

KNJIŽEVNOST, OKO I UHO

Za Žana Bofrea

TRANSKRIBOVATI

Smatra se uglavnom, u Francuskoj i na Zapadu, da je književnost u osnovi nešto usmereno, nešto što se čuje,

da se čitati sastoji u vraćanju pisanim rečima njihove izvorne zvučnosti, neka je to glasno ili na čisto unutrašnji način,

a kada se postave problemi porekla i razvoja govora, da se on konstituiše u potpunosti u odnosu na uho, pre nego što oko uđe u igru, pre nego što nastojimo da ga transkribujemo.

Svakako, svi mi znamo da govorimo pre nego što znamo da pišemo osim, ipak, nekih gluvo-nemih od rođenja, i zamišljamo da isto važi i za čovečanstvo.

Dešava se veoma često u izvesnim društvima, da ljudi znaju da govore ne znajući da pišu; čini se, dakle, da je reč dobro zajedničko svim ljudima, dok bi pisanje bilo rezervisano za izvesno doba, za izvesne klase ili zanimanja. Ali to ne znači da, zato što u jednom društvu niko ne zna da piše, pisanje nije neophodno za njegovo funkcionisanje i funkcionisanje njegova govora.

Govor onih koji ne pišu, dece ili nepismenih, oblikuje se uvek prema govoru onih koji pišu; svakako, oni od njega mogu da zadrže, u svojim međusobnim razgovorima, samo elemente značajne jedino za uho ali, čim dođe do spora, poteškoće, oni će se poveriti pismenima ili odraslima.

Daleko od toga da govor deteta ili nepismenog može da bude posmatran, kao što nas na to poziva lako objašnjiva iluzija, kao izvor zreloga i pisanog govora, možemo da pokažemo da je on, naprotiv, makar u našim društvima, rezultat redukcije koju uho izvršava unutar celine za čije je funkcionisanje preko potrebno pisanje.

Isto tako moramo da se zapitamo postoji li u stvari društvo u kojem nikako ne postoji makar začetak pisma, neka ono liči na ovo koje poznajemo: tragovi na hartiji, ili neka je sasvim drugačije vrste: pisanje čvorovima, predmetima.

U tom pogledu možemo da kažemo da svaka arhitektura, svaka organizacija mesta već jeste elementarno pismo. Činjenica da se postavlja negde kamen i da mu se daje poseban smisao svakako će *opteretiti* svaku reč koja će ga označiti. I sam govor može da se učvrsti polazeći od postojanog znaka, kojem će moći da se vrati, neka je taj znak pokretan ili nepokretan.

Viktor Igo je govorio:

»Postavljali su kamen uspravno, i to je bilo slovo, a svako slovo je bilo hijeroglif, a na svakom hijeroglifu je počivao skup ideja, kao kapitel na stubu...«

Uz pomoć oka, uho od početka uči da razume, čovek prelazi sa krikova na reči.

Danas se nalazimo pred takvim preobražajima sredstava komunikacije da smo primorani da postavljamo u nove termine problem odnosa književnosti sa ostalim umetnostima koje se tiču uha ili oka, sa muzikom i slikarstvom.

U XIX veku, da bi se moglo ponovo čuti ono što se bilo čulo, beseda, čovek je bio primoran da prođe kroz posredovanje transkripcije, nečega vidljivog čemu se ponovo davao glas uz pomoć čitanja. Kako je postojala prednost da se čitava ova skupina radnji izvrši najbrže moguće, postojala je tendencija da se svi ovi posrednici u svesti priguše, da se učini kao da je čovek odmah shvatao, čuo.

Danas bilo ko zna da je moguće sačuvati tu besedu bez posredovanja pisma, sačuvati je mnogo bolje; dovoljno je snimiti je.

Ova direktna reprodukcija čini očiglednim nedovoljnosti našeg pisma za transkripciju onoga što uho čuje.

GLAS

Kako na zapadu imamo fonetske alfabete, postupamo kao da je postojala verna transkripcija, a naše pismo u stvari zadržava samo vrlo mali deo elemenata značajnim za uho; svaka *intonacija* iščezava.

Kažu za izvesne dobre pisce da imaju *glas*; no posebno svojstvo glasova, njihovu boju, što čini da nekog prepoznamo po njegovom glasu, naše pismo je nesposobno da beleži.

Pisac pristupa glasu kada nas oblici koje on upotrebljava sasvim prirodno dovode, pri eksteriornom ili interijornom čitanju njegovog teksta, do toga da mu uspostavimo izvesne intonacije.

Ovo je naročito značajno za roman. Kada čitamo dijaloge kod izvesnih autora, čujemo ljude kako govore, dok kod drugih sve ličnosti imaju isti glas ili, su sve bez glasa.

Prust je obrazac pisca sa mnogostrukim intonacijama. On daje svojim ličnostima jedino reči kojima će naše čitanje uspostaviti karakterističnu intonaciju. Pažnja koju je ukazivao ovom *vokalnom* kvalitetu organizovala je i samu sadržinu razgovora.

Ako transkribujemo razgovor zabeležen na magnetofonskoj traci, ono što čitamo uglavnom je podložno mnogostrukim različitim i neodređenim intonacijama i, nema nikakvo svojstvo *glasa*. Trebalo bi izabrati u onome što je rečeno ono što bi moglo da povрати čitanju *auditivno prisustvo*.

Nedovoljnosti pisma se nadoknađuju stilom, samim sadržajem reči ali, u većini slučajeva, ovaj lek je neprimenjiv. Tada će se upotrebiti interpunkcijski znaci, uzeti ne u njihovoj gramatičkoj vrednosti, nego u njihovoj vrednosti zastoja i intonacije.

Većina pisaca, naročito oni koji prave duge rečenice, dopuštaju sebi mnogo slobode pri upotrebi pravila u upotrebi zareza u francuskom: posmatranje ovih pravila odvelo bi do toga da ih se stavi mnogo i odviše, što bi učinilo tekst manje razumljivim, a naročito ukinulo njihovu vrednost zastoja.

Tokom istorije francuske književnosti, pošto su to bili problemi na koje se nije želelo misliti, morali su se umnožiti interpunkcijski znaci.

Tako je Balzak prvi, upotrebio crtu unutar rečenice. On se izjašnjava u predgovoru za *Suane*:

»Pisac ovde upozorava čitaoca da je pokušao da uvede u našu književnost malu tipografsku veštinu kojom engleski romanopisci izražavaju izvesne poremećaje dijaloga.

U prirodi, ličnost često čini kretnju, izmiče joj pokret fizionomije, ili lako klimne glavom između jedne i druge reči iste rečenice, između dve rečenice i čak između reči koje neizgledaju da moraju biti rastavljene. Do sada su ove male finoće konverzacije bile prepuštene inteligenciji čitaoca. Interpunkcija mu je bila od slabe pomoći za pogađanje namera pisca. Konačno, da sve kažemo, tačke koje su uspešno nadoknađivale stvari, potpuno su bile diskreditovane zloupotrebom koju su izvesni pisci činili u poslednja vremena. Novi izraz osećanja oralnog čitanja bio je, znači, opšte poželjan.

U ovim krajnostima, taj znak — koji, kod nas, već prethodi razgovoru, bio je namenjen, kod naših suseda, za slikanje onih oklevanja, onih pokreta, onih prekida koji daju neku vernost konverzaciji koju čitalac tada akcentuje mnogo bolje i po svojoj volji.

U savremenoj književnosti, tačkice igraju suštinsku ulogu. One su u početku imale čisto gramatičku funkciju, označavale su da je konstrukcija rečenice nepotpuna. Danas one mogu da slede rečenicu čija je konstrukcija korektna, ali označavaju da bi ona morala da se produži, uvodeći zastoje očekivanja. Kod Natali Sarot, one su gotovo progutale izvesne stranice.

Da bi se obeležili akcenti, naročiti izgovori, upotrebljavaju se pravopisne modifikacije. Tako u *Rodaku Ponsu*, Balzak deformiše reči na četiri različita načina da bi razdvojio glas četiri ličnosti:

Šmuke:

»Šta di je topri moj brijadelj?«

Gospođa Sibo:

»Ti n'si n'ljubav,«

Remonank:

»Ja še tako malo šalim da ćemo ražgovarati o ovoj štvari...«.

Gospođa Sovadž:

»Čime mogu da vas uslužim, gospojo?«

Pravopis je u francuskom nešto gotovo sveto, izbegavamo pisce koji ga remete, jer razumevanje je otežano najmanjom izmenom vizuelne slike reči.

Govorio sam, u stvari, kao da francuski ima fonetsko pismo; on ima alfabetsko pismo koje je u početku bilo fonetsko, ali je ono danas njemu krajnje loše prilagođeno. Pravopis nas veoma nesavršeno obaveštava o izgovaranju reči, ali on nam označava mnogo više (i to je razlog što pokušaji reformi u ovoj oblasti nailaze na toliko otpora) — često način na koji bi se reč izgovarala u drugim okolnostima, no pre svega pripadnosti i razlikovanja. Pošto se većina glagolskih oblika može razlikovati jedino okom, naša konjugacija bi se razvijala sasvim drugačije da se pravopis bio fonetski preinačio.

Francuzi su uglavnom iznenađeni kada im se kaže da se isti ideogram, zadržavajući svoj smisao, izgovara na sasvim drugačiji način na japanskom, na kineskom i na korejskom; međutim, mogu se naći mnogobrojni primeri zapadnjačkih reči koje se pišu na isti način u engleskom, u italijanskom, nemačkom, španskom, portugalskom, itd., i u francuskom, zadržavajući isti smisao (i to je ponekad naš spas na putovanjima), a ipak se izgovaraju toliko različito da bismo bili nesposobni da ih prepoznamo.

Zajedničko poreklo nikako ne menja ono što uho čuje; ovo označavanje porekla je bitno za pismo; svako razmišljanje o njemu vraća nas ka pojavi čovečanstva.

SCENA

Ispitajmo tekst nekog pozorišnog komada: izvesni njegovi delovi su *direktno* transkripcije onoga što uho čuje, ali ima i mnogo drugih.

Najpre ime ličnosti, što će praviti probleme kada budemo čitali glasno, naročito kada neko sasvim sam (konferansije ili pisac) bude morao da čita, na primer, na radiju. Njemu će biti potrebno da igra sve ličnosti u isto vreme, a biće mu često teško da učini da se jedino promenom glasa oseti, prelaz sa jedne na drugu. On će čitati, znači, makar izvestan broj puta imena, što se u pozorištu ne bi čulo, jer bi nas oko dovoljno obaveštavalo.

Šta više, pozorišni pisac je primoran s vremena na vreme da precizira osećanje sa kojim mora da bude rečena neka replika. Tako, Molijer u *Učenim ženama*:

»*Filaminta*

Kako! vi se plašite da ne uvredite lupeškinju.

Govorite joj tonom u potpunosti prijaznim.

Krizal

Ja? Nikako.

(čvrstim tonom)

Hajde, izlazite.

(Mekšim tonom)

Idite, jadno moje dete.»

Kao u muzici, broj ovih uputstava za izvođenje se znatno povećao u toku vekova. Tome valja da dodamo opis pokreta, a naročito opis dekora, za koji ćemo najčešće biti primorani da udesimo da ga pročita neki asistent prilikom izvođenja na radiju. Ponekad, moći ćemo da nađemo dovoljno zvučnih aspekata mesta ili opisanog događaja da bismo mu dali auditivno prisustvo. Ako je tekst govorio: »buka zvana«, učiniću da se ona čuje, neću imati više potrebu da to čitam; ako on nadugačko prikazuje pokušstvo, biće mi potrebno da to dočaram, slušaocu samim njegovim rečima.

Kod pisaca klasičnog pozorišta u užem smislu, dekor je često sveden na jedan red, kao u *Ifigeniji*:

»*Scena je u Aulidi, u šatoru Agamemnona.*

Kod Igoa, on se izlaže na dugim stranicama čiji su književni kvaliteti svakako isti kao i kvaliteti replika.

U *Rekvijemu za kaludericu* od Viljema Foknera, knjizi koju možemo da posmatramo kao pozorišni komad pošto usvaja njegovu tipografsku prezentaciju i pošto su njeni dijaloški delovi realizovani na pozornicama, opisivanje dekora čini više od tri četvrtine teksta.

Ovde se dotičemo problema vremena u čitanju. Ako čitam transkripciju predavanja, gotovo da mogu da uspostavim njegovo tra-

janje (slobodan takođe da to ne činim) ali, da bih poštovao odvijanje pozorišnog komada, morao bih da čitam samo njegove replike. Ako dajem napomenu o dekorima, pokretima, intonacijama, o imenima lica, uvodim drugo vreme, više ili manje paralelno prvom.

Radio nam omogućava naročito čisto iskustvo *audicije* (telefon takođe, ali mnogo surovije), iskustvo slepih; i, kao slepi, mi postajemo sve osetljiviji na čisto muzička aspekta govora, što nam, uostalom, naši aparati omogućavaju.

Transkripcija predavanja obraća pažnju na linearnu sukcesiju. Svakoju reči koju smo čuli odgovara zapisana reč, u istom redosledu, jedna iza druge. U stvari, razumevanje, naročito u izvesnim jezicima, nas primorava na stalna vraćanja; smisao reči ostaje u neizvesnosti sve dok druga, ponekad dugo posle, ne bude došla da je precizira. Čak i najjednostavnija audicija ne može biti tumačena kao iskustvo čiste sukcesije.

U čitanju pozorišnog komada imamo *simultano* reči koje mora da izgovori glumac, i one koje pisac dodaje da bi ga video ili postavio; ta simultanost će se raspodeliti između oka i uha; ali mi dobro znamo da za uho može da postoji samo simultanost reči. Na radiju, ćemo moći da čujemo glumca kako govori ne samo na pozadini muzike ili šumova nego i na pozadini udaljenih reči čiji će smisao katkad izmeniti smisao reči prvog plana, to je ogled koji izvodimo svaki put kada prolazimo kroz gomilu.

Za stare Grke ili Latine izgledalo je nemoguće da udese da se čuju dve melodije u isto vreme ali će, tokom srednjeg veka, potreba da se različiti glasovi i tekstovi postave jedni iznad drugih proizvesti potpunu transformaciju muzičke svesti, koja će mnogo kasnije dovesti do čisto instrumentalne polifonije i do prakse modernog koncerta.

Mi čujemo mnogo šumova u isto vreme, svet je bučniji no nekada, ima više ljudi koji govore i njihovi glasovi su umnoženi bezbrojnim aparatima; pitanje superpozicije reči dobija, znači, svakoga dana veću vrednost.

Iskustvo rada na radiju, gde zvučni kvaliteti govora dolaze u prvi plan, dovodi do posmatranja teksta od kojeg se realizuje emisija kao partitura. U njoj moramo da zabeležimo ne samo reči koje slede jedna drugu, nego i način na koji one slede jedna drugu ili se prekrivaju i, na mnogim finiji način nego za ranije pozorište, različite intonacije, brzine, intenzitete, visine. Muzičari su tokom vekova, izvršili u tom pogledu ogroman rad; Malarme je smatrao da je vreme da književnost preuzme od muzike njeno dobro i pokušao je i sam da načini knjigu partituru; on je utemeljivač naših istraživanja.

Radi organizovanja ove partiture, neophodno je da proučimo, kao muzičari, vizuelni aspekt stranice, način na koji će se na njoj raspodeliti različiti, više ili manje simultani, elementi.

DESSIN DESSEIN!

Reč, čak i u francuskom, ima, zbog svoga pravopisa, suštinsku vizuelnu figuru koju ne možemo nekažnjeno da kvarimo. Kada pišemo na čisto fonetski način, kao ponekad Rejmon Keno, imamo zakašnjenje u poimanju, smetnju koja se kod njega rešava kao satirična ili sarkastična vrednost, pošto je naša zabuna nadvišena smehom.

Ortografske izmene ne beleže uvek posebnosti izgovora; one mogu da nemaju nikakav direktno fonetski efekat, nego da menjaju boju, izraz reči. Tako su pesnici sa kraja XIX veka, počev od Lekonta de Lila, želeći da stvore utisak da su ponovo pronašli istinsku antičku Grčku i da se razlikuju od školske tradicije, zamenjivali u

imenima klasičnih junaka sva c sa k (koje se izgovara na isti način, ali više podseća na grčko pismo).

Kada Balzak hoće da da karakter starog francuskog *Golicavim pričama*:

»Cecy est eng livre de haulte digestion, plein de déduits de grant goust, épicez pour ces gouteux très-illustres et beuveurs très-pretieux auxquels s'adressoyt nostre digne compatriote, eternel honneur de Tourayne, Francoys Rabelays...«²

mi svakako možemo pokušati da postignemo da se u našem čitanju čuje g iz »ung«, l iz »haulte«, ali t iz »grant« ili z iz »épicez« ne menja ništa u njihovom izgovoru; i savršeno ćemo biti u pravu da glasno čitamo kao da je tamo bilo napisano:

»Ceci est un livre de haute digestion, plein de deduits de grand gout, épices pour ces gouteux...«

Radilo se pre svega o tome da se oponaša vizuelni izgled stranica Rablea ili Berolda de Vervija, da se čitalac, dakle, dovede do držanja sličnog onome što ga je imao pred knjigama ovih starih autora.

Boja, karakter odlomka je duboko izmenjen obiljem ovih promena koje menjaju normalnu učestalost znakova. Vidite taj je utisak u ovih nekoliko Balzakovih redaka proizveden neuobičajenim brojem u. Proređivanje ili umnožavanje nekog interpunkcijskog znaka izazvaće slične posledice. Stranicu Natali Sarot prepoznamo pre nego što smo je pročitali.

To znači da je na Zapadu, isto tako, pismo poseban vid crteža. Svet nam se velikim delom javlja posredstvom crteža a danas posredstvom fotografija koje nam o njemu pokazuju.

Čovek je šivotinja koja govori, ali životinje imaju ponekad dosta raširene rečnike knjkova, oni su često u stanju čak da označe njihovu teritoriju, naprotiv, ni kod jedne ne poznamo i najmanju pojavu crteža.

Ne samo da je izvor svih poznatih pisama, u ograničenom smislu reči pismo, crtež, ali taj crtež koji je pismo igra u prizoru koji nas danas okružuje tako značajnu ulogu da je pejzažist zaista primoran da postavi reči unutar svojih slika.

Kako reč označava nešto što me se tiče, što je vezano za moje potrebe, nešto što mi je rečeno, moje oko će svakako biti privučeno mestom gde je ona napisana, koje će biti žarište slike; privlačnost ponekad odbijena, dakle, odbojnost; privlačnost i odbojnost različito doživljenje prema tome da li će čovek biti više ili manje *pismen* u odnosu na ova slova.

Mogu da postoje na ulicama Tokija svetleće reklame koje mi izgledaju savršeno lepe, ali čije je značenje toliko razdražujuće za nekoga ko zna japanski da on ne može da ih podnese.

Nemojmo se čuditi ako neko smatra divnom slikom na kojoj može da pročita izvesne reči, a da one nikako ne pogađaju nekog drugog, nepismenog u odnosu na njih. Ne samo da smisao ovih reči može dodati slici neočekivano i uzbuđljivo značenje, nego i organizacija linija i boja nije ista za oba pogleda.

Zapadnjačka pisma se čitaju uglavnom s leva na desno. Svaka saobraćajna tabla koja označava ime grada ili mesta obrazuje strelu u tom pravcu. Ako imamo dva pisma postavljena jedno iznad drugog, latinično i ćirilčno, kao u Bugarskoj, ime, to jedno ime, obrazovaće dve paralelne strele. Ali, u izvesnim arapskim zemljama ili u Izraelu, imena mesta su označena na tablama na dva pisma postavljena jedno iznad drugog u suprotnom smeru.

UOPŠTENNA PARTITURA

Natpisi su igrali bitnu ulogu u nemom filmu gde smo imali iskustvo obrnuto od onoga koje nam daje radio, iskustvo gluhoće. Kod izvesnih autora podnaslov ili ve-



živni tekst ima prvorazrednu vrednost. Danas, se ponovo mnogo čita na ekranu.

Film i televizija preobražavaju odnos između onoga što vidim i onog što čujem, privlačeći našu pažnju na vizuelne aspekte dikcije. U pozorištu, čak i kad nema maski, pokret vizuelnog komentariše ono što čujem, ali ja ne vidim glumca kako izgovara reči. Pošto primena grupnog plana znatno približava njegovo lice, mi vidimo kako se miču njegove usne.

Ako čujem glas glumca, i ako njegovo lice nepomičnih i zatvorenih, usana zauzima ekran, reči se u prostoru, vremenu ili svesti ličnosti drugačije smeštaju nego one koje vidim da izgovara. Polifonija može da postoji ne samo između više tekstova koji se čuju ili više viđenih tekstova, nego i između više načina primanja reči.

U transkripciji nekog Šekspirovog komada, u tom pogledu postoje tri vrste reči: prva audicija: replike,

druga audicija: sve što je opisivanje: imena ličnosti, intonacija, kretanje, ostvareni dekorii,

vizija: natpisi.

U romanu, ili eseju, ili savremenoj pesmi postaje bitno da se obeleži, na primer pomoću uokviravanja, da su neke reči pre videne nego pročitane; partitura mora da obeleži način pojavljivanja.

No knjiga je samo poseban slučaj vidljivosti govora; ona nije jedini oslonac pisma. Danas ima toliko knjiga u svetu da one postavljaju problem mesta; nijedna biblioteka nije dovoljno prostrana da ih svrsta, odakle potiču naponi preduzimani da bi se umanjio njihov *obim*, da se učine zgodnije za rukovanje. Mikro-film je prvi korak u tom pravcu ali, takav kakav je za sada, kad se pogleda iz veće blizine, on je povratak na arhaični oblik svitka, on nas primorava da čitamo knjigu u njenoj sukcesivnosti. Moderna knjiga, načinjena od listova koji su jedni iznad drugih, konstituisala se da bi omogućila mnogo veću slobodu u traganju unutar teksta mikro-film neće moći da je zameni osim jednom kada bude bilo pronađeno sredstva da ga se isto tako udobno lista.

Jer knjiga koju čitamo od početka do kraja, i koju teoretičari književnosti često posmatraju kao normalnu knjigu, u stvari je izuzetak. Najrasprostranjenije i u izvesnim pogledima najkorisnije u našem društvu, one kojih ne možemo da se lišimo, su one koje konsultujemo, načinjene na takav način da možemo u njima naći obaveštenje koje nam je potrebno ne čitajući ih od početka do kraja. To su rečnici.

Rečnici su obeležja naše civilizacije. Nijedan grad, nijedna moderna država ne bi mogla da postoji ako bi joj nedostajao onaj osnovni predmet, onaj, suviše malo proučavani spomenik koji se zove telefonski imenik.

Izvesni rečnici su remek-dela naših književnosti: Litre, Enciklopedija, Bejlov Rečnik; oni su još uvek malo i slabo proučeni jer kritika još nije umela da pripremi pojmove za ovu vrstu radova.

Studija fizike knjige uči nas da oblik na koji smo navikli odgovara izvesnom rukovanju, izvesnoj upotrebi; ona nam takođe pokazuje da nije neophodno da površina na koju postavljamo tragove bude ravna; ako je ona savijena ili kompleksna, veze između njenih regiona biće sasvim drugačije.

Arhitektura nam za ovo daje bezbrojne primere. Drevni spomenici su uglavnom prekriveni natpisima koji se raspoređuju u prostorima neiscrpne raznolikosti.

Mesto koje zauzima reč u odvijanju rečenice menja njen smisao, ali njen smisao menja i mesto koje ona zauzima u razvijanju stranice, u ekspanziji knjige.

Igo je izjavljivao da je knjiga moderna transformacija arhitekture, pošto je arhitektura u potpunosti postala pokretna time što je, svojom multiplikacijom, bila oslobođena svoga mesta.

KNJIGA I MESTO

Kada okrećemo stranice knjige, posmatramo njene ilustracije, čitamo redove, odviđa se malo pozorište; obrnuto, možemo da zamislimo književnost novoga tipa koja bi bila pozorište.

To je, uostalom, ono što već nalazimo, ne razmišljajući o tome, kada idemo u pozorište ili bolje u operu. Tekst kojem smo izloženi nije samo onaj koji je kazivan ili pevan na pozornici, nego i natpisi u dvorani, a naročito programi ili libreta.

Uzmimo neki arhitektonski sadržaj sa natpisima i zvučnošću, jer spomenik nije samo nešto što se vidi, nego ima zvučne osobine o kojima danas možemo da raspravljamo s velikom slobodom.

Na primer, niz dvorana unutar kojih bismo čuli kako se izgovaraju različite reči, videli ili ne umetnike kako govore, natpise kako se preobražavaju, gde bismo bili i mi pozvani, da s vremena na vreme nešto kažemo, gde bi bile porazmeštane više ili manje premeštive knjige za prelistavanje, pročitavanje ili gutanje.

Ovakav događaj-spomenik svakako bi mogao da bude opisan, reprodukovano, transkribovano drugim knjigama ili spomenicima napolju.

U odnosu na vreme, transkripcija nam omogućava da sačuvamo ono što je rečeno, da predvidimo i da pripremimo budući događaj, a to je, uostalom, veliki značaj onoga što nazivamo partitурom.

Književnost je transkripcija okačena između prošlosti koja je za čuvanje i budućnosti koja je za pripremanje, ali ona se kreće takođe i u prostoru i, u odnosu na sadašnjost.

Crtež je ono što nam omogućava da vidimo nešto na mestu gde ono nije; pomoću knjige, između ostalog, mi čujemo reč na mestu gde se ona ne izgovara.

Čitanje knjige o Japanu omogućava mi da priprelim svoje putovanje, pisanje knjige o Japanu omogućava mi da ga sačuvam, ali konsultacija knjige o Japanu dok sam tamo omogućava mi da »se snadem«, a dok nisam tamo da Japan zamislim.

Knjiga nam omogućava da pobedimo vreme, ali i prostor; mi smo povezani velikim delom posredstvom knjiga, a telefon podrazumeva svoj imenik.

Igo je govorio da knjiga nasleđuje arhitekturu, i da je njena velika superiornost nad arhitekturom to što je mogla da bude svuda i bila je, na neki način nerazoriva. Danas možemo da imamo ideju o književnosti ma kog budućeg veka koja bi bila istovremeno arhitektura i knjige: mesta, spomenici rađeni tako da se tamo mogu dogoditi osobiti događaji u kojima bi se govor pojavljivao u svim svojim aspektima, ali nikako zatvorenim u sebi samim, već u vezi sa čitavom mrežom rezonatora, nepokretnih ili pokretnih, dakle, istovremeno lokalizovani i raspršeni, istovremeno razornih i postojanih,

obnovljivih.

Mi dakle moramo da radimo na knjizi, na toj metamorfozi čijim počecima prisustvujemo, kao na partituri civilizacije.

¹ Ove dve reči se u francuskom različito pišu, jednako čitaju a obe znače *crtež* (prim. prev.).

² »Ovo je knjiga visoke svarljivosti, puna vrlo zapaprenih uveseljenja, začimjenih za one preslavne sladokusce i prepoštovane ispičuture kojima se obraćao naš dični zemljak, večni ponos Turene, Fransoa Rabelle...«

Sa francuskog preveli
G. Stojković-Badnjarević i A. Badnjarević

slobodan stojadinović

čelo do pojasa

NAD RASPORENIM VIDIKOM

Obucite
u usne daljinu
na mestu gde su disale pesme
zjapi
kužna lepota

Podignite tišinu
do sna
hoću da joj mahnem
pre nego što
zagrlim novi očaj

Svetlost se još uvek odupire
naletu senke
ali već teško dišu reči
nad raspořenim vidikom

USTA U PEČINI

Jedu svoje zube
što je manje zuba
širi je vidik

Ne tinja glad što je
otrovniji vidik
od svoje utrobe

Glad ne prestaje
i kad se nad kostima sna
prekrsti

ČELO DO POJASA

Bore su ustale i poj
senki zgusnut je u pesnicu
uzalud trouglovi bacaju cveće
pred njihove noge-vozove

Čelo se razlilo do pojasa
i buru ne može da zaustavi
ni vođa čela Ljubičasta bora
pobednik nad buđenjem