da izračunam niz pravolinijskih segmenata koji me izvode iz lavirinta u najkraćem mogućem roku.

Još od mladosti izabrao sam za svoj moto staru latinsku izreku *Festina lente*, požuri polako. Možda još pre nego reči i pojam, sama sugestivnost amblema me je privukla. Setićete se onog velikog izdavača humaniste Alda Manucija koji je na svakoj naslovnoj strani imao amblem ovog mota *Festina lente* u vidu delfina koji se vijugavo kopreca oko sidra. Intenzitet i

konstantnost intelektualnog rada predstavljeni su u onom elegantnom grafičkom znaku koji Erazmo Roterdamski komentariše na nezaboravnim stranicama. No, delfin i sidro pripadaju jednom homogenom svetu morskih slika; a ja sam oduvek više voleo amblem koji sadrži uzajamno neskladne figure, tajanstven kao neki rebus. Kao leptir i rak koji predstavljaju moto *Festina lente* u zbirci amblema iz petnaestog veka koju je sačinio Paolo Đovio, dva životinjska oblika, oba simetrična, uspostavljaju neku neočekivanu međusobnu harmorniju.

Moj spisateljski posao je od samog početka bio usmeren na praćenje munjevitog toka mentalnih procesa koji zarobljavaju i povezuju daleke tačke vremena i prostora. U izboru pustolovina i bajki uvek sam tražio neki ekvivalent unutarnje energije, izvesnog mentalnog talasanja. Išao sam na sliku i na pokret koji proizilazi prirodno iz slike, znajući ipak sve vreme da se ne može govoriti o književnom rezultatu dok ova struja mašte ne postane reč. Za pesnika vezanog stiha, kao i za proznog pisca, uspeh leži u sretnom verbalnom rešenju, koje se u ponekom slučaju razrešava kroz neko iznenadno prosvetljenje, ali koje, po pravilu, zahteva strpljiv rad i traganje za pravom reči, u rečenici u kojoj je svaka reč nezamenljiva, u povezivanju zvukova i pojmova koje bi bilo najefikasnije i s najviše značenja. Ubeđen sam da se pisanje proze ne može mnogo razlikovati od pisanja poezije; u oba slučaja se radi o traženju neophodnog izraza, jedinog, gustog, sažetog, nezaboravnog.

Teško je održati ovu vrstu tenzije u veoma dugim delima. S druge strane, moj me temperament nosi da se bolje ostvarim u kratkim tekstovima: moje delo je velikim delom sastavljeno od „short stories¹³”. Na primer, ona vrsta „operacije” koju sam oprobao u knjigama *Kozmokomične priče i T sa nulom*, tako što sam dao narativne dokaze apstraktnim idejama vremena i prostora, ne bi mogla da se ostvari drugde osim u kratkom rasponu jedne *short story*. No, probao sam još kraće kompozicije, sa još redukovanim narativnim razvojem, nešto između poučne basne i male pesme u prozi, u *Nevidljivim gradovima*, i sada, u opisima, *Palomara*. Naravno da su dužina ili kratkoća teksta spoljni kriterijumi, no, ja govorim o izvesnoj, određenoj gustini koja, iako se može dostići u dužem pripovedanju, ima takođe svoju meru i na jednoj stranici.

U ovom izboru kratkih formi, ja samo pratim pravu vokaciju italijanske književnosti koja oskudeva u romanopiscima, ali koja je bogata pesnicima, koji i onda kad pišu prozu, daju najviše od sebe u onim tekstovima gde je vrhunac kreativnosti i misaonosti sadržan u nekoliko stranica, kao ona knjiga bez premca u drugim književnostima pod naslovom *Mala moralna dela* (Operette morali) Đakoma Leopardija.

Američka književnost ima izvesnu slavnu tradiciju kratkih priča koja još uvek živi, štaviše, mogao bih reći da se baš među kratkim pričama mogu naći njeni najveći biseri. No, ona rigidna podela u izdavačkoj klasifikaciji: ili *short stories* ili *novel*¹⁴ – ne dopušta mogućnost drugačijih kratkih oblika, koji su takođe prisutni u proznim delima velikih američkih pesnika, od knjige *Specimen Days* Volta Vitmena do mnogih stranica Vilijama Karlosa Vilijamsa. Potražnja književnog tržišta ne bi trebalo da zaustavi istraživanje novih oblika. Hteo bih ovde da bacim koplje u prilog raskoši kratkih oblika, sa svim onim što oni

¹³ kratke priče

¹⁴ ili kratke priče ili roman

predstavljaju kao stil i kao gustina sadržaja. Mislim na Pola Valerija u delu *Monsieur Teste* i na mnoge njegove eseje, na male pesme u prozi o predmetima Fransisa Ponža, na istraživanja samog sebe i sopstvenog jezika Mišela Lerisa, na tajanstveni humor, halucinantan, Anri Mišoa u veoma kratkim pričama knjige *Plume*.

Poslednji veliki izum jednog književnog žanra kome smo prisustvovali izmislio je jedan maestro kratkog pisanja, Horhe Luis Borhes, i baš taj izum samog sebe kao pripovedača, Kolumbovog jajeta, omogućio mu je da prevaziđe blokadu koja ga je sprečavala, sve do oko četrdesete godine, da pređe sa esejističke na narativnu prozu. Borhesova ideja bila je da se pretvara da je knjigu koju je hteo da napiše neko drugi već napisao, neki hipotetičan nepoznati autor, s nekim drugim jezikom, iz neke druge kulture, – i da opiše, prepriča, recenzira tu hipotetičnu knjigu. Deo legende o Borhesu je i anegdota po kojoj će prva izvanredna pripovetka koju je napisao s tom formulom, *El acercamiento a Almotásim*, 1940. kad se pojavila u časopisu "Sur", smatrana zaista recenzijom, kritikom knjige nekog indijskog autora. Tako isto je neizostavno u kritici Borhesa primetiti da svaki njegov tekst množi više puta svoj prostor kroz druge knjige neke imaginarne ili realne biblioteke, kroz klasične i stručne tekstove ili, jednostavno, izmišljene. Ono što me najviše interesuje i što podvlačim jeste način na koji ostvaruje svoje otvaranje beskrajno bez i najmanjeg grčenja, u najkristalnijim, ozbiljnim i vazdušastim rečenicama; kako to sažeto i letimično pripovedanje dovodi do jednog krajnje preciznog i konkretnog jezika, čija se inventivnost iskazuje kroz različite ritmove, sintaksične obrte i uvek neočekivane i iznenađujuće prideve. S Borhesom se rađa jedna književnost podignuta na kvadrat koja je istovremeno kao književnost izvučena iz korena same sebe: „jedna potencijalna književnost”, da upotrebim izraz koji će se kasnije koristiti u Francuskoj, ali čije se naznake mogu naći u knjigi *Ficciones*, u tačkama i formulama onih dela koja bi mogla biti iz pera jednog hipotetičnog autora pod imenom Herbert Kvejn.

Sažetost je samo jedan aspekt teme o kojoj sam hteo da govorim, i dodaću još samo da sanjam ogromne kosmologije, sage i epopeje zatvorene u okvire jednog epigrafa. U sve preopterećenijim vremenima koja nas očekuju, književnost bi trebalo da se okrene ka maksimalnoj sabranosti poezije i misli.

Borhes i Bijoj Kazares su napravili *Antologiju kratkih i neobičnih priča*. Ja bih hteo da napravim zbirku priča od samo jedne rečenice, ili samo jednog reda, ako je moguće. No, do sada nisam naišao ni na jednu koja bi prevazišla onu gvatemalskog pisca Augusta Monterosa: „*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*” (Kada se probudio/la/lo, dinosaurus je još bio tu.)

Shvatam da se ovo predavanje, zasnovano na nevidljivim vezama, razgranalo u raznim pravcima, rizikujući tako disperziju. No, sve teme koje sam večeras obrađivao, a možda i one od prošli put, mogu se sjediniti utoliko što nad njima vlada jedan bog s Olimpa prema kome gajim izuzetno poštovanje: Hermes-Merkur, bog komunikacija i medijacija, po imenu Tot,

izumitelj pisma, i kako nam kaže K. G. Jung u svojim studijama o alhemijskoj simbologiji, „Merkurov duh” predstavlja takođe *principium individuationis*¹⁵.

Merkur s krilima na stopalima, lagan i vazdušast, spretan i okretan i prilagodljiv i opušten, određuje međusobne odnose bogova i odnose među bogovima i ljudima, između univerzalnih zakona i pojedinačnih slučajeva, između sile prirode i oblika kulture, među svim predmetima na svetu i među svim subjektima koji misle. Kojeg boljeg zaštitnika sam mogao da izaberem za svoj književni zadatak?

U starom znanju u kome se mikrokosmos i makrokosmos preslikavaju u suglasju između psihologije i astrologije, između raspoloženja, temperamenta, planeta, konstelacija, priroda Merkura je najnedefinisanija i najpromenljivija. Ali, po najrasprostranjenijem mišljenju, temperament pod uticajem Merkura, okrenut ka razmeni i trgovini i okretnosti suprotstavlja se temperamentu pod uticajem Saturna, melanholičnom, kontemplativnom, usamljenom. Od davnina se smatra da je saturnovski temperament tipičan za umetnike, pesnike, mislioce, i čini mi se da to odgovara istini. Naravno, književnost nikada ne bi postojala da jedan deo ljudskog roda nije bio okrenut ka introspekciji, nezadovoljan svetom onakvim kakav jeste, zaboravljajući na sate i dane, i držeći nepomičan pogled na nemim nepokretnim rečima. Naravno, moj karakter odgovara tradicionalnim osobinama te kategorije kojoj pripadam: i ja sam oduvek saturnovac, bilo kakvu drugu masku da sam nosio. Moj kult Merkura odgovara možda samo nekoj težnji, nečemu što bih želeo da budem: ja sam saturnovac koji sanja da je merkurovac, i sve ono što pišem trpi ova dva uticaja.

No, ako Saturn-Kronos vrši neki uticaj na mene, istina je takođe da nikada nije bio božanstvo kome sam se posvetio; nikada prema njemu nisam osećao drugo do izvesno strahopoštovanje. Postoji, međutim, jedan drugi bog koji ima sa Saturnom bliskosti i srodnosti a koji mi je veoma drag, jedan bog koji ne uživa toliki astrološki prestiž, i prema tome psihološki, s obzirom da nije vlasnik jedne od sedam planeta neba po starim predanjima, ali koji takođe uživa veliku književnu sreću još od vremena Homera: govorim o Vulkanu-Hefestu, bogu koji ne kruži po nebu već se skriva u dnu kratera, zatvoren u svoju radionicu, gde neumorno izrađuje predmete doterane do tančina, nakit i ukrase za boginje i bogove, oružje, štitove, mreže, zamke. Vulkan koji suprotstavlja vazdušnom Merkurovom letu neujednačen hod ćopavog koraka i kadencirane udarce čekićem.

I ovde moram da se pozovem na jedno slučajno čitanje, no ponekad se ideje koje pojašnjavaju rađaju iz čitanja čudnih knjiga koje bi se teško mogle klasifikovati sa stroge akademske tačke gledišta. Knjiga o kojoj govorim, a koju sam pročitao kad sam proučavao simbologiju tarota, zove se *Histoire de notre image*, Andrea Virela (Ženeva, 1965). Po autoru, istraživaču kolektivnog imaginarnog – mislim jungovske škole – Merkur i Vulkan predstavljaju dve vitalne funkcije, nerazdvojive i komplementarne: Merkur *skladnost*, to jest učešće u svetu oko nas; Vulkan *žarište*, to jest konstruktivnu koncentraciju. I Merkur i Vulkan su Jupiterovi sinovi, čije je carstvo carstvo individualizovane i socijalizovane svesti, no, po majčinoj strani Merkur potiče od Urana, čije je carstvo bilo carstvo „ciklofreničnog”

¹⁵ princip individuacije

vremena neizdiferenciranog kontinuiteta, a Vulkan potiče od Saturna čije je carstvo bilo carstvo „šizofreničnog“ vremena egocentrične izolacije. Saturn je zbacio Urana, Jupiter je zbacio Saturna; na kraju, u uravnoteženom i svetlom carstvu Jupitera, Merkura i Vulkana, svaki od njih pamti po jedno od prvobitnih mračnih carstava, preobražavajući ono što je bila destruktivna bolest u pozitivnu vrlinu: sklad i žarište.

Od kada sam pročitao ovo objašnjenje suprotnosti i komplementarnosti Merkura i Vulkana, počeo sam da shvatam nešto što sam pre toga samo nejasno intuitivno osećao: nešto o sebi, o tome kakav sam i kakav bih voleo da budem, o tome kako pišem i kako bih voleo da pišem. Usredsređenost i *craftsmanship* Vulkana su neophodni uslovi za pisanje o pustolovinama i metamorfozama Merkura. Pokretljivost i brzina Merkura su neophodni uslovi da beskrajni napori Vulkana postanu puni značenja, i iz te mineralne neuobličene matrice uobličavaju se božji atributi, citra i trozupci, koplja i dijademe. Pisac mora da ima na umu različita vremena: vreme Merkura i vreme Vulkana, neposredna poruka postignuta snagom strpljivih i pedantnih popravki; trenutna intuicija koja, čim je formulisana, dobija konačnost nečega što drugačije ne bi moglo da bude; no, čak i vreme koje protiče bez drugih namera do da pusti osećanjima i mislima da se talože, da sazru, da se odvoje od svakog nestrpljenja i svake trenutne okolnosti.

Počeo sam ovo predavanje pričanjem jedne priče, pustite me da završim jednom drugom. To je jedna kineska priča.

Među mnogim vrlinama Čuang-Cua bila je i njegova veština crtanja. Kralj zatraži od njega da nacрта raka. Čuang-Cu reče kako mu je potrebno pet godina i jedna vila sa dvanaestoro slugu. Posle pet godina crtež ne beše ni započet. „Potrebno mi je još pet godina” reče Čuang-Cu. Kralj mu ih odobri. Po isteku deset godina, Čuang-Cu dohvati kičicu i u jednom trenu, u jednom jedinom potezu, nacрта raka, najsavršenijeg raka ikad viđenog.

3.

Tačnost

Tačnost je kod starih Egipćana bila simbolizovana perom koje služi kao teg na vagi na kojoj se mere duše. To lagano pero zvalo se Maat, boginja vage. Hijeroglif Maat označavao je i jedinicu dužine, 33 santimetra standardne cigle, kao i osnovni tonalitet flaute.

Te novosti dolaze sa jednog predavanja Đorđa de Santiljane o tačnosti starih civilizacija u posmatranju nebeskih pojava: predavanja koje sam slušao u Italiji 1963. i koje je na mene duboko uticalo. Od kada sam ovde, često se setim Santiljane, jer mi je on bio vodič kroz Masačusets u vreme prve posete ovoj zemlji 1960. Kao sećanje na naše prijateljstvo, otvaram ovo predavanje o tačnosti u književnosti imenom Maat, boginje vage. Tim pre, što je Vaga i moj horoskopski znak.

Pokušaću, pre svega, da definišem svoju temu. Tačnost za mene znači, pre svega, tri stvari:

- 1) dobro definisan i proračunat plan dela.
- 2) prizivanje jasnih, upečatljivih, nezaboravnih vizuelnih slika; na italijanskom imamo reč koja ne postoji na engleskom, „icastico” (veran stvarnosti, upečatljiv), od grčkog *εἰκαστικός*.
- 3) što je moguće tačniji jezik po izboru reči i nijansama misli i mašte.

Zašto osećam potrebu da branim vrednosti koje se mnogima čine očigledne? Mislim da mi prvi podsticaj stiže od neke moje hipersenzibilnosti ili alergije: čini mi se da se jezik stalno koristi aproksimativno, slučajno, nehajno, i to mi nepodnošljivo smeta. Neka se ne misli da ova moja reakcija dolazi od netolerancije prema bližnjima: najnepodnošljivije mi je kad slušam sebe dok govorim. Zbog toga se trudim da što manje govorim, i ako više volim da pišem, to je zato što pišući mogu svaku rečenicu da ispravim onoliko puta koliko mi je potrebno da dođem, da ne kažem do toga da sam zadovoljan svojim rečima, ali bar da uklonim razloge nezadovoljstva koje uviđam. Književnost – kažem književnost koja odgovara ovim potrebama – jeste Obećana zemlja u kojoj jezik zaista postaje ono što bi trebalo da bude.

Ponekad mi se čini da je neka zarazna epidemija pogodila čovečanstvo, njegovu najkarakterističniju sposobnost, to jest moć govora, neka napast jezika koja se iskazuje kao gubitak saznajne snage i neposrednosti, kao automatizam koji teži da nivelise jezik na najopštijim, anonimnim, apstraktnim formulama, da mu razvodni smisao, ublaži izražajne vrhove i da ugasi svaku varnicu koja izbija iz sudara reči sa novim okolnostima.

Nije mi cilj da utvrdim da li poreklo ove epidemije treba tražiti u politici, ideologiji, u birokratskoj uniformnosti, u homogenizaciji mas-medija, u školskoj rasprostranjenosti srednje kulture. Ono što me zanima su mogućnosti zdravlja. Književnost (i, možda, ne samo književnost) može da stvori antitela koja se suprotstavljaju širenju ove zaraze jezika.

Hteo bih da dodam da mi se čini da nije samo jezik pogođen ovom zarazom. To su, na primer, i slike. Živimo pod nekom neprekidnom kišom slika; najmoćniji mediji samo preobražavaju svet u slike i razmnožavaju ga putem opsene u igri ogledala: slike koje su velikim delom lišene svoje unutarnje potrebe koja bi trebalo da karakteriše svaku sliku, u obliku kao i značenju, kao snaga koja se nameće pažnji, kao bogatstvo mogućih značenja. Veliki deo ovog oblaka slika odmah se rastoči, kao i snovi koji ne ostavljaju traga u

pamćenju; ali se ne rastače izvesno osećanje otuđenja i nelagodnosti.

No, možda ta nesadržajnost nije samo u slikama i jeziku: ona je u svetu uopšte. Zaraza pogada i živote ljudi i istoriju nacija, čini sve priče bezobličnim i slučajnim, konfužnim, bez početka i kraja. Moja nelagodnost proizilazi iz gubitka oblika koji uočavam u životu, i protiv kojeg se trudim da upotrebim jedinu svoju odbranu koju mogu da zamislim: ideju o književnosti.

Znači, mogu da definišem čak i negativno vrednost koju hoću da branim. Treba još videti da li se sa isto tako ubedljivim argumentima može odbraniti i suprotna teza. Na primer, Đakomo Leopardi je tvrdio da je jezik utoliko poetičniji, ukoliko je neodređeniji, netačniji. (Primećujem usput da je italijanski jedini jezik – mislim – u kome „neodređeno” takođe znači i ljupko, privlačno: krećući od originalnog značenja (u engl. *wandering*) reč „neodređeno” nosi sa sobom ideju pokreta i promenljivosti, koja na italijanskom asocira isto toliko na nešto nesigurno i nedefinisano, koliko na ljupkost, na dopadljivost.) Da bih iskušao svoj kult tačnosti, ponovo ću pročitati delove u „Beležnici” gde Leopardi hvali „neodređenost”.

Leopardi kaže: „Le parole *lontano, antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perchè destano idee vaste, e indefinite...” (Reči *daleko, staro* i slične vrlo su poetske i dopadljive, jer bude široke i neodređene ideje...) (25. septembar 1821). „Le parole *notte, notturno* ec., le descrizioni della notte ec., sono poeticissime, perchè la notte confondendo gli oggetti, l’animo non ne concepisce che un’immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che quanto ella contiene. Così *oscurità, profondo* ec. ec.” (Reči *noć, noćni*, itd., opisi *noći* itd. su krajnje poetski zato što *noć brka* predmete i duša vidi samo jednu neodređenu sliku, nejasnu, necelovitu, koja nije takva ni po sebi ni u svom sadržaju. Tako *tama, dubina*, itd., itd.) (28. septembar 1821).

Leopardijevi razlozi su savršeno prikazani u njegovim stihovima koji im i pridaju autoritativnost nečega dokazanog činjenicama. Prelistavam i dalje „Beležnicu”, tražeći druge primere ove njegove strasti i, evo, nailazim na nešto dužu belešku nego obično, jedan niz situacija koje odgovaraju duhovnom stanju „neodređenosti”:

la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov’essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov’ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in un selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo, oggetto ec. dov’ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov’ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell’ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; il riflesso che produce, per esempio, un vetro colorato su quegli oggetti su cui riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti insomma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista; *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto,

incompleto, o fuor dell'ordinario ec.

... svetlost sunca ili meseca, koja se vidi tamo gde se oni sami ne vide niti se otkriva izvor svetlosti; neko mesto samo delimično obasjano tom svetlošću, odsjaj te svetlosti i razni materijalni efekti koji iz toga proizilaze; ulaženje takve svetlosti na mesta gde postaje nesigurna i sputana i nejasno vidljiva, kao kroz neki tršćak, u nekoj šumi, kroz poluzatvorene balkone itd. itd; ta svetlost koja se vidi na mestima gde ne dopire i ne bije direktno, već gde se odbija i širi, jer dolazi sa nekog drugog mesta ili predmeta i obasjava; u nekom ulazu gledanom iznutra ili spolja, kao i u nekom tremu itd., ona mesta gde se svetlost meša itd, itd sa senkama, kao pod svodovima, na uzdignutom tremu, visećem, između litica i provalija, u nekoj dolini, na brdima u senci tako da im vrhovi nisu pozlaćeni; odsjaj koji, na primer, proizvodi obojeno staklo na predmetima koji odsijavaju zrake što prolaze kroz to staklo; sve u svemu, svi oni predmeti koji zahvaljujući raznim materijalima i raznolikim okolnostima dopiru do našeg pogleda, sluha itd. na nesiguran način, nejasan, nesavršen, nedovršen, ili izuzetan itd."

Eto, dakle, šta Leopardi traži od nas da bismo iskusili lepotu nedefinisanosti i neodređenosti! To je jedna krajnje tačna pažnja, sitničava, koju on zahteva u kompoziciji svake slike, u detaljnoj definiciji sitnica, izbora predmeta, osvetljenja, atmosfere da bi se postigla ta željena neodređenost. Dakle, Leopardi koga sam izabrao kao idealnog protivnika svojoj apologiji tačnosti postaje odlučujući svedok u moju korist... Pesnik neodređenosti može biti samo pesnik tačnosti, koji ume da ulovi okom, uhom i spremnom i sigurnom rukom i najmanji drhtaj. Ima smisla da nastavim da čitam ovu belešku iz „Beležnice” do samog kraja; potražnja za neodređenim postaje posmatranje mnogostrukosti, onoga mravljeg, sitne prašine...

E' piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposte nascondano la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne. Per lo contrario una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazi e diffonda senza diversità, né ostacolo; dove l'occhio si perda ec. è pure piacevolissima, per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tal veduta. Così un cielo senza nuvolo. Nel qual proposito osservo che il piacere della varietà e dell'incertezza prevale a quello dell'apparente infinità, e dell'immensa uniformità. E quindi un cielo variamente sparso di nuvoletti, è forse più piacevole di un cielo affatto puro; e la vista del cielo è forse meno piacevole di quella della terra, e delle campagne ec. perché meno varia (ed anche meno simile a noi, meno propria di noi, meno appartenente alle cose nostre ec.) Infatti, ponetevi supino in

modo che voi non vediate se non il cielo, separato dalla terra, voi proverete una sensazione molto meno piacevole che considerando una campagna, o considerando il cielo nella sua corrispondenza e relazione colla terra, ed unitamente ad essa in un medesimo punto di vista. E' piacevolissima ancora, per le sopraddette cagioni, la vista di una moltitudine innumerabile, come delle stelle, o di persone ec. un molto moltiplice, incerto, confuso, irregolare, disordinato, un ondeggiamento vago ec., che l'animo non possa determinare, né concepire definitamente e distintamente ec., come quello di una folla, o di un gran numero di formiche o del mare agitato ec. Similmente una moltitudine di suoni irregolarmente mescolati, e non distinguibili l'uno dall'altro ec.ec.ec.

Krajnje je prijatna i osećajna ista ta svetlost po gradu, gde je razbijena senkama, gde se na mnogim mestima tamno suprotstavlja svetlom, kada svetlost lagano opada, kao na krovovima, gde neka zabita mesta skrivaju pogled na sjajnu zvezdu, itd. itd. Tom zadovoljstvu doprinosi raznolikost, nesigurnost, nevidljivost, i što čovek zato maštom može da luta po onome što se ne vidi. Isto to kažem i za slične efekte koje stvaraju drveće, drvoredi, brda, venjaci, kuće, plastovi, neravnine na zemlji itd. u polju. Nasuprot tome, jedna prostrana i jednolična ravnica, na kojoj se svetlost širi i proširuje, bez prepreka; gde se oko izgubi itd. takođe je veoma prijatna, zbog nedefinisane ideje u ekspanziji koja proizilazi iz takvog pogleda. Kao nebo bez oblaka. Na tu temu moram da primetim da je zadovoljstvo u raznolikosti i neodređenosti veće od zadovoljstva prividnog beskrajna, i ogromne jednolikosti. Prema tome, nebo sa razbacanim raznolikim oblačićima je možda prijatnije od sasvim čistog neba; i možda je prizor neba manje dopadljiv od prizora zemlje, prirode itd. jer je manje raznolik (i takođe manje nama sličan, i blizak, manje pripada našem domenu, itd). I, zaista, ležite tako da ne vidite to nebo odvojeno od zemlje i tada ćete osetiti mnogo manje zadovoljstvo nego kad posmatrate prirodu, ili kad gledate nebo u odnosu i u skladu sa zemljom, i zajedno sa njom sa jedne iste tačke gledišta. Takođe je veoma lepo, iz gore navedenih razloga, videti neko bezbrojno mnoštvo, nešto kao zvezde ili kao ljudi itd., neki višestruki pokret, nesiguran, zbunjen, nepravilan, neuredan, neko neodređeno talasanje itd., koje duša ne može da odredi ili shvati konačno i jasno itd., kao na primer gužva, ili veliki broj mrava ili uzburkano more itd. Slično dejstvo ima i gomila izmešanih nepravilnih zvukova, koji se jedan od drugog ne razaznaju itd. itd. itd (20. septembar 1821).

Ovde dodirujemo jednu od ključnih tačaka u Leopardijevoj poetici, onu iz njegove najlepše i najslavnije pesme *Beskraj*. Sakriven iza neke ograde iza koje se vidi samo nebo, pesnik oseća istovremeno strah i zadovoljstvo dok zamišlja beskrajne prostore. Ta pesma je iz 1918. godine; beleške iz „Beležnice” koje sam vam čitao su napisane dve godine kasnije i dokazuju da je Leopardi i dalje razmišljao o problemima koje je pesma *Beskraj* izazvala u njemu. U njegovim razmišljanjima uvek se suprotstavljaju dve reči: *nedefinisano* i *beskrajno*. Za tog nesretnog hedonistu kakav je bio Leopardi, nepoznato je uvek atraktivnije od poznatog, nada i mašta su jedina uteha od razočaranja i patnje zbog iskustva. Čovek, dakle, projektuje svoju želju u beskraj, oseća zadovoljstvo samo kad može da zamisli da ono nema

kraja. No, pošto ljudski um ne može da shvati beskraj, štaviše povlači se uplašeno i na samu pomisao, ne preostaje mu ništa drugo do da se zadovolji nedefinisanošću, osećanjima koja, kad se jedno s drugim pomešaju, stvaraju utisak nečeg neograničenog, koji je iluzoran ali ipak prijatan. *I lepo mi je da se utopim u ovome moru*: nije samo u zatvaranju u pesmi *Beskraj* da nežnost nadigrava strah, jer ono što stihovi saopštavaju putem muzike, reči, uvek je izvesno osećanje nežnosti, čak i onda kad saopštavaju doživljaj straha.

Primećujem da objašnjavam Leopardija isključivo u terminima osećajnosti, kao da prihvatam sliku koju on pravi o sebi kao sledbeniku senzualizma osamnaestog veka. U suštini, problem s kojim se Leopardi suočava je metafizički i spekulativan, problem koji dominira istorijom filozofije od Parmenida do Dekarta i Kanta: odnos između ideje o beskraju kao apsolutnom vremenu i prostoru, i našeg empirijskog znanja o vremenu i prostoru. Leopardi, znači, polazi od apstraktne, stroge matematičke ideje o vremenu i prostoru, i suočava je sa nedefinisanošću, sa neodređenim talasanjem osećanja.

Tačnost i neodređenost su takođe polovi među kojima osciliraju filozofsko-ironične pretpostavke Ulriha u beskrajnom i nedovršenom romanu Roberta Muzila *Der Mann ohne Eigenschaften* (Čovek bez svojstava):

... Ist nun das beobachtete Element die Exaktheit selbst, hebt man es heraus und lässt es sich entwickeln, betrachtet man es als Denkgewohnheit und Lebenshaltung und lässt es seine beispielgebende Kraft auf alles auswirken, was mit ihm in Berührung kommt, so wird man zu einem Menschen geführt, in dem eine paradoxe Verbindung von Genauigkeit und Unbestimmtheit stattfindet. Er besitzt jene unbestechliche gewollte Kaltblütigkeit, die das Temperament der Exaktheit darstellt; über diese Eigenschaft hinaus ist aber alles andere unbestimmt.

Sada, ako je pojava koju posmatramo upravo tačnost, koja se izoluje i pušta da se razvije, i na nju se gleda kao na naviku mišljenja i stil života i čini se tako da njena primerna snaga utiče na sve ono što dodiruje, dolazimo i do čoveka u kome se stvara neka paradoksalna kombinacija tačnosti i neodređenosti. On poseduje onu neiskvarljivu, namernu hladnoću koju predstavlja temperament koji se podudara sa tačnošću; no izvan te vrline sve je ostalo neodređeno (knjiga I, II deo, poglavlje 61).

Tačka u kojoj se Muzil najviše približava nekom predlogu za rešenje jeste kada se seća da postoje matematički problemi koji ne omogućavaju neko generalno rešenje, već pre pojedinačna rešenja, koja se, kad su kombinovana, približavaju generalnom rešenju (pog. 83) i misli kako bi se taj metod dobro primenio i na ljudski život. Mnogo godina kasnije, jedan drugi pisac u čijoj su glavi zajedno postojali demon preciznosti i demon osetljivosti, Rolan Bart, pita se da li je moguće shvatiti nauku nečeg jedinstvenog i neponovljivog (*La chambre claire*): „Pourquoi n’y aurait-il pas, en quelque sort, une science nouvelle par objet? Une *Mathesis singularis* (et non plus *universalis*)?” (Zašto ne bi, u izvesnom smislu, mogla da postoji neka nova nauka za svaki predmet? Neka *Mathesis singularis* a ne više *universalis*?).

Ako Ulrih, čija strast prema tačnosti ide u susret jednom drugom velikom intelektualnom liku našega veka, Gospodinu Testu Pola Valerija, vrlo brzo prihvata svoje poraze, on ne sumnja da se ljudski duh može ostvariti u svojoj najstrožoj i najtačnijoj formi. I ako Leopardi, pesnik bola življenja, daje dokaze vrhunske tačnosti dok opisuje neodređena osećanja koja izazivaju zadovoljstvo, Valeri, pesnik stamene strogosti uma, daje dokaze o maksimalnoj tačnosti stavljajući svog Testa pred bol, učinivši da se on bori protiv fizičke patnje putem neke apstraktne geometrijske vežbe.

„J'ai”, dit-il, ... „pas grand'chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives? cette géométrie de ma souffrance? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre, – d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas le mot... Quand *cela* va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... – Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense – l'*objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure...”

„Šta mi je?”, reče: ... „Ništa naročito. Nešto... što se vidi u desetini sekunde... Čekajte... Postoje trenuci u kojima se moje telo osvetljava... To je vrlo čudno. Iznenada mogu u sebi da vidim... razaznajem dubinu izvesnih slojeva svog tela; i osetim bolne zone, prstenove, polove, oblačiče bola. Vidite li ove žive figure? ovu geometriju moje patnje? Postoje sevanja koja liče na ideje. Ona nas nateraju da shvatimo odavde-donde. Pa, ipak sam *neodlučan*. Neodlučan nije prava reč... Kad stvar samo što se ne realizuje, pronađem u sebi nešto pobrkano i raštrkano. U mom biću se stvaraju neka mesta... maglovita, otvaraju se prostranstva. Tada iz svog sećanja izvlačim jedno pitanje, bilo kakav problem... I koncentrišem se na njega. Brojim zrna peska i dok ih vidim... Dok moj bol raste, on iziskuje svu moju pažnju. Mislim na njega – Čekam samo na neki svoj uzdah... i pošto sam ga shvatio – *predmet*, strašan *predmet*, postajući manji, pa još manji, nestaje iz mog unutarnjeg vidokrug...”

Pol Valeri je pesnik našeg veka koji je najbolje definisao poeziju kao tenziju ka tačnosti. Govorim, pre svega, o njegovom kritičkom i esejističkom radu, u kome poetika tačnosti vodi poreklo iz jedne niti koja od Malarmea ide do Bodlera a od Bodlera do Edgara Alana Poa.

Kod Edgara Alana Poa, kod Poa s tačke gledišta Bodlera i Malarmea, Valeri vidi „de démon de la lucidité, le génie de l'analyse et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art...” (demon lucidnosti, analitičkog genija, pronalazača najzanosnijih i

najnovijih kombinacija logike i mašte, misticizma i proračuna, psihologa izuzetka, književnog inženjera koji produbljuje i koristi sve umetničke izvore...).

To kaže Valeri u svom eseju *Situation de Baudelaire* koji za mene ima značaj nekog manifesta poetike, zajedno sa onim njegovim drugim esejom o Pou i kosmogoniji, na temu *Eureka*.

U svom eseju o Poovoj *Eureki*, Valeri se pita o kosmogoniji, pre književnom žanru no naučnom razmišljanju, i brilijantno pobija ideju o univerzumu, što je takođe ponovno utvrđivanje mitske snage koju svaka slika univerzuma nosi u sebi. I ovde, kao i kod Leopardija, privlačnost i odbojnost prema beskraju... I ovde kosmološke pretpostavke u vidu književnog žanra, kako se Leopardi zabavljao u svojoj „apokrifnoj” prozi: *Apokrifni fragment Stratona od Lampsaka*, o rođenju i naročito o kraju zemaljske kugle, koja se sleže i prazni kao Saturnov prsten i raspršava sve dok ne sagori u suncu; ili talmudski apokrif, *Pesma o šumskom pevcu*, gde se ceo univerzum gasi i nestaje: „neka gola tišina, i uzvišeni mir, ispuniće ogroman prostor. Tako će ta divna i strašna tajna o univerzalnom postojanju, umesto da bude objašnjena ili shvaćena, biti raspršena i nestaće”. Gde se vidi da ono strašno i neshvatljivo nije beskrajna praznina, već život.

Ovo predavanje ne dozvoljava da ga vodim u pravcu koji sam sebi predodredio. Počeo sam govoreći o tačnosti, ne o beskraju i kosmosu. Hteo sam da vam govorim o svojoj ljubavi prema geometrijskim oblicima, za simetriju, za serije, za kombinatoriku, za numeričke proporcije, da objasnim stvari koje sam napisao u ključu moje vernosti prema ideji o granici, meri... No, možda upravo ta ideja priziva onu drugu bez kraja: niz celih brojeva, Euklidovu mrežu... Možda bi bilo zanimljivije da vam govorim o problemima koje još uvek nisam razrešio, koje ne znam kako da rešim i šta će me oni naterati da pišem umesto da vam pričam o tome kako sam pisao ono što sam napisao. Ponekad pokušavam da se koncentrišem na priču koju želim da napišem i tada primetim da je ono što me zanima nešto drugo, to jest, ne nešto određeno, već sve što nije uključeno u ono što bi trebalo da napišem; odnos između te određene teme i sve njene moguće varijante i alternative, svi događaji koje vreme i prostor mogu da sadrže. To je jedna razorna i izjedajuća strast koja je dovoljna da me blokira. Da bih joj se suprotstavio, pokušavam da ograničim polje onoga što hoću da kažem, zatim da to izdelim na još ograničenija polja, zatim ih još delim, i tako dalje. I, tada me uhvati jedna druga vrtoglavica, vrtoglavica detalja u detalju u detalju detalja, usisava me ono najmanje, beskrajno sitno, kao što sam se ranije gubio u beskrajnom prostranstvu.

Floberova tvrdnja: „Le bon Dieu est dans le détail”¹⁶, objasnio bih u svetlosti filozofije Đordana Bruna, velikog kosmologa vizionara, koji vidi univerzum kao beskrajn i napravljen od bezbroj svetova, ali ne može da ga nazove „potpuno beskrajnim” jer je svaki od tih svetova konačan; dok je „potpuno beskrajn” Bog, „jer je on ceo u celome svetu i svakome njegovom delu beskrajno i potpuno”.

Među italijanskim knjigama u poslednjih nekoliko godina ona koju sam najčešće čitao i

¹⁶ Bog je u detalju.

ponovo iščitavao i proučavao je *Kratka priča o beskraju* Paola Zelinija (Milano, Adelfi 1980) koja se otvara slavnom Borhesovom opaskom protiv beskraja, „pojam koji kvari i menja sve druge”, i nastavlja izlažući sve argumente na tu temu, s tim rezultatom da se rasprši i obrne prostiranje beskraja u gustinu nečeg najsitnijeg.

Ova sveza između formalnih izbora u književnoj kompoziciji i potrebe za jednim kosomološkim modelom (to jest, za jednom mitološkom generalnom slikom) mislim da je prisutna čak i kod autora koji to ne izjavljuju otvoreno. Ukus za geometrijsku kompoziciju, čiju istoriju možemo da nazremo u istoriji svetske književnosti, počev od Malarmea, ima u svojoj pozadini suprotstavljanje reda – neredu, koje je osnovno u savremenoj nauci. Univerzum se raspada u neki oblak toplote, sunovraćuje se bezizlazno, u vrtlog entropije, no, unutar tog nepovratnog procesa mogu se naći zore reda, delovi postojećeg koji teže ka nekom obliku, privilegovane tačke iz kojih se može videti neki plan, neka perspektiva. Književno delo je jedan od ovih minimalnih delova u kojim se postojeće kristalizuje u neki oblik, dobija smisao, neodređen, nedefinisan, ne skamenjen u neku biljnu ukočenost, već živ kao organizam. Poezija je veliki protivnik slučaja, iako je i ona sama ćerka slučaja i zna da će slučaj u poslednjoj instanci pobediti u igri. „Un coup de dés n’abolira jamais le hasard.”¹⁷

U tom okviru valja sagledati ponovno vrednovanje logičko-geometrijskih i metafizičkih procesa koje se nametnulo u figurativnim umetnostima u prvim decenijama veka a kasnije u književnosti: amblem kristala mogao bi da označi jedno sazvežđe pesnika i pisaca međusobno veoma različitih, kao što su Pol Valeri u Francuskoj, Valas Stivens u Sjedinjenim Državama, Gotfrid Ben u Nemačkoj, Fernando Pessoa u Portugaliji, Ramon Gomez de la Serna u Španiji, Masimo Bontempeli u Italiji, Horhe Luis Borhes u Argentini.

Kristal, sa svojom preciznom izbrušenošću i svojom sposobnošću da prelama svetlost, model je savršenstva koji je za mene oduvek bio amblem, a ovaj izbor je postao još značajniji od kad se zna da je po nekim osobinama rađanja i rasta kristal sličan najelementarnijim biološkim bićima, tako se gotovo stvara neki most između sveta minerala i žive materije.

Među naučnim knjigama u koje zabadam nos u traganju za podsticajima za svoju maštu, nedavno sam slučajno pročitao da su modeli formiranja živih bića „s jedne strane – kristal (slika nepromenljivosti i pravilnosti specifične strukture), a s druge – plamen (slika konstantnosti jedne globalne spoljne forme, bez obzira na neprekidni unutarnji pokret)”. Citiram iz uvoda Masima Pjatelija-Palmarinija u knjizi rasprave između Žan Pijažea i Noama Čomskog u centru Rojomont (*Théories du langage – Théories de l’apprentissage*, Ed. du Seuil, Paris 1980). Suprotstavljene slike plamena i kristala koriste se da vizualizuju alternative koje se nameću biologiji a odatle prelaze na teoriju o jeziku i sposobnosti učenja.

Izostaviću sada implikacije na filozofiju nauke stavova Pijažea koji je za princip „reda buke”, to jest za plamen, i Čomskog koji je za „self-organizing-system”¹⁸, to jest za kristal.

Sada me zanima suprotstavljanje ovih dveju figura kao u jednom onom amblemu iz petnaestog veka o kome sam vam govorio u prethodnom predavanju. Kristal i plamen, dva oblika savršene lepote od kojih pogled ne može da se odvoji, dva načina rasta u vremenu,

¹⁷ Jedno bacanje kocke neće nikada ukinuti slučaj.

¹⁸ samoorganizujući sistem

potrošnje sveprisutne materije, dva moralna simbola, dve apsolutne vrednosti, dve kategorije za klasifikaciju činjenica i ideja, stilova i osećanja. Pomenuo sam maločas jednu partiju kristala u književnosti našeg veka; mislim da bi slična lista mogla da se napravi i za partiju plamena. Uvek sam sebe smatrao pobornikom kristala, no stranica koju sam citirao uči me da ne zaboravim vrednost koju ima plamen po svom načinu bivstvovanja, kao oblik života. Tako bih hteo da oni koji sebe smatraju sledbenicima plamena ne izgube iz vida smirenu i napornu lekciju kristala.

Složeniji simbol koji mi je pružio veću mogućnost da izrazim tenziju između geometrijske racionalnosti i spleta ljudskih života je simbol grada. Knjiga u kojoj mislim da sam najviše stvari rekao, još uvek je *Nevidljivi gradovi*, jer sam mogao da koncentrišem na jedan jedini simbol sva svoja razmišljanja, svoja iskustva, svoje pretpostavke; i zato što sam izgradio jednu izbrušenu strukturu u kojoj svaki kratak tekst stoji pored ostalih u jednom nizu koji ne podrazumeva posledičnost ili hijerarhiju već mrežu unutar koje mogu da se razviju razne višestruke putanje i da se izvuku mnogostruki i razgranati zaključci.

U knjizi *Nevidljivi gradovi* svaki pojam i vrednost se pokazuju kao dvostruki: čak i tačnost Kublaj Kana u izvesnom trenutku oličava racionalnu, geometrijsku i algebarsku tendenciju intelekta i svodi poznavanje njegovog carstva na kombinatoriku figura na šahovskoj tabli: gradove koje mu Marko Polo detaljno opisuje, on predstavlja u jednom ili drugom rasporedu topova, lauffera, konja, kralja, kraljice, pešaka, na crnim i belim kvadratima. Konačni zaključak ka kome ga vodi ova operacija jeste taj da predmet njegovih osvajanja nije ništa drugo do drvena tabla na kojoj leži svaki komad ponaosob, amblem ničega... No, u tom trenutku dešava se preokret na sceni: Marko Polo poziva Velikog Kana da malo bolje osmotri ono što mu izgleda kao ništa:

Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco: ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine d'ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nula: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato.

Allora Marco Polo parlò: – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebanò e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere –. Il Gran Kan non s'era fin'allora reso conto che lo straniero sapesse esprimersi fluentemente nella sua lingua, ma non era questo a stupirlo. – Ecco un poro più grosso: forse è stato il nido d'una larva; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'arbero fu scelto per essere abbattuto... Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente...

La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto

sommargeva Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre...

... Veliki Kan je pokušavao da se uživi u igru: no, sada mu je bežao smisao igre. Kraj svake partije je pobjeda ili poraz: no čega? Šta je bio pravi razlog? Posle šah mata koji pod noge kralju baca pobjednička ruka, ništa ne ostaje: crni ili beli kvadrat. Dok je tako rasterećivao svoje pobjede telesnosti, da bi ih sveo na suštinu, Kublaj je stigao do krajnje tačke: konačna osvajanja čija raznoblična blaga nisu bila drugo do iluzorni ovoji, svodili su se na izglačano polje.

Tada Marko Polo progovori: – Tvoja tabla gospodaru isprepletana je od dva drveta: od abonosa i javora. Polje na kome se tvoj zažaren pogled zaustavio, isečeno je iz jednog sloja debla koje je poraslo u godini suše: vidiš li kako su raspoređena vlakna? Ovde se nazire tek nagovešten čvor: pupoljak je pokušao da se probije jednog proletnjeg dana, prevremeno, no noćni mraz ga je naterao da odustane. Veliki Kan do tada nije shvatio da stranac ume da se tečno izražava na njegovom jeziku, ali ga to ne začudi. – Evo jedne veće rupe: možda je to bilo gnezdo neke larve; ne moljca, jer bi odmah po rođenju nastavio da kopa, već neke gusenice koja je grickala lišće i zbog toga su odredili da se to drvo saseče... Ovu ivicu drvodelja je nezgrapno uradio da bi se zalepila uz susedni kvadrat, i štrči...

Količina stvari koje su se mogle pročitati u komadiću ravnog i pravog drveta poplavi Kublaja; već je Polo došao do toga da govori o šumama abonosa, o splavovima od balvana koji plovo nizvodno rekom, o pristajanju, o ženama na prozorima...

Od trenutka u kome sam napisao tu stranicu, postalo mi je jasno da se moje traženje tačnosti račva u dva pravca: s jedne strane svodenje sporednih događaja na apstraktne šeme s kojima mogu da se vrše operacije i dokazuju teoreme; a s druge strane, napor reči da bi se s najvećom mogućom tačnošću prikazao opipljiv vid stvari.

Zapravo, moje se pisanje oduvek nalazilo pred dva puta koja se računaju i koja odgovaraju različitim tipovima znanja: jedan se kreće kroz mentalni prostor izvesne bestelesne racionalnosti, gde mogu da se prate linije koje spajaju tačke, projekcije, apstraktni oblici, vektori sila; drugi, koji se kreće kroz neki prostor krcat predmetima i trudi se da stvori verbalni ekvivalent tog prostora ispunjavajući stranicu rečima, s jednim detaljnim naporom da se ono napisano prilagodi onom nenapisanom, u odnosu na sveukupnost izrecivog i neizrecivog. To su dve različite pulsacije ka tačnosti koje nikad neće doći do svog potpunog zadovoljenja: jedna zato što prirodni jezici govore *nešto više* u odnosu na formalizovane jezike i nose sa sobom uvek izvesnu količinu *buke* koja ometa suštinu informacije; druga zato što jezik ima falinku u prikazivanju gustine i kontinuiteta sveta oko nas, fragmentaran je, uvek kaže *nešto manje* u odnosu na sveukupnost iskušenog.

Neprekidno osciliram između ova dva puta i kad osetim da sam maksimalno istražio mogućnosti jednog, bacim se na drugi, i obratno. Tako sam poslednjih godina vežbao čas

strukturu priče, čas opise, umetnost koja je danas jako zapostavljena. Kao neki đak koji ima za zadatak „Opis jedne žirafe” ili „Opis zvezdanog neba”, i ja sam se trudio da celu svesku ispunim tom vežbom i iz toga sam izvukao materiju za jednu knjigu. Knjiga se zove *Palomar* i sada je izašla i u engleskom prevodu.¹⁹ I ona je neka vrsta dnevnika o problemima minimalnog znanja, puteva da se uspostave odnosi sa svetom, o problemima gratifikacija i frustracija u upotrebi tišine i reči.

Na ovom putu istraživanja blisko mi je iskustvo pesnika: mislim na Viljama Karlosa Viljensa koji tako detaljno opisuje lišće ciklame koja se uobličuje i kako se cvet rascvetava iz opisanog lišća, i tako poeziji daje lakoću biljke; mislim na Marijan Mur, koja definišući svoje ljuskavce i moluske i sve ostale životinje iz svoje zbirke o životinjama sjedinjuje informacije iz knjige zoologije sa simboličnim i alegorijskim značenjima, što od svake njene pesme čini moralnu bajku; i mislim na Euđenija Montalea za koga se može reći da sabira sve u svojoj pesmi *Jegulja* u kojoj u jednoj jedinjoj veoma dugoj rečenici koja ima oblik jegulje, prati ceo život jegulje i od nje pravi moralni simbol.

No, mislim pre svega na Fransisa Ponža, utoliko što je sa svojim malim pesmama u prozi stvorio jedinstven žanr u savremenoj književnosti: baš ona „sveska za vežbanje” đaćeta koje kao prvu stvar mora da nauči da rasporedi svoje reči u rasponu svih vidova ovoga sveta i uspeva u tome u nizu pokušaja, *brouillons*, nagađanja. Ponž je za mene učitelj bez premca jer kratki tekstovi iz knjige *Le parti pris des choses* i ostalih zbirki koje idu dalje u tom pravcu, bilo da govore o *crevette* ili *galet* ili *savon*²⁰, predstavljaju najbolji primer borbe s jezikom da bi on postao jezik *stvari*, koji kreće od stvari i vraća nam se bremenit onim ljudskim koje smo uložili u stvari. Otvorena namera Fransisa Ponža bila je da sastavi putem svojih kratkih tekstova i njihovih brižljivo izrađenih varijanti jednu novu verziju *De rerum natura*. Mislim da u njemu možemo prepoznati Lukrecija našeg doba, koji rekonstruiše fizičnost sveta kroz onu nedodirljivu sitnu prašinu reči.

Čini mi se da se Ponžova operacija može smestiti na isti Malarmeov plan, ali u različitom pravcu – komplementarnom: kod Malarmeova reč dopire do krajnje tačnosti, dodirujući krajnju apstrakciju i pokazujući na ništa kao na poslednju suštinu ovog sveta; kod Ponža svet ima oblik nekih skromnijih stvari, slučajnih i asimetričnih a reč je ono što služi da prikaže beskrajnu raznovrsnost ovih nepravilnih oblika, neznatno komplikovanih. Ima onih koji misle da je reč sredstvo da se dostigne suština sveta, krajnja suština, jedinstvena, apsolutna; umesto da predstavi tu suštinu, reč se poistovećuje sa njom (prema tome, pogrešno je reći da je ona sredstvo): postoji reč koja poznaje samo sebe, i nijedno drugo poznavanje sveta nije moguće. Ima i onih koji shvataju upotrebu reči kao neku neprekidnu jurnjavu za stvarima, neko približavanje ne njihovoj suštini, već njihovoj beskrajnoj raznovrsnosti, neko dodirivanje njihove mnogooblične i neiscrpne površine. Kako Hofmanstal reče: „Dubinu valja sakriti. Gde? Na površini.” A Vitgenštajn je otišao još dalje od Hofmanstala kad je govorio: „Ono što je sakriveno nas ne zanima.”

Ja ne bih bio tako drastičan: mislim da uvek lovimo nešto sakriveno, samo potencijalno ili

¹⁹ Knjiga *Palomar* izašla je krajem septembra 1985. u SAD-u, izdavač Harcourt Brace & Jovanovich

²⁰ račić, šljunak, sapun

hipotetično, i pratimo mu tragove kad se pojave na površini tla. Mislim da se naši elementarni mentalni mehanizmi ponavljaju od paleolitskog doba naših očeva lovaca i skupljača, kroz sve kulture ljudske istorije. Reč povezuje vidljiv trag sa nevidljivom stvari, sa neprisutnom stvari, sa stvari koja se želi i od koje se strepi, kao neki krhki most sreće koji se prostire iznad ambisa.

Zbog toga je za mene pravilna upotreba jezika ono što mi omogućava da se približim stvarima (prisutnim ili odsutnim) s opisima, pažnjom i obazrivošću, s poštovanjem u odnosu na to što stvari (prisutne ili odsutne) saopštavaju bez reči.

Najznačajniji primer jedne bitke s jezikom s ciljem da se ulovi nešto što još uvek beži izrazu jeste Leonardo da Vinči: Leonardove šifre su izuzetan dokument te borbe sa jezikom, jednim bezličnim i čvornatim jezikom koji traži bogatiji, suptilniji i tačniji izraz. Razne faze obrade neke ideje koje Fransis Ponž na kraju objavljuje jednu za drugom, zato što pravo delo ne leži u konačnom obliku već u nizu približavanja ka njemu, za Leonarda pisca su dokaz snage uložene u pisanje kao sazajno sredstvo i činjenice da ga je – od svih knjiga koje je imao nameru da napiše – više zanimao proces istraživanja od dovršavanja teksta za objavljivanje. Čak su i teme ponekad slične Ponžovim, kao u seriji kratkih bajki koje Leonardo piše o predmetima i životinjama.

Uzmimo, na primer, bajku o vatri. Leonardo nam daje njen brzi siže (vatra uvređena zato što voda u loncu stoji iznad nje koja je „uzvišeni element”, izdiže svoje plamene sve više i više, sve dok voda ne provri i kipeći je ne ugasi), a zatim je razvija u tri verzije, sve nedovršene, napisane u tri kolone jedna pored druge, i svakoj dodaje poneki detalj, opisujući kako se od jedne male žeravice naduvava plamen, pucketajući kroz pukotine u drvetu; no, uskoro Leonardo prekida, kao da shvata da ne postoji granica detaljisanja s kojom se može ispričati i najjednostavnija priča. Čak i priča o drvetu koje se pali u kuhinjskom ognjištu može unutar sebe da raste i postane beskrajna.

Leonardo, „omo senza lettere” (čovjek bez reči), kako je sam sebe zvao, imao je težak odnos sa pisanom rečju. Njegovom znanju nije bilo ravnog na svetu, no, nepoznavanje latinskog i gramatike onemogućavalo mu je da pismenim putem opšti sa učenjacima svog doba. Naravno, osećao je da mnogo od svog nauka može da iskaže pre crtanjem nego rečima („O scittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?” – O pišče, kojim ćeš rečima tako savršeno napisati celu sliku koju ja ovde crtežom iskažem?, beležio je u svojim sveskama o anatomiji). I, ne samo sa naukom, već i sa filozofijom osećao je da komunicira bolje preko slikanja i crteža. No, postojala je u njemu neka neprekidna potreba za pisanjem, da koristi pisanje za istraživanje sveta u svojim višeobličnim manifestacijama i tajnama, i čak da uobliči svoju maštu, svoje emocije, svoju ljutnju (kao kad se ljuti na književnike, koji su, po njemu, u stanju samo da ponavljaju ono što su pročitali u tuđim knjigama, za razliku od onih koji, kao on, pripadaju „izumiteljima i tumačima odnosa između prirode i ljudi”). Zato je sve više i više pisao: kako su godine prolazile, prestao je da slika, mislio je pišući i crtajući, kao da vodi jednu te istu temu crtežima i rečima, punio je sveske svojim levorukim rukopisom kao u ogledalu.

Na stranici 265. knjige *Atlantski kodeks* Leonardo počinje da beleži dokaze koji potvrđuju

rast zemlje. Pošto je naveo primere o zakopanim gradovima koje je tlo progutalo, prelazi na morske fosile nađene po planinama, a naročito na neke kosti za koje pretpostavlja da su pripadale nekom praprotopskom morskom čudovištu. U tom trenutku njegovu maštu mora da je opčinila vizija te ogromne životinje dok još pliva u talasima. Činjenica je da okreće list i pokušava da fiksira sliku životinje započinjući tri puta rečenicu koja bi prikazala sve lepote prisećanja.

O quante volte fusi tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setuloto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

O, koliko te puta videše, međ' talasima naduvenog i velikog okeana, s tvojim svilenkastim crnim leđima, nalik na planinu, dok ozbiljno i nadmoćno se krećeš.

Zatim pokušava da uzburka kretanju *čudovišta*, uvodeći glagol *lepršati*:

E spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

I često si bio viđen međ' talasima naduvenog i velikog okeana, dok nadmoćnim i ozbiljnim pokretom lepršaš u morskim vodama. I svilenkastim i crnim leđima, nalik na planinu, pobeđuješ ih i savladavaš.

No, ono lepršati činilo mu se kao da smanjuje utisak dostojanstvene uzvišenosti koji on želi da prizove. Zato odabira glagol *brazdati* i ispravlja celu konstrukciju pasusa, dajući mu kompaktnost i ritam, s izvesnim pouzdanim književnim znanjem.

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

O, koliko puta bejaše viđen međ' talasima naduvenog i velikog okeana, kako ih, nalikujući planini, pobeđuješ i savladavaš, i svilenkastim i crnim leđima brazdaš morske vode, s onim uzvišenim i ozbiljnim držanjem.

Praćenje ovog pojavljivanja koje se predstavlja gotovo kao simbol svečane snage prirode, otvara nam uvid u to kako je funkcionisala Leonardova mašta. Predajem vam ovu sliku koja zatvara moje predavanje da biste je sačuvali u sećanju što duže možete u svoj njenoj jasnoći i tajanstvenosti.

4. Vidljivost

Postoji Danteov stih u *Čistilištu* (XVII, 25) koji glasi: „Poi piove dentro a l’alta fantasia.” (Zatim ulete u maštu duha.) Moje večerašnje predavanje krenuće od te konstatacije: mašta je mesto u koje se uleće.

Pogledajmo u kakvom se kontekstu nalazi ovaj stih iz *Čistilišta*. U krugu smo gnevni i Dante posmatra slike koje se oblikuju direktno u njegovoj glavi, i koje predstavljaju klasične i biblijske primere gneva koji kažnjava; Dante shvata da ove slike padaju s neba, to jest da ih šalje Bog.

U raznim danima u *Čistilištu*, pored specifičnosti pejzaža i nebeskog svoda, pored susreta sa dušama grešnika pokajnika i natprirodnim bićima, Danteu se pojavljuju scene koje su kao citati ili predstave primera greha ili vrline: isprva u obliku reljefa koji kao da se pokreću i govore, zatim kao vizije koje se projektuju pred njegovim očima, kao glasovi koji dopiru do

njegovih ušiju, i, na kraju, kao čisto mentalne slike. Te vizije se, sve u svemu, postupno interiorizuju, kao da Dante shvata da je uzaludno izmišljati u svakom krugu nov oblik metapredstave, i sasvim je dovoljno nastaniti glavu vizijama, a da ih ne propustimo kroz čula.

No, pre toga valja definisati šta je mašta, što Dante čini u dve tercine (XVII, 13-18):

O imaginative che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa
per sé o per voler che giù lo scorge.

O mašto, što nas često trgneš tako
iz vanjskog svijeta da ni jek nam kruti
tisuće trublja ne bi uha táko,
što li te kreće, ako osjet šuti?
S nebesa svjetlost koja sama radi
ili je neka volja dolje puti.²¹

Reč je, naravno o „mašti duha”, kako će biti pojašnjeno malo kasnije, to jest o najuzvišenijem delu maštovitosti, koji se razlikuje od telesne maštovitosti, kao ona maštovitost što se pojavljuje u haosu snova. Pošto smo to ustanovili, pokušajmo da pratimo Danteovo razmišljanje, koje verno prikazuje filozofiju svog doba.

O maštovitosti, koja imaš moć da se nametneš našim sposobnostima i našoj volji i da nas zaneseš u neki unutarnji svet, odvlačeći nas od spoljnog sveta, tako da ne bismo čuli čak ni kad bi zatrubilo hiljadu truba, odakle stižu vizuelne poruke koje ti primaš, kad nisu već formirane od osećanja koja se talože u sećanju? „S nebesa svjetlost koja sama radi”: po Danteu – i po Svetom Tomi Akvinskom – postoji neka vrsta svetlog izvora koji je na nebu i emituje idealne slike, oblikovane ili po unutarnjoj logici sveta mašte („koja sama radi”) ili po Božjoj volji („ili je neka volja dolje puti”).

Dante govori o vizijama koje mu se pojavljuju (liku Dantea) gotovo kao da su filmske projekcije ili televizijski program na nekom odvojenom platnu od onoga što je za njega objektivna stvarnost njegovog puta na onaj svet. No, za pesnika Dantea, ceo put lika Dantea je kao ove vizije; pesnik mora vizuelno da zamisli i ono što lik vidi, kao i ono što misli da vidi, ili što sanja, ili se seća, ili što mu se prikazuje, ili što mu se priča, kao što mora da zamisli vizuelni sadržaj metafora koje upravo koristi da bi olakšao tu vizuelnu evokaciju. Dakle, u *Božanstvenoj komediji* Dante pokušava da odredi ulogu mašte, još tačnije vizuelni deo svoje mašte, koji prethodi ili je istovremen s verbalnom maštom.

²¹ Dante Alighieri, Djela, Priredili Frano Čale i Mate Zorić, Sveučilišna naklada Liber, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1976.

Možemo da razlikujemo dva tipa maštanja: onaj koji polazi od reči i stiže do vizuelne slike i onaj koji kreće od vizuelne slike i dolazi do verbalnog izraza. Prvi proces je onaj koji se obično odigrava u čitanju: čitamo, na primer, neku scenu iz romana ili reportažu nekog događaja u novinama, i u zavisnosti od veće ili manje efikasnosti teksta, navedeni smo da vidimo scenu kao da se odigrava pred našim očima, ili bar fragmente ili detalje scene koji izvire iz nečeg nejasnog.

Na filmu, slika koju vidimo na platnu takođe je prošla kroz pisani tekst, zatim je „mentalno” viđena od strane reditelja, zatim rekonstruisana u svojoj telesnosti na snimanju, da bi na kraju definitivno bila fiksirana u filmskim fotografijama. Film je, dakle, rezultat niza faza, nematerijalnih i materijalnih, u kojima se slike uobličavaju; u ovom procesu „mentalni film” mašte nema manje bitnu funkciju od one u efektivnoj realizaciji sekvenci koje će potom *kamera* registrovati i koje će biti montirane u *montaži*. Ovaj „mentalni film” uvek radi u svima nama, – i uvek je tako bilo još pre izuma filma – i ne prestaje da projektuje slike našem unutarnjem pogledu.

Značajna je uloga koju vizuelna mašta ima u delu *Duhovne vežbe* Ignacija Lojole. Baš na početku svoje knjige, Sveti Ignacije preporučuje „vizuelnu kompoziciju mesta” (*composición viendo el lugar*) s izrazima koji izgledaju kao da su instrukcije za postavu neke predstave: „... u posmatranju ili vizuelnoj meditaciji, baš kao što posmatramo Hrista, našeg gospoda, onoliko koliko je vidljiv, kompozicija će biti napravljena od viđenja očima mašte fizičkog mesta na kome se nalazi stvar koju hoću da posmatram. Kažem, fizičko mesto, kao na primer, hram ili brdo gde su Isus Hrist ili Naša gospa...” Odmah posle toga, Sveti Ignacije brzo određuje da posmatranje sopstvenih grehova ne mora da bude vizuelno, i – ako dobro razumem – mora da koristi neku vrstu metaforičke vizuelnosti (zarobljena duša u kvarljivom telu).

Malo napred, prvog dana u drugoj nedelji, duhovna vežba se otvara nekom širokom vizionarskom panoramom i sa spektakularnim masovnim scenama:

1 *puncto*. El primer puncto es ver las personas, las unas y las otras; y primero las de la haz de la tierra, en tanta diversidad, así en trajes como en gestos, unos blancos y otros negros, unos en paz y otros en guerra, unos llorando y otros riendo, unos sanos, otros enfermos, unos nasciendo y otros muriendo, etc.

2: ver y considerar las tres personas divinas, como en el su solio real o throno de la sua divina majestad, cómo miran toda la haz y redondez de la tierra y todas las gentes en tanta ceguedad, y cómo mueren y descenden al infierno.

1. *tačka*. Prva tačka je videti osobe, ovakve i onakve; isprva one na zemaljskoj kugli u celokupnoj njihovoj raznovrsnosti odevanja i gestova: neke bele – druge crne; neke u miru – neke u ratu; neke što plaču, a neke što se smeju; neke zdrave, a neke bolesne; neke koje se rađaju, a neke što umiru, itd.

2.: videti i gledati tri svete osobe kao da su na svetom pragu ili prestolu svete uzvišenosti, dok posmatraju celo lice zemlje i njenu okruglost i sav svet toliko zaslepljen, kako umire i odlazi dole u pakao.

Ideja da *Mojsijev* bog nije trpeo da bude predstavljen u slikama kao da nikad ne dolazi Ignaciju de Lojoli. Nasuprot, moglo bi se reći da on traži za svakog hrišćanina veličanstveni Danteov i Mikelandelov vizionarski dar – čak i bez kočnice koju Dante misli da mora da upotrebi u odnosu na sopstvenu figurativnu maštu pred uzvišenim nebeskim vizijama Raja.

U duhovnoj vežbi sledećeg dana (drugo posmatranje, 1. tačka) posmatrač mora sam sebe da uvede na scenu, da prihvati ulogu glumca u imaginarnoj akciji:

El primer puncto es ver las personas, es a saber, ver a Nuestra Señora y a Joseph y a la ancilla y al niño Jesús, después de ser nacido, haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y serviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia possible, y después reflectir en mí mismo para sacar algún provecho.

Prva tačka je videti likove, odnosno našu Gospu i Josifa i sluškinju i tek rođeno dete Isusa, praveći od sebe jadnika, poslednjeg bezvrednog roba dok ih gledam, posmatram i služim njihovim potrebama, kao da sam tamo prisutan, sa svom mogućom odanošću i poštovanjem; a zatim da razmislim o samom sebi da bih izvukao neku dobit.

Naravno, katolicizam protivreformacije imao je u vizuelnoj komunikaciji osnovno prenosno sredstvo, sa emotivnim sugestijama svete umetnosti od kojih je vernik trebalo da krene i stigne do značenja po crkvenom usmenom predanju. No, rečeno je da treba uvek krenuti od date slike, koju sama crkva nudi, a ne koju vernik „zamišlja”. Ono što mislim da izdvaja Lojolin postupak, čak i u odnosu na oblike vere njegovog doba, jeste prelaz sa reči na vizuelnu maštu, kao da je to put do saznanja dubokih značenja. I ovde su polazna i konačna tačka već određene; u sredini se otvara polje beskrajnih mogućnosti primene individualne mašte, u predstavljanju likova, mesta, scena u pokretu. Vernik je pozvan da sâm slika po zidovima svoje glave freske pune likova, polazeći od nadražaja koje njegova vizuelna mašta uspeva da izvuče iz teološkog proglašenja ili iz nekog zbijenog stiha iz Jevanđelja.

Vratimo se na književnu problematiku, i upitajmo se kako se oblikuje ono imaginativno u dobu u kome se književnost više ne poziva na neki autoritet ili na neku tradiciju kao na svoje poreklo ili cilj, već ide na novinu, originalnost, izum. Čini mi se da kod odlučivanja o prvenstvu vizuelne slike ili verbalnog izražavanja (što je pomalo kao problem kokoške i jajeta) odlučujuće preteže vizuelna slika.

Odakle „uleću” slike u maštu? Dante je, s pravom, imao visoko mišljenje o samom sebi, do te mere da se nije ustručavao da obznani da ga u vizijama direktno inspiriše Bog. Pisci nama bliži (osim ponekog retkog slučaja proročanskog poriva), uspostavljaju veze sa zemaljskim odašiljačima, kao što su individualna ili kolektivna podsvest, vreme pronađeno u osećanjima koja naviru iz izgubljenih vremena, „epifanije” ili koncentracija bića na jednu jedinu tačku ili tren. Sve u svemu, reč je o procesima koji, iako ne polaze sa neba, izlaze iz oblasti naših namera i izmiču kontroli, i koji dobijaju u odnosu na pojedinca neku vrstu transcendentalnosti. I, ne postavljaju sebi to pitanje samo pesnici i romanopisci: na sličan način ga sebi postavlja jedan istraživač inteligencije, kao što je Daglas Hofstater, u svojoj

slavnoj knjizi *Gödel, Escher, Bach*, gde je pravi problem u izboru raznih slika koje „uleću” u maštu:

Think, for instance, of a writer who is trying to convey certain ideas which to him are contained in mental images. He isn't quite sure how those images fit together in his mind, and he experiments around, expressing things first one way and then another, and finally settles on some version. But does he know where it all came from? Only in a vague sense. Much of the source, like an iceberg, is deep underwater, unseen – and he knows that.

Pomislite, na primer, na nekog pisca koji pokušava da izrazi neke svoje ideje u obliku mentalnih slika. On nije potpuno siguran kako se ove slike uklapaju jedna s drugom u njegovoj glavi i oprobava, izražavajući stvari prvo na jedan način, a zatim na drugi; na kraju se zaustavlja na jednoj određenoj verziji. No, da li on zna odakle sve to dolazi? Samo nejasno. Veliki deo njegovog izvora, kao neki ledeni breg, potopljen je duboko pod vodom, nevidljiv je, i on to zna.

Možda, kao prvo, moramo pregledati načine na koje se ovaj problem postavljao u prošlosti. Najiscrpniju, najjasniju i najsintetičniju istoriju ideje imaginacije pronašao sam u jednom eseju Žana Starobinskog, *Carstvo imaginarnog* (u knjizi *La relation critique*, Gallimard, 1970). Iz magije preporoda neoplatonskog porekla polazi ideja o imaginaciji kao komunikaciji sa dušom čoveka, ideja koja će potom postati ideja romantizma i nadrealizma. Ova ideja se suprotstavlja ideji mašte kao sredstvu saznanja, po kojoj, mašta, iako sledi puteve drugačije od naučnog saznanja, može zajedno da živi sa ovom drugom, čak i da joj pomogne, štaviše da postane za naučnika neophodan momenat za formulaciju njegovih pretpostavki. Teorije mašte kao čuvari istine o svetu, mogu da se slažu sa jednom *Naturphilosophie* ili sa jednom vrstom teofizičkog znanja, ali su nepomirljive sa naučnim saznanjem. Osim ako se znanje ne podeli na dva dela, ostavljajući nauci spoljni svet i izolujući imaginativno znanje u individualnu unutrašnjost. Starobinski u ovom poslednjem prepoznaje metod frejdovske psihoanalize, dok se ona Jungova koja pridaje arhetipovima i kolektivnom nesvesnom univerzalnu vrednost, nadovezuje na ideju imaginativnosti koja učestvuje u istini o svetu.

Pošto sam stigao do ove tačke, ne mogu da izbegnem pitanje: u koje od dveju struja koje je Starobinski odredio valja da smestim svoju ideju imaginacije? Da bih odgovorio, moram na neki način još jednom da pređem svoje iskustvo pisca, naročito ono koje se odnosi na fantastičnu prozu. Kad sam počeo da pišem fantastične priče, još uvek nisam sebi postavljao teorijske probleme; jedina stvar u koju sam bio siguran bila je da u korenu svake moje priče postoji neka vizuelna slika. Na primer, jedna od ovih slika bila je čovek prepolovljen na dva dela koji i dalje nezavisno žive; drugi primer bi mogao da bude čovek koji se penje na drvo a potom prelazi sa jednog na drugo ne silazeći više na zemlju; zatim prazan oklop koji se kreće i govori kao da je neko unutra.

Dakle, u zamišljanju jedne priče prva stvar koja mi pada na pamet jeste slika koja mi se iz nekih razloga predstavlja kao da je puna značenja, iako ne bih znao da formulišem ta

značenja uz pomoć reči ili pojmova. Čim slika postane dovoljno jasna u mojoj glavi, ja krenem da je razvijam u priču, ili bolje – same slike razvijaju svoje mogućnosti koje se podrazumevaju, razvijaju priču koju u sebi nose. Oko svake slike se rađaju druge, stvara se polje analogija, simetrija, suprotstavljanja. U organizaciji tog materijala, koji nije više samo vizuelan već i pojmovan, u ovom trenutku se javlja i namera da se sredi i osmisli priča – ili je pre ono što radim neki pokušaj da odredim koja značenja mogu da se slože a koja ne sa generalnim razvojem kojim hoću priču da vodim, uvek ostavljajući izvesno polje za druge mogućnosti. Istovremeno, pisanje, verbalni poduhvat, sve više dobija na značaju; rekao bih da od trenutka kad počinjem da stavljam „crno na belo”, važi samo napisana reč: isprva kao traženje ekvivalenta vizuelne slike, a zatim kao dosledan razvoj početne stilističke postave, i ono malo pomalo zavlada poljem. Samo pisanje će zatim voditi priču u pravcu u kojem verbalno izražavanje naj sretnije teče, a vizuelnoj mašti ništa drugo ne preostaje no da ga sledi.

U knjizi *Kozmokomične priče* postupak je nešto drugačiji zato što je polazna tačka postavka iz naučnog govora: nezavisna igra vizuelnih slika mora da se rodi iz ove konceptualne postavke. Moja namera je bila da pokažem kako govor slika tipičan za mit može da se rodi na bilo kakvom tlu: čak i iz jezika najudaljenijeg od svake vizuelne slike kao što je danas jezik nauke. Čak, čitajući „najtehničiju” naučnu knjigu ili najapstraktniju knjigu filozofije može se naići na rečenicu koja neočekivano stimuliše figurativnu maštu. Znači, radi se o onim slučajevima u kojima je slika određena nekim tekstom koji već postoji (jedna stranica ili rečenica na koju čitajući naletim) i iz toga može da se izrodi fantastičan razvoj, kako u duhu polaznog teksta, tako i u nekom sasvim nezavisnom pravcu.

Prva kozmokomična priča koju sam napisao, *Udaljenost meseca*, je (takoreći) najnadrealnija, u smislu što njen povod koji leži u gravitacionoj fizici otvara puteve izvesnoj oniričnoj mašti. U drugim kozmokomičnim pričama zaplet vodi neka ideja koja više proizilazi od naučne polazne tačke, no, uvek je obavijena nekom maštovitom ljušturuom, osećajnom, glasa monološkog ili dijaloškog.

Sve u svemu, moj postupak nastoji da ujedini spontano nicanje slika i usmerenost diskurzivne misli. Čak i kad prvi potez pripada vizuelnoj mašti koja oslobađa njenu unutarnju logiku, ona se kad-tad nađe ulovljena u neku mrežu u kojoj razmišljanje i verbalno izražavanje takođe nameću svoju logiku. Pa, ipak su vizuelna rešenja i dalje odlučujuća, i ponekad sasvim neočekivano rešavaju situacije koje ni misaone pretpostavke ni bogatstvo jezika ne mogu da reše.

Jedno naknadno objašnjenje u vezi sa antropomorfizmom *Kozmokomičnih priča*: nauka me zanima baš u mom naporu da izađem iz antropomorfnog znanja; no, istovremeno sam ubeđen da naša mašta ne može biti drugačija do antropomorfna; otuda i moja opklada da antropomorfično predstavim jedan svet u kome čovek nikada nije postojao, štaviše u kome je krajnje neverovatno da bi čovek ikad mogao da živi.

Došao je trenutak da odgovorim na pitanje koje sam postavio u vezi dveju struja po Starobinskom: mašta kao instrument saznanja ili kao poistovećenje sa dušom sveta. Koju stranu ja izabirem? Po svim mojim stavovima trebalo bi da sam odlučni pristalica prve struje, zato što je za mene priča sjedinjenje jedne spontane logike slika i plana vođenog racionalnim

namerama. No, istovremeno sam uvek tražio u mašti sredstvo da doprem do vanpojedinačnog znanja, vansubjektivnog; znači, bilo bi ispravnije da se priklonim drugom stanovištu, onom koje zastupa poistovećivanje sa dušom sveta.

No, postoji jedna druga definicija u kojoj se potpuno prepoznajem a to je mašta kao repertoar mogućeg, hipotetičnog, onoga čega nema niti je bilo niti će možda ikad biti, ali što bi moglo da bude. U razmišljanju Starobinskog ovaj vid je prisutan tamo gde se pominje shvatanje Đordana Bruna. Po Đordanu Brunu *spiritus phantasticus* je „*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*” (jedan svet ili zaliv nezasit oblika i slika). Eto, ja mislim da je neophodno prionuti na taj zaliv potencijalne raznovrsnosti zarad bilo kog oblika saznanja. Pesnikova glava i naučnikova, u nekim odlučujućim trenucima, funkcionišu po nekom postupku asocijacija slika, što je i najbrži sistem da se sve poveže i napravi izbor između beskrajnih oblika mogućeg i nemogućeg. Mašta je neka vrsta elektronske mašine koja ima na umu sve moguće kombinacije i izabire one koje odgovaraju nekom cilju, ili koje su, jednostavno, najinteresantnije, najprijatnije, najzabavnije.

Ostaje mi još da objasnim ulogu koju u ovom fantastičnom zalivu ima indirektna maštovitost, to jest slike koje nam servira kultura, bilo da je to masovna kultura ili neki drugi oblik tradicije. Ovo pitanje nosi u sebi jedno drugo: kakva će biti budućnost individualne mašte u onome što se naziva „civilizacija slika”? Da li će se moć da se prizovu *odsutne* slike sve više razvijati u jednom društvu u kome pljušte one već gotove slike? Nekad je vizuelna memorija pojedinca bila ograničena na njegovo lično iskustvo i na skučen repertoar slika koje je kultura pružala; mogućnost da se uobliče lični mitovi rađala se iz načina na koji su se delovi ove memorije međusobno kombinovali u neočekivanim i sugestivnim konstrukcijama. Danas smo bombardovani takvom količinom slika da više ne možemo da razlučimo direktno iskustvo od nečega što smo videli nekoliko sekundi ranije na televiziji. Memorija je prekrivena u slojevima delićima slika kao neko stovarište đubreta na kome je sve teže da se neka figura izbori za svoje mesto između ostalih i dođe do izražaja.

Uvrstio sam Vidljivost u svoj niz vrednosti koje treba spasiti, da bih upozorio na opasnost da ne izgubimo jednu od osnovnih sposobnosti: moć da izoštrimo vizije i zatvorenih očiju da proizvedemo boje i oblike iz ređanja crnih alfabetskih slova na beloј stranici, da *razmišljamo* u slikama. Mislim na neku moguću pedagogiju mašte koja će naučiti da kontroliše svoju unutarnju viziju, a da je ne uguši, ili da, s druge strane, ona ne postane nejasna, neko ne jako maštanje, već da omogući da se slike kristališu u neki jasno određen oblik, nezaboravan, samodovoljan, i „veran stvarnosti” (*icastico*).

Naravno, reč je o pedagogiji koja je moguća samo nad samim sobom, pomoću metoda koje se smišljaju od prilike do prilike i s nepredvidljivim rezultatima. Iskustvo mog prvog obrazovanja već je iskustvo deteta „civilizacije slika”, iako je ona tada bila tek na početku, daleko od današnje inflacije. Recimo da sam dete nekog međudoba, u kome su bile veoma važne obojene ilustracije koje su postojale u mom detinjstvu u dečijim knjigama, časopisima i na igračkama. Mislim da je to što sam rođen u tom dobu duboko obeležilo moje obrazovanje. Moj svet mašte je, kao prvo, pao pod uticaj likova iz „*Corriere dei Piccoli*”, tadašnjeg najtiražnijeg italijanskog nedeljnika za decu. Govorim o delu svog života od treće

do trinaeste godine, pre no što je moja strast prema filmu postala isključiva i držala me kroz celu ranu mladost. Štaviše, mislim da je odlučujući period bio između treće i šeste godine, pre no što sam naučio da čitam.

Dvadesetih godina list „Corriere dei Piccoli” objavljivao je u Italiji najpoznatije američke stripove tog vremena: *Happy Hooligan*, *The Katzenjammer Kids*, *Felix the Cat*, *Maggie and Jiggs*, i svi su bili pokršteni italijanskim imenima, a bilo je i italijanskih, ponekih, izvrsnih, po grafičkom rešenju i u stilu tog vremena. U to vreme, sistem balona sa rečenicama dijaloga još nije bio ušao u upotrebu (počeo je tridesetih godina s uvozom Miki Mause); list „Corriere dei Piccoli” je precrtavao američke stripove ali bez balona, umesto kojih su išla dva tri rimovana stiha ispod svake slike. Međutim, ja koji nisam umeo da čitam, mogao sam i bez reči, jer su mi likovi bili dovoljni. Živeo sam s tim novinama koje je moja majka počela da kupuje i skuplja još pre mog rođenja i koje je povezivala po godištima. Sate sam provodio prelistavajući stripove iz jednog broja u drugi, u glavi sam izmišljao priče, tumačeći scene na različite načine, stvarao sam varijante, spajao pojedinačne epizode u širu priču, otkrivao sam, izdvajao i spajao konstante svake serije, brkao jednu seriju s drugom, smišljao nove serije u kojima su drugorazredni likovi postajali glavni junaci.

Kada sam naučio da čitam, izvukao sam iz toga tek neku minimalnu korist: oni pojednostavljeni stihovi sa banalnim rimovanjem nisu baš davali neke bistre informacije; vrlo često su bili čisto intuitivna tumačenja priče, ista kao i moja, bilo je jasno da stihopisac nema pojma šta piše u originalnim balonima zato što ne razume engleski ili zato što radi na već precrtanim stripovima u kojima nema više teksta. Međutim, ja sam radije i dalje ignorisao napisane redove i nastavio sam sa svojom omiljenom zanimacijom da maštam unutar slika i njihovog redosleda.

Ova navika je sigurno unela izvesno zakašnjenje u moju sposobnost da se koncentrišem na pisanu reč (neophodnu pažnju potrebnu za čitanje stekao sam tek kasnije i s naporom), no, čitanje slika bez reči je za mene, bez daljnjeg, bila škola stvaranja priče, stilizacije, kompozicije slike. Na primer, mislim da je za mene ostala model grafička elegancija Pat O'Salivana u oblikovanju crnog obrisa mačka Feliksa na malom kvadratu na jednom putu koji se gubi u pejzažu nad kojim bdi pun mesec na crnom nebu.

Operacija koju sam izvršio u zreloom dobu, da izvlačim priče iz niza tajanstvenih figura taroka, tumačeći isti lik svaki put na drugačiji način, ima svakako koren u onom mom detinjem buncanju nad stranicama prepunim slika. To je neka vrsta fantastične ikonologije koju sam oprobao u *Zamku ukrštenih sudbina*: ne samo sa tarokom, već i sa slikama velikog slikarstva. Naime, pokušao sam da tumačim Karpačove slike u crkvi San Đorđo delji Skjavoni u Veneciji, prateći cikluse San Đorđa i San Đerolama kao da su jedna jedina priča, život samo jedne osobe i pokušavajući da poistovetim svoj život sa životom Đorđa-Đerolama. Ta fantastična ikonologija postala je moj uobičajeni način da izrazim svoju veliku strast prema slikarstvu: prihvatio sam metod da pričam svoje priče, polazeći od slavniha slika u istoriji umetnosti, ili bar od likova koji ostavljaju na mene utisak.

Recimo da razni elementi zajedno utiču da se oblikuje vizuelni deo književne mašte: neposredno posmatranje realnog sveta, onirički preobražaj utvara, figurativni svet koji kultura prenosi na svoje različite nivoe i izvestan proces apstrakcije, sažimanja i

interiorizacije prijemčivog iskustva, što je od ključnog značaja, kako u vizuelizaciji, tako u verbalizaciji misli.

Svi ti elementi su prisutni u određenoj meri kod autora koje prepoznajem kao modele, naročilo u posebno sretnim dobima za vizuelnu maštu, u književnostima preporoda baroka i romantizma. U jednoj antologiji fantastičnih priča XIX veka, išao sam za tom vizionarskom inspiracijom, spektakularnom, koja vrvi u pričama Hofmana, Šamisoa, Arnima, Ajhendorfa, Potockog, Gogolja, Nervalu, Gotjea, Hotorna, Poa, Dikensa, Turgenjeva, Leskova i dopire do Stivensona, Kiplinga, Velsa. A, paralelno s ovom inspiracijom, pratio sam i jednu drugu, ponekad kod istih autora, koja izvlači ono fantastično iz svakodnevnice, neku interiorizovanu fantastičnost, mentalnu, nevidljivu koja će kulminirati kod Henri Džejmsa.

Da li će biti moguća fantastična književnost u dvehiljaditoj godini, s obzirom na rastuću inflaciju gotovih slika? Mogu postojati dva puta koje već sada vidimo. 1) Obrnuti upotrebljavane slike u neki novi kontekst koji im menja značenje. Postmodernizam se može smatrati tendencijom da se slike mas-medija ironično koriste, ili da se ubaci ukus čudovišnog koji proističe iz književne tradicije u narativne mehanizme koji će tako pojačati otuđenje. 2) Ili sve izbrisati i krenuti od nule. Semjuel Beket je postigao najneverovatnije rezultate kad je sveo na minimum vizuelne elemente i jezik, kao u nekom svetu koji je preživio svoj smak.

Možda je prvi tekst u kome su svi ovi problemi bili istovremeno prisutni bio *Le chef-d'oeuvre inconnu* Balzaka. I nije slučajno izvesno shvatanje koje možemo nazvati i proročanskim upravo došlo od Balzaka, koji se našao u ključnom trenutku istorije književnosti, kao „granično” iskustvo, čas vizionarsko, čas realističko, čas i jedno i drugo, kao da ga uvek vuku snage prirode, iako je uvek veoma svestan onoga što radi.

Delo *Le chef-d'oeuvre inconnu*, na kome je Balzak radio od 1831. do 1837, imalo je isprva podnaslov „conte fantastique”²² dok u konačnoj verziji on glasi „étude philosophique”²³. Između toga desilo se da je – kako sam Balzak izjavljuje u jednoj drugoj priči – „la littérature a tué le fantastique”.²⁴ Savršenu sliku starog slikara Frenhofera na kojoj samo jedna ženska noga izvire iz haosa boja, iz neke bezoblične magle, u prvoj verziji priče (1813. u časopisu) shvataju i dive joj se dvojica kolega – Purbus i Nikola Pusen. ”Combien du jouissances sur ce morceau de toile” (Koliko radosti na tako maloj površini platna). I čak i model, koji ne shvata sliku, na neki način je njome impresioniran.

Priča *Le chef-d'oeuvre inconnu* je mnogo puta bila komentarisana kao parabola razvoja moderne umetnosti. Čitajući poslednju od ovih studija, onu Ibera Damisa (u *Fenêtre jaune cadmium*, ed. du Seuil, Paris 1984) shvatio sam da priča može da se čita i kao parabola književnosti, o nepremostivom jazu između lingvističkog izražavanja i čulnog iskustva, o neuhvatljivosti vizuelne mašte. Prva verzija sadrži jednu definiciju fantastičnog kao nečeg što se ne može definisati: „Pour toutes ces singularités, l’idiome moderne n’a qu’un mot: *c’était indéfinissable...* Admirable expression. Elle résume la littérature fantastique, elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit; et quand vous l’avez placée sus les yeux

²² fantastične priče

²³ filozofske studije

²⁴ književnost je ubila fantastiku

d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire... ” (Za svaku čudesnu stvar, moderni idiom ima samo jednu reč: to je bilo *neopisivo*... Divan izraz. On sumira fantastičnu književnost, govori sve što izmiče ograničenoj percepciji našeg duha; a čitaoca kome je predložen lansira u imaginarni prostor...)

Narednih godina Balzak odbija fantastičnu književnost, koja je za njega značila umetnost kao mistično poznavanje svega; počinje detaljan opis sveta onakvog kakav jeste, stalno ubeđen da izražava tajnu života. Pošto je Balzak dugo oklevao da li da napravi od Frenhoferova proroka ili ludaka, njegova priča i dalje nosi u sebi dvosmislenost u kojoj leži neka dublja istina. Umetnikova mašta je svet mogućnosti koji nijedno delo ne može da predstavi; onaj svet koji proživljavamo je neki drugi, i on odgovara drugim oblicima reda i nereda; slojevi reči koji se gomilaju na stranicama kao slojevi boja na platnu su, opet, neki treći svet, takođe beskrajn, no njime se lakše vlada, on manje odbija neki oblik. Odnos među ta tri sveta je ono *nedefinisano* o kojem je govorio Balzak: ili bolje, mi bismo to nazvali *nerješivo*, kao paradoks neke beskrajne celine koja sadrži ostale beskrajne celine.

Pisac – govorim o piscu s beskrajnim ambicijama, poput Balzaka – vrši operacije koje uključuju beskraj njegove mašte ili beskraj iskustvenog materijala, ili oboje, zajedno s beskrajem jezičkih mogućnosti pisanja. Neko bi mogao da primeti da pojedinačan život, od rođenja do smrti, može da sadrži samo neku konačnu količinu informacija: kako mogu individualna mašta i individualno iskustvo da pređu tu granicu? E pa, mislim da su ti pokušaji da se izbegne vrtoglavica bezbrojnog – uzaludni. Đordano Bruno nam je objasnio kako je „spiritus phantasticus” odakle mašta pisca crpi oblike i likove, bunar bez dna; a što se spoljne stvarnosti tiče, Balzakova *Ljudska komedija* kreće sa polazišta da pisani svet može da se podudara sa živim svetom, ovim današnjim, jučerašnjim ili sutrašnjim.

Balzak kao fantastičar pokušao je da ulovi dušu sveta u jednoj jedinoj slici između bezbroj koje se mogu zamisliti; no, da bi to napravio, morao je reći da nabije takvom gustinom da ne prizivaju nikakav drugi svet izvan sebe samih, kao boje i linije Frenhoferove slike. Približivši se tom pragu, Balzak se zaustavlja i menja svoj program. Nije to više intenzivno pisanje već ekstenzivno. Balzak realista pokušaće da pokrije pisanjem beskrajno prostiranje vremena i prostora u kojima vrvi mnoštvo života i priča.

No, zar ne bi moglo da se desi ono što se dogodilo i u Ešerovim slikama koje Daglas R. Hofstater citira da bi ilustrovao Gedelov paradoks? U jednoj galeriji slika jedan čovek posmatra pejzaž nekog grada a taj pejzaž se otvara i uključuje i galeriju koja ga sadržava i čoveka koji ga posmatra. Balzak u svoju beskrajnu ljudsku komediju mora da uključi i pisca fantastike kakav je on bio ili jeste, sa svim svojim beskrajnim maštanjima; i mora da uključi pisca realistu kakav on jeste ili želi da bude, spreman da uhvati beskrajni realni svet u svoju *Ljudsku komediju* (no možda Balzakov unutarnji svet fantastičnog uključuje unutarnji svet Balzaka realiste, jer se jedno od beskrajnih maštanja ovog prvog podudara sa beskrajnim realizmom *Ljudske komedije*...).

Ipak, sve „stvarnosti” i „fantazije” mogu da se uobliče samo kroz pisanje, u kome spoljašnost i unutrašnjost, svet i ja, iskustvo i mašta izgledaju složeni od iste verbalne materije; polimorfne vizije očiju i duše sadržavane su u jednakim redovima s malim i velikim slovima, tačkama, zapetama, zagradama; stranice poređanih znakova, gustih kao zrna peska,

čine raznobojnu predstavu sveta na jednoj stalno istoj i različitoj površini, kao dine koje vetar nosi kroz pustinju.

5.

Mnogostrukost

Da počnemo jednim citatom:

Nella sua sagesza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan, nella sua sagesza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Così quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio. „Già!” riconosceva l'interessato: „il dottor Ingravallo me l'aveva pur detto.” Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò. Ma il termine giuridico „le causali, la causale” gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse „riformare in noi il senso della categoria di causa” quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, ma

piuttosto bianche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva, penzolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasi-ghigno, tra amaro e scettico, a cui per „vecchia” abitudine soleva atteggare la metà inferiore della faccia, sotto quell sonno della fronte e delle palpebre e quel nero piceo della parrucca. Così, proprio così, avveniva dei „suoi” delitti. „Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me... può sta ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà”... diceva, contaminando napolitano, molisano, e italiano.

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finite per strizzare nel vortice del delitto la debilitata „ragione del mondo”. Come si storce il collo a un pollo. E poi soleva dire, ma questo un po' stancamente, „ch'i” femmene se retroveno addo' n'i vuò truvà.” Una, tarda riedizione italica del vieto „cherchez la femme”. E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene, e voler mutare idea. Ma allora si sarebbe andati nel difficile. Sicché taceva penseroso, come temendo d'aver detto troppo. Voleva significare che un certo movente affettivo, un tanto o, direste oggi, un quanto di affettività, un certo „quanto di erotia”, si mescolava anche ai „casi d'interesse”, ai delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore. Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre ad acciacciare gli sprovveduti, gli ignari. Erano questioni un po' da manicomio: una terminologia da medici dei matti. Per la pratica ci vuol altro! I fumi e le filosoficherie son da lasciare ai trattatisti: la pratica dei commissariati e della squadra mobile è tutt'un altro affare: ci vuole della gran pazienza, della gran carità: uno stomaco pur anche a posto: e, quando non traballi tutta la baracca dei taliani, senso di responsabilità e decisione sicura, moderazione civile; già: già: e polso fermo. Di queste obiezioni così giuste lui, don Cicco, non se ne dava per inteso: seguiva a dormire in piedi, a filosofare a stomaco vuoto, e a fingere di fumare la sua mezza sigaretta, regolarmente spenta.

U svojoj molizanskoj mudrosti i siromaštvu, doktor Ingravalo, naizgled kao da je živeo od tišine i sna pod crnom džunglom svoje perike, sjajnom kao katran i kovrdžavom kao astraganska ovca, u svojoj mudrosti bi ponekad prekidao taj san i tišinu da bi izrekao neku teoremu (naravno, podrazumeva se, opštu ideju) o slučajevima ljudi: i žena. One su na prvi pogled, odnosno na prvi zvuk, zvučale kao banalnosti. Nisu to bile banalnosti. Tako su te brze izjave, koje su na njegovim usnama iznenada i hitro sagorevale kao upaljene šibice, živele zatim u bubnim opnama sveta satima, mesecima od trenutka izjavljivanja: kao posle nekog tajanstvenog perioda inkubacije. „Naravno”, govorio bi zainteresovani: „baš mi je to rekao doktor Ingravalo”. Tvrdio je, između ostalog, da neočekivane katastrofe nisu nikad posledica ili dejstvo jednog jedinog motiva, jednog jedinog uzroka: već su kao neki vrtlog, tačka ciklonske depresije u svesti ljudi, ka kojoj

su vodili mnogostruki usmereni uzroci. Govorio je takođe čvor ili splet, ili zaplet, ili „njomero”, što u rimskom dijalektu znači klube. No, sudski izraz „motiv, motivi” najčešće su mu izletali iz usta: gotovo mimo volje. Mišljenje da treba „popraviti u nama smisao kategorije uzroka” kakav je postojao kod filozofa, od Aristotela ili od Imanuela Kanta, i da umesto uzroka stavimo uzroke, bilo je kod njega nešto ključno i trajno: gotovo neka fiksacija: koju je isparavao sa mesnatih usana, no dosta svetlih, na kojima je kraj od ugašene cigarete dobro pristajao uz sanjiv pogled i neki polukez, između gorkog i skeptičnog, koji je iz „stare” navike imao na donjem delu lica, pod onom pospanošću čela i kapaka i katran crnilom perike. Tako je upravo bilo i sa „njegovim” zločinima. „Kad me pozovu... Da. Da, kad mene pozovu... budite sigurni da je frka: neko klube... koje valja raspetljati...”, govorio je mešajući napolitanski i moližanski dijalekt i italijanski.

Prividni motivi, osnovni motiv, bio je, da, jedan. No, ružan događaj je bio posledica čitavog niza uzroka koji su naleteli u mlin (kao šesnaest vetrova u ruži vetrova koji se zavrću u krug u ciklonskoj depresiji) i koji su poprskali u ponoru zločina oslabljen „razum sveta”. Kao što se zavrće šija piletu. A zatim je često govorio, no to već pomalo umorno „jer žene su baš tamo gde ne treba da budu”. To je bilo kasno italijansko izdanje izraza „*cherchez la femme*”. Zatim, kao da bi se pokajao što ogovara žene s namerom da promeni ideju. No, tada bi zaglibio. Tako da je zamišljeno ćutao, kao plašeći se da je isuviše toga rekao. To je trebalo da znači da se izvestan ljubavni motiv, izvesna količina, ili, danas bi se reklo, velika količina ljubavi, „izvesna erotika”, mešala i u „slučajevima interesa”, u zločinima koji su prividno bili krajnje udaljeni od ljubavnih bura. Poneki kolega pomalo zavirljiv na njegove izume, poneki pop nešto pametniji od proizvoda ovog veka, neki podređeni, neki vratari, i nadležni, tvrdili su da čita čudne knjige: iz kojih je izvlačio sve te reči koje ništa ne znače, ili gotovo ništa, ali služe više od ostalih da zaslepe nespremne, neznalice. Bila su to pomalo ludačka pitanja: terminologija lekara ludaka. Nešto drugo je potrebno u praksi. Dim i filozofiranje treba ostaviti teoretičarima: praksa komesarijata i milicije je nešto sasvim drugo: potrebno je veliko strpljenje, velika milost: pa i dobar stomak: i, kad se ne ljulja celo italijansko labilno zdanje, osećanje odgovornosti i sigurne odluke, građanske umerenosti; da; da; i čvrsta ruka. Na ove tako pravedne primedbe on, Don Ćiko, nije obraćao pažnju: i dalje je spavao na nogama, filozofirao sa praznim stomakom, i pretvarao se da puši onaj opušak redovno ugašene cigarete.

Ovaj deo koji ste upravo čuli je početak romana *Ona ružna zbrka u ulici Merulani* Karla Emilija Gade. Hteo sam da počnem ovim citatom, jer mi se čini da jako dobro može da predstavi temu mog predavanja, a to je moderni roman kao enciklopedija, kao metod saznanja i, pre svega, kao mreža povezivanja raznih zbivanja, osoba i stvari na svetu.

Mogao sam da izaberem druge autore da bih predstavio tu vokaciju romana našeg veka. Izabrao sam Gadu ne samo zato što je reč o piscu na mom jeziku, koji je u vas relativno malo poznat (zahvaljujući i njegovoj osobenoj stilskoj složenosti, koja je i na italijanskom teška), već pre svega zato što je njegova filozofija prikladna za ono što govorim, utoliko što on vidi svet kao „sistem sistema”, u kome svaki pojedinačni sistem uslovljava druge i njima je

uslovljen.

Karlo Emilio Gada je pokušao celog života da svet predstavi kao zapletenost, zamršenost ili klube, da ga predstavi a da mu nimalo ne umanju nerazmrsivu složenost, ili bolje rečeno, istovremeno prisustvo najraznovrsnijih elemenata koji sudeluju u određivanju svakog događaja.

Do te vizije Gada je došao preko svog intelektualnog formiranja, zahvaljujući svom temperamentu pisca, u svojoj neurozi. Po intelektualnom formiranju Gada je bio inženjer, zadojen naučnom kulturom, iz tehničke oblasti, no i pravom filozofskom strašću. Ovu poslednju je on držao – može se reći – u tajnosti: tek je u njegovim posthumnim papirima otkrivena skica jednog filozofskog sistema koji se poziva na Spinozu i Lajbnica. Kao pisac, Gada – za koga se smatra da je neka vrsta italijanskog Džojisa – izradio je stil koji odgovara njegovoj složenoj epistemologiji, s obzirom na preplitanje raznih visokih i niskih jezičkih nivoa, kao i raznih načina izražavanja. Budući neurotičar, Gada se sav baca na stranicu koju piše, sa svim svojim strahovima i opsesijama, tako da se često gubi opšta zamisao, detalji rastu sve dok ne pokriju celu sliku. Ono što je trebalo da bude policijski roman, ostaje na kraju bez razrešenja: može se reći da su svi njegovi romani ostali nedovršeni i fragmentarni, kao neke ruševine ambicioznih projekata, koji nose u sebi znakove raskoši i pažljive brige s kojima su nastali.

Da bismo procenili kako Gadin enciklopedizam može da se složi u neku dovršenu konstrukciju, treba se okrenuti kraćim tekstovima, kao što je na primer recept za „rižoto na milanski način”, koji je remek-delo italijanske proze i praktičnog znanja, zbog načina na koji on opisuje zrna pirinča koja su delimično još prekrivena ljuskom („pericarpo”), najpodesnije šerpe, šafran, razne faze kuvanja. Sličan tekst posvećen je tehnologiji izgradnje stanova po kojoj se posle prelaska na armirani beton i šuplje cigle više ne prave kuće koje štite od vrućine niti od buke; otuda proizilazi groteskni opis njegovog života u jednoj modernoj zgradi kao i njegova opsesija zvukovima koji dolaze od suseda i koji dopiru do njegovih ušiju.

U kratkim tekstovima, kao i u svakoj epizodi u Gadinim romanima, svaki, i najmanji predmet, viđen je kao centar neke mreže odnosa koje pisac ne može da ne prati, množeći detalje, tako da njegovi opisi i skretanja postaju beskrajni. S bilo koje tačke da krene, priča se proširuje i obuhvata sve šire horizonte, i kad bi mogla da se razvija u svim pravcima, došla bi do toga da obuhvati čitav univerzum.

Najbolji primer ove mreže koja hoće da krene od svakog predmeta je epizoda o ponovnom pronalasku nakita ukradenog u 9. poglavlju knjige *Ona ružna zbrka u ulici Merulani*. Veze svakog dragog kamena sa istorijom geologije, njegove hemijske kompozicije sa njegovim istorijskim i umetničkim odnosima, i svim mogućim odredištima, i asocijacijom slika koje oni izazivaju. Ključni kritički esej o implicitnoj epistemologiji u Gadinom pisanju (Đan Karlo Rosoni, *Predodređena disharmonija*, Einaudi, Torino 1969) otvara se analizom tih pet stranica o nakitu. Počev odatle, Rosoni objašnjava kako za Gadu ovo gledanje na stvari kao na „beskrajne odnose, prošle i buduće, stvarne i moguće koji se u stvarima nalaze” zahteva da sve bude precizno imenovano, opisano, smešteno u vreme i prostor. To se dešava korišćenjem onog potencijalnog semantičkog u rečima i raznolikosti

verbalnih i sintaksičkih oblika, sa svim njihovim konotacijama, koloritima i uglavnom komičnim efektima koji nastaju stavljanjem jednih pored drugih.

Izvesna groteskna komičnost sa ludačkim momentima očajanja karakteriše Gadinu viziju. Još pre no što je nauka zvanično priznala da posmatranje na neki način menja fenomen koji je posmatran, Gada je znao „da je znanje umetnuti nešto u stvarnost; prema tome, deformisanje stvarnosti”. Otuda njegov tipičan način da predstavlja sve deformisano, kao i tenzija koju uvek uspostavlja između sebe i predstavljenih stvari, tako da, što se više svet deformiše pred njegovim očima, to se više ličnost autora upetljava u ovaj proces, takođe deformisana i izobličena.

Strast saznanja, dakle, Gadu vodi od objektivnosti sveta do njegove krajnje subjektivnosti, a to je za čoveka koji sebe ne voli, štaviše koji se prezire, strašno mučenje, kao što je raskošno i prikazano u njegovom romanu *Saznanje bola*. U toj knjizi Gada maštovito besni protiv zamenice „ja”, štaviše protiv svih zamenica, parazita misli: „...ja, ja... najodvratnija zamenica od svih... Zamenice... To su vaši misli. Kad misao ima vaši ona se češe, kao svi oni koji imaju vaši... i tada pod noktima... nalazi zamenice: lične zamenice”.

Ako je Gadino pisanje određeno tom tenzijom između racionalne tačnosti i frenetične deformacije dveju osnovnih komponenata sazajnog procesa, istih tih godina jedan drugi pisac tehničko-naučnog i filozofskog obrazovanja, takođe inženjer, Robert Muzil, izražava tenziju između matematske tačnosti i nepreciznosti ljudskih zbivanja sasvim drugačijim pisanjem: tečnim, ironičnim i kontrolisanim. Matematika pojedinačnih rešenja: to je bio Muzilov san:

Aber er hatte noch etwas auf der Zunge gehabt; etwas von mathematischen Aufgaben, die keine allgemeine Lösung zulassen, wohl aber Einzellösungen, durch deren Kombination man sich der allgemeinen Lösung nähert. Er hätte hinzufügen können, dass er die Aufgabe des menschlichen Lebens für eine solche ansah. Was man ein Zeitalter nennt – ohne zu wissen, ob man Jahrhunderte, Jahrtausende oder die Spanne zwischen Schule und Enkelkind darunter verstehen soll – dieser breite, unregelmäßige Fluss von Zuständen würde dann ungefähr ebensoviel bedeuten wie ein planloses Nacheinander von ungenügenden und einzel genommen falschen Lösungsversuchen, aus denen, erst wenn die Menschheit sie zusammenzufassen verstünde, die richtige und totale Lösung hervorgehen könnte.

In der Strassenbahn erinnerte er sich auf dem Heimweg daran.

No, Ulrich je bio na ivici da kaže nešto drugo; da govori o matematičkim problemima koji ne daju neko generalno rešenje, već pre pojedinačna rešenja kroz čije kombinacije se dolazi blizu generalnog rešenja. Mogao bi dodati, da mu se sličnim tome činio i problem ljudskog života. Ono što se obično naziva jedan period – i ne znajući da li pod tim treba misliti na vekove, milenijume ili na godine između škole i unučića – ta široka i neuredna navala situacija tada je neko slučajno nizanje pokušaja razrešenja, nedovoljnih i, kad uzeti pojedinačno, i pogrešnih, iz kojih bi, kad bi svet umeo da ih sažme, moglo konačno da proizađe tačno i potpuno rešenje.

Pomisli na to vraćajući se kući tramvajem... (*Čovek bez svojstva*, knjiga I, drugi deo, pogl. 83)

Znanje je za Muzila svest o nepomirljivosti dvaju suprotstavljenih poslova: jedan naziva čas tačnost – čas matematika, čas čist duh – čas čak vojni mentalitet, i drugi koji zove čas duša – čas iracionalnost, čas ljudskost – čas kaos. Sve ono što on zna ili misli, stavlja u neku enciklopedijsku knjigu kojoj pokušava da zadrži oblik romana, no, struktura dela se neprekidno menja, raspada mu se u rukama, tako da ne samo što ne uspeva da završi roman, već ni da odluči koje bi mogle da mu budu generalne crte, da bi zadržao ogromnu masu materijala unutar preciznih okvira. Poređenje između dva pisca-inženjera, Gade, za koga je „shvatiti” bilo i dopustiti da se upetlja u mrežu odnosa, i Muzila koji odaje utisak da uvek sve razume u mnogostrukosti kodeksa i nivoa, a da se nikad ne upetlja, mora da zabeleži i ovu njihovu zajedničku osobinu – nesposobnost da završe.

Ni Prust ne uspeva da završi svoj roman-enciklopediju, no, to nije svakako zbog pomanjkanja plana, s obzirom da se ideja za knjigu *Recherche* rađa odjednom i sveukupno, s početkom, krajem i opštim linijama, već zato što se delo množi i širi iznutra, zahvaljujući svom vitalnom sistemu. Mreža koja sve povezuje je takođe i Prustova tema; no kod Prusta ta mreža je napravljena od prostorno-vremenskih tačaka koje u nizu zauzimaju sva bića, što nosi neko beskrajno množenje dimenzija vremena i prostora. Svet se proširuje sve dok ne postane neuhvatljiv, a za Prusta znanje prolazi kroz patnju zbog te neuhvatljivosti. U tom smislu je ljubomora koju pripovedač oseća prema Albertini tipično sazajno iskustvo.

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points del l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.

I razumevao sam nemogućnost o koju se ljubav sudarala. Mi zamišljamo da ona ima za predmet neko biće koje leži pred nama zatvoreno u neko telo. Avaj! ljubav je širenje tog bića na sve tačke u vremenu i prostoru koje je zauzimalo ili će zauzimati. Ako ne posedujemo njegov kontakt s tim mestom, sa tim časom, mi ga ne posedujemo. No, ne možemo dodirnuti sve te tačke. Možda bismo i doprli do njih da nam ih pokažu, no, mi idemo nasumice, ne nalazeći ih. Otuda nepoverenje, ljubomora, proganjanje. Gubimo dragoceno vreme na nekoj apsurdnoj pisti, i prolazimo pored istine i ne primećujući je.

Ovaj deo je iz stranica knjige *Prisonnière* (ed. Pléiade, III, str. 100) o gnevnm božanstvima koja vladaju telefonima. Nekoliko stranica kasnije prisustvujemo prvim

prikazivanjima aviona, kao što smo u prethodnoj knjizi videli kako automobili zauzimaju mesto kočija menjajući odnos između prostora i vremena do te mere da „l'art en est aussi modifié”²⁵ (isto, II, str. 996). To kažem da bih dokazao kako Prust, što se tiče tehnološkog znanja, nema zašto da zavidi dvojici pisaca-inženjera koje sam malopre citirao. Nadiranje moderne tehnologije koje se polako iskazuje kroz *Recherche* nije samo u okviru „boje tog vremena” već u samom obliku dela, njegovom unutarnjem razlogu, njegovom naporu, da zasnuje mnogostrukost onoga što može da se napiše u okviru kratkoće života koji se proživljava.

U svom prvom predavanju krenuo sam od poema Lukrecija i Ovidija i od modela sistema beskrajnih odnosa svega sa svačim koji se nalaze u te dve međusobno tako različite knjige. Mislim da pozivanja na književnost iz prošlosti u ovom predavanju mogu da se svedu na minimum, na onoliko koliko je dovoljno da bi se pokazalo kako je ušla u naše doba bremenita tom drevnom ambicijom da predstavi mnogostrukost odnosa, na delu ili potencijalno.

Prevelika ambicija se svojim namerama može zameriti mnogim poljima delatnosti, ali ne i književnosti. Književnost živi samo ako sebi zada prevelika zaduženja, izvan svakog dometa ostvarenja. Samo ako pesnici i pisci pred sebe stave poduhvate koje niko drugi ne sme ni da zamisli, književnost će i dalje imati neku funkciju. Otkad nauka zazire od opštih objašnjenja i rešenja koja nisu parcijalna i specijalistička, veliki izazov za književnost je umešnost preplitanja različitih znanja i različitih kodeksa u svojevrsnoj višestrukoj, izbrušenoj viziji sveta.

Pisac koji sigurno nije postavljao granice u ambicijama svojih projekata bio je Gete, koji 1780. poverava Šarloti fon Štajn da planira „roman o univerzumu”. Malo znamo o tome kako je on mislio da otelotvori tu svoju ideju, no već to što je izabrao roman kao književni oblik koji može da sadrži čitav univerzum, jeste događaj pun budućnosti. Gotovo istih godina, Lihtenberg je pisao: „Mislim da bi poema o praznom prostoru bila nešto izvrsno”. Univerzum i praznina: vratiću se na ta dva izraza između kojih vidimo da oscilira cilj književnosti, i koji često teže da se poistovete.

Pronašao sam citate Getea i Lihtenberga u jednoj zanosnoj knjizi Hansa Blumenberga, *Die Lesbarkeit der Welt (Čitljivost sveta)*, il Mulino, Bolonja, 1984), u čijim poslednjim poglavljima autor prati istoriju te ambicije, od Novalisa koji namerava da napiše „apsolutnu knjigu”, viđenu čas kao „enciklopedijsku” – čas kao Bibliju, do Humbolta koji s knjigom *Kosmos* privodi kraju svoj projekat „opisa fizičkog univerzuma”.

Poglavlje koje nas najviše zanima u odnosu na moju temu zove se *Prazna knjiga sveta*, a posvećena je Malarmeu i Floberu. Uvek me je zanosila činjenica da je Malarme, koji je u svojim stihovima uspeo da nametne ništavilu neki neprevaziđeni kristalni oblik, posvetio poslednje godine svog života projektu neke apsolutne knjige kao konačnom cilju univerzuma, tajanstven rad čije je sve tragove izbrisao. Isto tako me zanosi pomisao na Flobera koji je

²⁵ da se i sama umetnost promenila

napisao Luizi Kole 16. januara 1852. godine „ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien” (ono što bih ja želeo da pišem je knjiga ni o čemu), to da je posvetio deset poslednjih godina svog života najenciklopediskijem romanu koji je ikad napisan, *Buvar i Pekiše* (*Bouvard et Pecuchet*).

Knjiga *Buvar i Pekiše* je pravi praotac romana koje večeras razmatramo, iako patetični i veseli put kroz univerzalno znanje koji su prešla dva Don Kihota nauke osamnaestog veka izgleda kao brodolom za brodolomom. Za ta dva kandidata, autodidakta, svaka knjiga otvara jedan svet, no, to su svetovi koji jedan drugog isključuju i koji svojim protivrečnostima razaraju svaku mogućnost sigurnosti. Bez obzira na svu dobru volju koju ulažu, ta dva pisara nemaju onu subjektivnu graciju koja omogućava da se pojmovi prilagode svom korišćenju ili proizvoljnom zadovoljstvu koje se iz njih dobija, dar, sve u svemu, koji se ne uči u knjigama.

Kako treba shvatiti kraj tog nedovršenog romana, sa odricanjem Buvara i Pekišea da shvate svet, njihovo pomirenje sa pisarskom sudbinom, njihovu odluku da prepisuju knjige iz univerzalne biblioteke? Da li bi trebalo da završimo konstatacijom da se u iskustvu Buvara i Pekišea enciklopedija i ništa sjedinjuju? No, iza ta dva lika stoji Flober, koji, da bi pothranjivao njihove pustolovine iz poglavlja u poglavlje, mora poznavati sve grane sveznanja, i podići zdanje koje njegova dva junaka mogu da unište. Zato čita priručnike za poljoprivredu i vrtlarstvo, hemiju, anatomiju, medicinu, geologiju... U jednom pismu iz avgusta 1874. ta cifra se već popela na 294; pet godina kasnije može Zoli da saopšti: „Mes lectures sont finies et je n'ouvre plus aucun bouquin jusqu'à la terminasion de mon roman” (Završio sam sa čitanjem i neću otvoriti nijednu staru knjigu dok ne završim moj roman.) No, u nešto kasnijim pismima vidimo ga kako se bori sa crkvenim knjigama, zatim prelazi na pedagogiju, a ta ga disciplina tera da otvori lepezu najraznovrsnijih nauka. Januara 1880. piše: „Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonhommes? A plus de 1500!” (Znate li koliko sam tomova morao da apsorbujem za moje dve dobričine? Više od 1500!)

Enciklopedijska epopeja dva autodidakta je prema tome *doublée*²⁶ jednim titanskim paralelnim poduhvatom koji se odigrava u stvarnosti. Flober se lično pretvara u univerzalnu enciklopediju, upijajući sa ništa manjom strašću nego njegovi heroji sve znanje koje oni hoće da prisvoje i sve ono što neće uspeti da obuhvate. Toliko truda da bi se dokazala uzaludnost znanja na način na koji ga koriste to dvoje autodidakta? („Du défaut de méthode dans les sciences” – O nedostatku metoda u nauci – je podnaslov koji je Flober hteo da dâ romanu; pismo od 16. decembra 1879). Ili, da bi dokazao uzaludnost znanja *tout court*?

Jedan enciklopedijski romansijer iz sledećeg veka, Rejmon Keno, napisao je esej u odbranu dva junaka od optužbe *bêtise*²⁷ (njihova propast je to što su „épris d'absolu”²⁸ i što ne priznaju ni protivrečnosti ni sumnju) i u odbranu Flobera od pojednostavljene definicije „protivnika nauke”.

„Flaubert est *pour* la science”, kaže Keno, „dans le mesure justement où celle-ci est

²⁶ udvostručena

²⁷ budalaština, glupost

²⁸ zaljubljeni u apsolutno

sceptique, réservée méthodique, prudente, humaine. Il a horreur des dogmatiques, des métaphysiciens, des philosophes”. (Flober je za nauku u onoj preciznoj meri u kojoj je ona skeptična, rezervisana, metodična, obazriva i ljudska. Gnuša se dogmata, metafizičara, filozofa), (*Znakovi, brojke i pisma*).

Floberov skepticizam, zajedno s njegovom bezmernom radoznalošću za ljudsko sveznanje nagomilano kroz vekove, upravo je vrlina koju će prisvojiti najveći pisci XX veka, ali što se njih tiče, govorio bih o aktivnom skepticizmu, o smislu za igru i opkladu, i o upornosti da se ustanove veze između govora, metoda i nivoa. Znanje kao mnogostrukost je nit koja povezuje najveća dela, kako onoga što se naziva modernizam tako i postmodernizma, nit za koju bih voleo – bez obzira na sve etikete – da se razvija i u budućem milenijumu.

Podsetimo se da je knjiga koju možemo smatrati najkompletnijim uvodom u kulturu našeg veka bila jedan roman: *Der Zauberberg* (Čarobni breg) Tomasa Mana. Može se reći da iz zatvorenog sveta, iz sanatorijuma u Alpima, kreću sve niti koje će potom razviti *maîtres à penser*²⁹ našeg veka: sve teme koje još danas pothranjuju rasprave tu su najavljene i poredane.

Ono što se uobličuje u velikim romanima XX veka je ideja o *otvorenoj* enciklopediji, pridev koji bez daljnjeg protivreči imenici enciklopedija, koji je etimološki nestao iz svetske namere da se iscrpi svetsko znanje zatvarajući ga u neki krug. Danas više nije zamisliva sveukupnost, sem ako je potencijalna, pretpostavljena, višestruka.

Za razliku od srednjovekovne književnosti koja je težila delima koja bi izrazila spajanje ljudskog sveznanja u jedan red i oblik stabilne kompaktnosti, kao što je *Božanstvena komedija*, u kojoj je usmereno višestruko lingvističko bogatstvo i primenjena izvesna sistematska i jedinstvena misao, moderne knjige koje najviše volimo rađaju se iz slivanja i sudaranja raznih metoda interpretacije, načina razmišljanja, stilova izražavanja. Iako je opšti plan detaljno proučen, ono što je bitno nije njegovo zatvaranje u neku harmoničnu figuru, već centrifugalna snaga koja se iz njega oslobađa, mnogostrukost jezika kao garancija za neparcijalnu istinu. Kao što je i dokazano od strane dva velika autora našeg veka koji se najviše pozivaju na srednji vek, T. S. Eliota i Džemsa Džojisa, koji su obojica obožavaoci Dantea, obojica sa jakom teološkom svešću (iako sa različitim namerama). T. S. Eliot rastvara svoj teološki plan u neku ironičnu lakoću i u vratolomni verbalni zanos. Džojis koji ima namere da konstruiše sistematsko i enciklopedijsko delo što se može tumačiti na različitim nivoima po srednjovekovnoj hermeneutici (i sastavlja tabele saglasja poglavlja *Uliksa* sa delovima ljudskog tela, veštinama, bojama i simbolima), ostvaruje pre svega enciklopediju stilova, poglavlje za poglavljem u *Uliksu*, ili usmerava polifonsku mnogostrukost u verbalno tkivo knjige *Fineganovo bdenje*.

Vreme je da se malo dovedu u red primeri koji su se nagomilali za mnogostrukost.

Postoji jedinstven tekst što se odvija kao govor jednog jedinog glasa koji se može

²⁹ maestri, majstori razmišljanja

tumačiti na raznim nivoima. Ovde primat maštovitosti i *tour-de-force-a*³⁰ pripada Alfredu Žariju za delo *L'amour absolu* (1899), roman od pedeset stranica koji se može čitati kao tri sasvim različite priče: 1) iščekivanje osuđenika na smrt u njegovoj ćeliji noć pre pogubljenja, 2) monolog čoveka koji pati od nesаницe i koji u polusnu sanja da je osuđen na smrt, 3) priča o Hristu.

Postoji višestruki tekst koji umesto jedinstva jednog ja koje misli daje mnogostrukost likova, glasova, pogleda na svet, po onom modelu koji je Mihail Bahtin nazvao „dijaloškim” ili „polifonskim” ili „karnevalskim”, tražeći preteče od Platona i Rablea do Dostojevskog.

Postoji delo koje u pokušaju da obuhvati sve moguće ne uspeva da sebi nametne oblik i da dobije okvire i ostaje nedovršeno po konstitucionalnoj vokaciji, kao što smo videli kod Muzila ili Gade.

Postoji delo koje je u književnosti ono što je u filozofiji nesistematska misao, koja napreduje u aforizmima, po svetlećim tačkastim oblicima, isprekidanim, i sada je došao trenutak da citiram jednog autora koga mi nikad neće biti dosadno da čitam, Pola Valerija. Govorim o njegovom proznom delu sastavljenom od eseja od po nekoliko stranica i beleškama od nekoliko redova u njegovim sveskama. „Une philosophie doit être portative” (filozofija mora biti portabl), rekao je (XXIV, 713), ali takođe i: „J a’i cherché, je cherche et chercherai pour ce que je nomme le Phénomène Total, c’est-à-dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités, des impossibilités...” (Tražio sam, tražim i tražiću ono što ja zovem Totalni fenomen, to jest Sveopštost svesti, odnosa, uslova, mogućnosti, nemogućnosti...) (XII, 722).

Među vrednostima koje bih voleo da se prenesu u sledeći milenijum stoji, pre svega, ova: vrednost jedne književnosti koja je razvila ukus za mentalni red i tačnost, za inteligenciju poezije kao i za nauku i filozofiju, kao što je Valerijeva umetnost esejiste i prozaiste. (I to što se sećam Valerija u kontekstu u kojem dominiraju imena romanopisaca je takođe zato što je on koji nije bio romanopisac, štaviše, zahvaljujući jednoj svojoj opasci važio je za likvidatora tradicionalne proze, bio kritičar koji je umeo da shvati roman kao niko drugi, braneći baš njegovu specifičnost.)

Ako bi trebalo da kažem ko je u prozi savršeno ostvario Valerijev estetski ideal preciznosti mašte i jezika, gradeći dela koja liče na strogu geometriju kristala i na apstrakciju deduktivnog razmišljanja, rekao bih, bez oklevanja, Horhe Luis Borhes. Razlozi što najviše volim Borhesa nisu samo u tome, pokušaću da kažem one ključne: zato što svaki njegov tekst sadrži model univerzuma ili neke osobine univerzuma: beskraja, beskonačnost, vreme, večnost sveprisutnu ili cikličnu; zato što su to uvek tekstovi sadržani na nekoliko stranica, u primernoj ekonomiji izražavanja; zato što često njegove priče prihvataju spoljni oblik nekog žanra narodne književnosti, potvrđeni dugom upotrebom koja od njih čini gotovo mitske strukture. Na primer, njegov najvratolomniji esej o vremenu, *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1956), pojavljuje se kao špijunska priča koja sadrži logičko-metafizičku priču, koja opet sadrži opis jednog beskrajnog kineskog romana,

³⁰ maestralnost

sve to sažeto na dvanaestak stranica.

Pretpostavke koje Borhes najavljuje u ovoj priči, svaka sadržana (ili gotovo sakrivena) u nekoliko redova, su: ideja o tačnom vremenu, gotovo neki apsolutni subjektivni present „...reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mi.” („...pomislih kako se svaka stvar svakome događa upravo sada. Vekovi i vekovi, a samo se u sadašnjosti zbivaju događaji, bezbrojni ljudi u vazduhu, na zemlji i na moru, a sve ono što se realno dešava, dešava se meni...”); zatim ideja o voljom određenom vremenu u kojem se budućnost prikazuje neopoziva kao prošlost; i, konačno, centralna ideja priče: višestruko i razgranato vreme u kojem se svaka sadašnjost račva u dve budućnosti, tako da stvara „una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (jedna rastuća i vratolomna mreža vremena, paralelnih, u raskoraku ili u koraku). Ova ideja o beskrajnim istovremenim svetovima u kojima se sve mogućnosti ostvaruju u svim mogućim kombinacijama nije digresija priče već uslov da bi se junak osetio ovlašćen da izvrši onaj apsurdan i grozan zločin koji mu nameće njegova špijunska misija, siguran da se to događa samo u jednom od svetova a ne i u drugim, štaviše da počinivši zločin ovde i sada, on i njegova žrtva mogu da se prepoznaju kao prijatelji i braća u drugim svetovima.

Model mreže mogućnosti može se, dakle, sažeti na nekoliko stranica neke Borhesove priče, kao što može biti i noseća struktura dugačkih i jako dugačkih romana, gde se gustina koncentracije reprodukuje u pojedinačnim delovima. No, rekao bih da danas pravilo „kratkog pisanja” potvrđuju i dugački romani koji imaju kumulativnu strukturu, moduliranu, s kombinatorikom.

Ova razmišljanja su u osnovi mog predloga za ono što nazivam „hiper-romanom”, za koji sam pokušao da dam primer u knjizi *Ako jedne zimske noći jedan putnik*. Moja namera je bila da dam suštinu onog romanesknog, koncentrišući ga u deset početaka romana, koji razvijaju na najrazličitije načine jedno zajedničko jezgro, i koji deluju na jedan okvir koji ih određuje i njima je određen. Isti princip uzorka ispričljive višestrukosti je u osnovi jedne druge moje knjige, *Zamak ukrštenih sudbina*, koja nastoji da bude neka vrsta mašine što množi priče, počev od figurativnih elemenata sa više mogućih značenja, kao što je špil tarota. Moj me temperament vodi „kratkome pisanju” i ove strukture mi omogućavaju da spojim koncentraciju inventivnosti i izraza sa osećanjem beskrajnih mogućnosti.

Još jedan primer onoga što zovem „hiper-roman” je *La vie mode d'emploi* Žorža Pereka, vrlo dugačak roman, no, napravljen od mnogo priča koje se presecaju (nije slučajno njegov podnaslov *Romans*, u množini), oživljavajući tako zadovoljstvo velikih Balzakovih ciklusa.

Mislim da je ova knjiga koja je izašla 1978. u Parizu četiri godine pre autorove smrti u 46. godini, poslednji pravi događaj u istoriji romana. I to iz mnogo razloga: beskrajnog plana koji se ispunjava, novine književnog izraza, kratkog pregleda prozne tradicije i enciklopedijskog zbira znanja koji oblikuju sliku sveta, osećanja današnjice koja je takođe napravljena od nagomilane prošlosti i od vrtoglavice nad ponorom, istovremenog prisustva ironije i straha, sve u svemu, iz načina na koji izvođenje jednog strukturalnog projekta i ono neuhvatljivo u poeziji postaju jedno.

Puzzle (slagalica) daje romanu temu zapleta i formalni model. Drugi model je presek jedne tipične pariske kuće u kojoj se odigrava sve, poglavlja po sobama, pet spratova stanova u kojima se ređaju nameštaj i pomoćne stvari i priča o prelascima svojine i životima stanara, kao i njihovim precima i potomcima. Šema zgrade se pojavljuje kao „dupli kvadrat” od deset puta deset kvadrata: Šahovska tabla na kojoj Perek prelazi sa jednog polja (odnosno sobe, odnosno poglavlja) na drugo skokom konja, po nekom redu koji omogućava da se dodirnu sva polja, jedno po jedno. (Ima li stotinu poglavlja? Ne, ima ih devedeset devet, ova ultradovršena knjiga ostavlja namerno jedan mali ventil ka nedovršenosti).

Ovo je, takoreći, sud. Što se sadržaja tiče, Perek je naređao listu tema, podeljenih u kategorije, i odlučio je da u svakom poglavlju mora da se pojavi, iako samo ovlaš, tema iz svake kategorije, način da se neprekidno variraju kombinacije, po matematičkim postupcima koje ne umem da definišem, ali u čiju tačnost ne sumnjam. (Posećivao sam Pereka u tih devet godina koje je posvetio pisanju romana, no, poznajem samo neka od njegovih tajnih pravila). Ovih tematskih kategorija nema ništa manje nego 42 i sadrže književne citate, geografske lokalitete, istorijske podatke, nameštaj, stilove, boje, hranu, životinje, biljke, minerale i ne znam šta sve još, kao što mi nije jasno kako je uspeo da ispoštuje ta pravila i u najkraćim i najsažetijim poglavljima.

Da bi izbegao proizvoljnost života, Perek kao i njegov glavni junak ima potrebu da nametne sebi stroga pravila (iako su ta pravila takode proizvoljna). No, čudo je da ta poetika za koju bi se moglo reći da je veštačka i mehanička ima za rezultat neiscrpnu slobodu, maštovitost i bogatstvo. To je zato što se podudara s Perekovom strašću koja datira još od njegovog prvog romana *Les choses* (1965): a to je strast prema katalogima, prema ređanju definisanih predmeta svakoga u svojoj specifičnosti i pripadnosti nekom dobu, stilu, društvu, kao i jelovnika, koncertnih programa, dijetetskih tablica, pravih ili izmišljenih bibliografija.

Demon kolekcionarstva neprekidno lebdi nad Perekovim stranicama, a najviše je „njegova” kolekcija, među mnogima koje ova knjiga priziva, jedinstvena kolekcija, to jeste kolekcija *jedinstvenih* predmeta. No, on nije bio kolekcionar u životu, osim u sakupljanju reči, znanja i sećanja: terminološka tačnost bila je njegov oblik posedovanja; Perek je skupljao i popisivao ono što čini jedinstvenost svakog događaja, bića ili stvari. Niko nije imuniji od Pereka na najgoru boljku u današnjem pisanju: opštost.

Insistiram na činjenici da Perek, da bi izgradio roman na osnovu čvrstih pravila, takozvanih „constraints” - ograničavanja, nije gušio pripovedačku slobodu, već ju je stimulisao. Nije slučajno Perek bio najmaštovitiji učesnik na Oulipou (*Ouvroir de littérature potentielle – Radionica potencijalne književnosti*) koji je osnovao njegov učitelj Rejmon Keno. Keno koji je već pre mnogo godina, u vreme svoje polemike sa „automatskim pisanjem” nadrealista, pisao:

Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragiédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe

par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.

Još jedna veoma lažna ideja koja je trenutno aktuelna je izjednačenje između inspiracije, istraživanja podsvesti i oslobađanja, između slučaja, automatizma i slobode. Sada je *ta* inspiracija, koja se sastoji u slepoj poslušnosti svakom impulsu, u stvari, ropstvo. Klasičar što piše svoju tragediju poštujući izvestan broj pravila koje poznaje slobodniji je od pesnika koji piše ono što mu pada na pamet i rob je drugih pravila koja ne zna (*Znakovi, brojke, i pisma*).

Stigao sam na kraj ove moje apologije romana kao velike mreže. Neko bi mogao da primeti da što više delo teži ka množenju mogućnosti, to se više udaljava od onoga jedinstvenog bića –*selfa*, koje piše, od unutrašnje iskrenosti, od otkrića sopstvene istine. Naprotiv, odgovaram, ko smo mi, ko je svako od nas pojedinačno ako ne kombinacija iskustava, informacija, čitanja, maštovitosti? Svaki život je enciklopedija, biblioteka, popis predmeta, uzorak stilova, gde sve može biti neprekidno promešavano i sređivano na sve moguće načine.

No, možda je odgovor koji bih najradije dao neki drugi. Kamo sreće da je moguće zamisliti delo izvan tog *selfa*, a delo koje bi nam omogućilo da izađemo iz ograničene perspektive pojedinačnog ja, ne samo da bismo ušli u druge ja nama slične, već da bi progovorilo ono što nema reč, ptica koja staje na oluk, drvo u proleće, i drvo u jesen, kamen, cement, plastika...

Zar to nije bila tačka ka kojoj je težio Ovidije dok je propovedao kontinuitet oblika, tačka ka kojoj je težio Lukrecije dok se poistovećivao sa zajedničkom prirodom svih stvari?

SADRŽAJ:

- 1.Lakoća (3)
- 2.Brzina (19)
- 3.Tačnost (32)
- 4.Vidljivost (46)
- 5.Mnogostrukost (56)

6.Čvrstina (*Kalvino je planirao ovo poglavlje, ali umro je. Tekst je pisao na italijanskom, spremajući se za predavanja u Americi.*)