

говоре о драми и позоришту сасвим се уклапа у најстарију драмску поетику европске књижевности — у Аристотелову.

Вечерас импровизујемо би требало да буде Пиранделов коначно пронађени модернистички драмски облик. У овој драми појављује се и редитељ, доктор Хинкфус, који излаже један авангардни позоришни програм. Треба, каже Хинкфус, раздвојити драму од позоришта, удаљити аутора и текст са сцене и тако делитељаризовати театар. Треба позоришни догађај ослободити његове традиционалне окамењености тиме што ће се театар приближити импровизацији. И треба, на крају, укинути рампу, омогућити мешање и преливање стварности извођача и посматрача позоришног чина. Хинкфусова поетика у основним цртама садржи оно најважније што је позоришна аварагарда двадесетог века касније исписала на својој застави. Али она је управо супротна поетици драме **Вечерас импровизујемо:** не да писац и текст овде нису прогнани

са сцене, него је тешко замислити како би уопште могли бити вишне на њој; за импровизацију је остављен само један кратки тренутак, а све остало је врло детаљно објашњено и прописано у дидаскалијама, па се текст ове драме веома прибликова тексту новеле или романа; а укидање рампе је само одглумљено, јер је права публика, као и у сваком конвенционалном театру, пасивна и нема, а привид укидања рампе постигнут је уз помоћ глумаца који глуме активну и говорљиву публику.

Нека чврста и непрелазна граница задржавала га је с ове стране његовог властитог књижевног програма, не дозвољавајући му да оствари оно што је мислио да треба учинити. Имао је не само слутњу, него и јасно знање како би требало да изгледа књижевност примерена новој слици света, али да пређе границу није му било дато: и он је само дошао до обећане земље, никад у њу не крочивши.

ПОЕТИКА КЛОДА СИМОНА ИЛИ ОДСУТВО РЕФЕРЕНЦИЈАЛНОГ ПРИСТАНИШТА

Мирољуб Јоковић

Les écrivains français veulent savoir exactement ce qu'ils font; c'est pourquoi ils devancent les historiens de la littérature: l'écrivain se classe et écrit en fonction de cette littérature. L'Angleterre, par contre, est un pays d'individuosités — on y est individualiste; l'histoire de la littérature n'intéresse pas les Anglais, ils ne veulent pas non plus de définir mais ils semblent s'exprimer... spontanément. En France, les gens y sont intelligents, lucides, ils s'intéressent beaucoup à l'ordre et, surtout ils croient à l'histoire de la littérature. La France est le pays des manifestes littéraires, des cénotacles, des polémiques... L'Anglais est un individu qui se soucie peu de la place qu'il peut occuper dans l'histoire de la littérature... Ce qui ne veut pas dire que l'écrivain français manque d'imagination, mais il veut savoir ce qu'il fait, la théorie de son œuvre l'intéresse.

(Jorge Luis Borges, u Osvaldo Ferrari, Conversations avec J.L. Borges, Paris, Gallimard 1986, p 143—144.)

Клод Симон (Claude Simon) важи за аутора који је „тежак“, „непреводив“, „тешко разумљив“, „досадан“. То је тачно ако се за поетиком Симоновог писма трага са становишта класичне концепције романа (постојање приче, њеног почетка и краја, јасно издиференцираних јунака како са психолошког тако и са социолошког становишта, приступ језику са становишта епистемологије а не становишта онтологије, респектовање хронологије, историје, итд.). Погледали сте писмо овог аутора са становишта постмодерне представе романа (приступ језику из угла онтологије а не епистемологије, а то значи заокупљеност аутора језичким проблемима као таквим, заокупљеност сопственим производом, инсистирање на стварању као лудичком а не на сазнајном процесу, укидање приче, јунака, тврђња да је историја пре свега језички проблем а не проблем приступа чињеницима, пародирање књижевне традиције, итд.), онда се његов књижевни систем указује као један од већих изазова и прекорачења у француској и светској књижевности уопште¹. У трагању за обрисима његове поетике, у пројајању кроз километарске реченице које не поштују граматичке норме и правила и у којима често оно што је у заградама има већу важност од онога што је изван заграда, у наглим референцијалним и исказним запућеностима наратора, у том изражайном текстуалном лавиринту у коме наратор позајмљује, потура, пародира, комбинује, сналажење нам могу олакшати неки ауторски искази који јасно показују димензије и природу његовог књижевног писма.

Примајући Нобелову награду за књижевност, Клод Симон је ставио до знања и критичарима и књижевној публици да је стваралачки процес једна врста игре у којој није битно да ли се добија или губи али у којој је важно покушати померање изражajних могућности². Цитирајући Марсела Пруста који је рекао да је откривао праву уметничку лепоту у предметима за које никада није ни помислио да је скривају, у мртвим стварима, и познатог теоретичара руског формализма, Јурија Тињановом, за која су описи мртве природе у старим романима не само везивно средство приче и начин успоравања нарације, Клод Симон указује где би код њега требало тражити теквишну тачку уметности романа: прича може да буде предтекст, мотивација за статичке описе. Главна карактеристика ове Тињановљеве констатације, из угла Клода Симона, јесте динамичке природе: опис није само везивно средство и начин кочења нарације него је и начин за изражавање унутарњег човековог пејзажа у коме нема

¹ Радикалан прекид са књижевном традицијом или боље ређи радикалан заокрет на коме почива не само писмо овог аутора него и оне скupine писаца у француској књижевности која се најчешће означава појмом „нови роман“ (*le nouveau roman*), јесте главни узорак негативне рецепције од стране књижевних критичара и читалачке публике.

² »Пошто је истраживање игра... мало је битно, са теоријског гледишта, да ли се губи или се добијаја (Claude Simon, Discours de Stockholm, Minuit, Paris 1986, p.7.).

³ Ibid., p. 28.

⁴ Ibid., p. 30.

⁵ Revue des sciences humaines, N° 220, octobre novembre 1990, p. 190—191.

⁶ Claude Simon, La route des Flandres, Paris, Minuit, 1972.

⁷ Интервју са Клодом Сартом, Le Monde, 8. octobre 1980.

ни удаљених ни близких ствари и у коме оне могу постојати симултано. Тако писац улази у лингвистичку мрежу неслучијених могућности, а то је оно што чини динамику књижевне историје. Цитирајући Лакана, Симон каже да речи нису само знаци него и чворови значења, или још боље, раскрасице знакова, тако да језик нуди безброжне могућности комбинација захваљујући којима авантура приче, у коју се упуща писац, на своје ризике и опасности, постаје далеко поузданјија него што је то случај са наутилистичким романом³. Симон се, као и Валери кога више пута цитира, током стварања сучава са две ствари: са једне стране то је магма емоција, слика, успомена, а са друге стране то је синтаксично поље у које све то треба уланчати и кристализовати. У Симоновој концепцији уметности и језика Новалис заузима посебно место: »На крају просвећености и пре него што се створио мит реализма, Новалис је најављивао, са изненађујом луцидношћу и очигледним парадоксом, да се језик може третирати по систему математичких формула: оне представљају један свет за себе, оне се играју искључиво између себе не изражавају ништа друго осим сопствене величанствености њихове природе, што показује да су оне тако изражажене да се у њима рефлектује чудна игра односа међу стварима⁴. У Говору у Стокхолму, Симон се више пута позива на Толстоја који је тврдио да се човек добрг здравља истовремено може присећати безброжно много ствари а у једном другом тексту, *Роман и сећање*⁵, Симон наводи сопствено искуство: његово перцептивно поље је закрчено мноштвом »кодираних превода« који га ометају од детињства, а то су сећања из писама светца, слике које представљају епизоде из њиховог живота, латински текстови које су морали учити напамет у основној и средњој школи, античка митологија, фигуре и математичка резоновања, филмске слике, итд... У том небројеном мноштву ствари немогуће је одвојити аутентичне ствари од »кодираних интерпретација«, немогуће је разликовати главне од споредних, истих ните од лажних ствари.

Симонов поетички оквир најбоље је изражен у његовом роману *La route des Flandres* (Фландријски пут)⁶. За разлику од реалистичких и модернистичких романа све оно што је исприповедано дешава се у глави главног јунака — Жоржа: мајска катастрофа француске војске пред налетом Немаца на почетку првог светског рата, смрт његовог команданта на челу коњичког ескадрона, време проведено у заробљеништву, одлазак возом у концентрациони логор, итд. Све што је у роману исприповедано ситуирано је на истом плану: дијалози, емоције, сећања, узајамно повезане ствари из различитих времена и Менских периода. »Оно што сам желео јесте да створим структуре која одговара таквој природи ствари, која ће ми дозволити да представим елементе једне за другима који се у стварности супротстављају, да пронађем чисто сећајну структуру... Мучиле су ме две ствари истовремено: дисkontинуитет, фрагментарни аспекат емоција које испољавамо и које нису никада повезане, и њихова близина у свести⁷. Основни проблем са којим се Симон овде сучио јесте лингвистичке природе: како приморати језик да представи оно што његова природа не фаворизује а што омогућава свест — супротстављање и прекидање, поништавање принципа каузалности, јединства,

разарање исказне функције језика? Симонов језички ла-нац нема ништа заједничког са језичким ланцем реалистичких или модернистичких аутора. Код њих реченица почиње поузданним исказом *сећам се*, а код Симона је све релативизовано и укаупљено по систему руских лутака: *сећам се да сам се сећао да сам се сећао...* Читајац се у тим укаупљеним исказним нивоима лако губи из простог разлога што памћење нема могућност регистрована неограниченог вербалног тока. Ко приповеда Жорж или неко други, чија перспектива доминира, да ли је то Жоржова перспектива или перспектива онога који је погођен, перспектива Рексача, ком жанру припада Симонов роман — све је то тешко утврдити јер је у километарском вербалном току његових реченица летеће лингвистичко тело глаголски прилог времена садашњег, а он је по дефиницији облик који се користи за исказивање симултаних акција и исказа. Захваљујући оваквој лингвистичкој природи семантички и епистемолошки систем Клода Симона јесте енigmatske природе. Како је могуће интерпретирати повратни мотив романа који се три пута приповеда до детаља — мотив мртвих коња поред пута? Како интерпретирати лајтмотив књиге — смрт капетана Рексача? Као убиство, као самоубиство, као очајање што је изгубио Корин, као жељу да се одговорност пре-баци на онога које је аутор његовог љубавног дебакла, или као непоштовање војничког закона? Како тумачити идентификацију између Жоржа и Рексача кроз различите наративне епизоде? Да ли је то последица аналогија наративних секвенци? Да ли је то потрага за сопственим гарантима — Корин? Да ли је то потрага за сопственим идентитетом у референцијалном свету који измиче контроли и у коме се удавају разни јунаци? Много хипотеза а ниједног правог одговора, али једна стопроцентна констатација: Симонова нарација нема референцијалног пристаништа, Симонов језик нема моћ препрезентовања, али његов језик чувар тајне нашег идентитета; то је језик који производи онога ко ради на језику (Жорж) али му и омогућава непрестане трансформације. Дакле, нема те стварности која може »документовати« Симонов књижевни текст, али зато он, за узврат, може документовати, захваљујући полисемичности, многе нивое стварности.⁸

У скоро сваком Симоновом роману наилазимо на лик младића који се суочава са светом одраслих. Да би пронашли сопствене путеве и да би пронашли сопствене идентитете, млади људи морају раскинути везе са светом одраслих. Ова опесивна слика добро преводи поетичке напоре Клода Симона: да би свом књижевном писму подарио сасвим оригинално место са аспектом књижевне историје, Симон одбације сваки књижевни текст који га вуче према стварању илузије реалности. У фландриском путу књижевна фигура коју је Симон као аутор превазилази/негира јесте Русо. Наиме, његов приповедач покушава да умакне прошлости која је оличена у овом картезијанском уму: томови књига овог великог мислиоца украсавају библиотеку његове мајке; низови портрета предака красе зидове породичног дворца; мноштво докумената из исте епохе пажљиво је поређано и распоређено по коферима на тавану: Жоржов отац против сваке логике верује у моћ логике и резоновања — Русова дела га штите против празнине са којом није способан да се суочи а која је свуда око њега у савременом животу епохе. Разлаз између сина (наратора) и оца је неминован јер живот у прошлости онемогућава интеграцију у садашњици: син прихвата живот који је отац раније одбацио, живот сељака. Разлаз са оцем је раван скidaњу униформе, тоталном очишћењу. Симонов наратор се не буни само против Руса, него против свега онога што ова културна фигура оличава у француској култури — логика, каузалност, предност рационалног над ирационалним пољем, систематичност, енциклопедизам, за-вршност ствари, итд. Много касније, када се буде сусрео са Корин, удовицом убијеног капетана, која у њему распаљује неслучујени еротизам, Жорж схвата да је свака културна и уметничка активност слична еротско/критичкој активности⁹: постоји време жеље, време потраге и зрења, кулминативни тренутак, и тренутак индиферентности који рађа нулту тачку одакле полази свака креација.

Пруст је други аутор чији је утицај у Симоновом делу препознатљив. Довољно је консултовати Симонов роман, *La bataille de Pharsale* (Битка код Фарсале) па се уверити да је начин на који Симон овог аутора превазилази/одбације заиста маестралан. На почетку другог дела троделне композиције овог романа Симон цитира Марсела Пруста: »Са пажњом сам фиксирао у свом ду-

ху неку слику која је била привукла моју пажњу, један облак, троугао, звоник, цвет, камичак, осећајући да се иза тих знакова можда крије нешто сасвим друго што треба открити, неко мишљење које ови елементи изражавају хијероглифским начинима за које смо веровали да представљају само материјалне објекте.«¹⁰ Симон, цитирајући Пруста, открива прозни поступак који је применио у роману, технику приповедања: интертекстуалност пројектује благом иронијом. Добар познавалац Пруста лако уочава да Симон дословно позајмљује Прустове реченице или цитира (умеће у своје реченице) текстове/делове Прустових реченица/текстова. Омиљен роман из кога се позајмише врше јесте *У потрази за изгубљеним временом*. Најбитнија је природа тих позајмица. Прустове слике најчешће скривају неку јаку емоцију или патњу и воде према пољу патетичног. Код Симона патетика је замењена иронијом зато што патетика у савременом свету није продуктивна. Лajтмотив у Симоновом роману јесте опис љубавног пару у кревету чији се љубавни акт стално прекида куцањем на врата, што није ништа друго него парафраза исте сцене која постоји код Пруста: Сван куца у окну Одетиног прозора мислећи да се налази у наручју свог ривала. Друга слика која се често појављује у *Бици код Фарсале* јесте слика напуштеног комбајна који се налази узред поља, бескористан и парализован. Ове слике су окружене цитатима из Прустовог романа што јасно показује да је Прустова уметност постала жртва временских законова: у савременом свету уметности патетичног, каузалног завршеног, као да је већ одавно одзвонило. Према каквим структурима је оријентисано писмо Клода Симона, ако није према уметности овог великог мајстора писане речи?

У трећем делу *Битке код Фарсале* Симонов јунак О. се налази у возу и чита *Историју уметности* од Ели Фора. У једном тренутку О. схвата да опчињеност Прустовим субјективизмом (у његовој свести стално искрсавају Прустове слике) не води никде и да се треба ослободити механизма транспоновања патње у уметности. Пасаж из књиге коју чита о ренесансном сликарству у Немачкој је индикативан јер га он води према новој концепцији уметности: »...Детаљ увек скрива целину, њихов универзум није континуиран него је направљен од супротстављених фрагмената. Видимо на њиховим сликама како дају исту важност копљу као и људском лицу, непокретном камену као и људском телу у покрету, како цртају пејзаж као географску карту, како у декорацију једне зграде поклањају исто толико пажње зидном часовнику са марионетама као и статуи Наде или Вере...«¹¹ Нема, dakle, привилеговане теме ни предмета казивања, нема ништа од психолошких импресија ни уметности засноване на симболима и алегоријама. Ако је људском лицу дата иста важност као и камену, онда је патетичном ускраћено привилеговано место. Уметност се може правити представљањем детаља и њиховим сучељавањем, dakle — према уметности комбиновања.



⁸ Полисемичност је највећа опасност која лебди над текстовима Клода Симона, зато што полисемичност не може бити произвођач задовољства у тексту: читати један текст на много начина значи не читати на ниједан начин иктизијативно.

⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil 1964, p. 14.

¹⁰ Claude Simon, *La bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969, p. 99.

¹¹ Ibid., p. 238.