

upotreba citata u novijoj književnosti

jean weisqerber

Na prvi pogled, upotreba citata u savremenoj umetnosti ima u sebi nečeg paradoksalnog, bar utoliko ukoliko "moderno" znači "novo", "neobično", "originalno", "eksperimentalno" itd. U umetnosti, kao i u nauci, vrši se ogledi da bi se otkrilo nešto još nepoznato, a podrazumevaju da one koji ih izvode ne sputava vlast ili tradicija. Nijedan eksperiment se ne može izvesti ako nema slobode. Ali kako da pomirimo nesputanu želju moderniste i njegovog neograničeni prezir prema konvenciji sa njegovim istovremenim obraćanjem tradiciji? Kako da objasnimo očiglednu kontradikciju između neprekidnog traganja za novinama koje su još pre 60 godina započeli Kandinski, Šenberg, Apoliner i Eliot i veličanja prošlosti koje daleko prevazilazi klasična pravila imitacije? Da li je sloboda takav teret da što je umetnik nezavisniji na jednoj strani sve je više spreman da se preda drugoj?

Grubo rečeno, u umetnosti dvadesetog veka postoje dve vrste citata. Doslovni citati, obično kratki ali često međusobno povezani, mogu se naći u poeziji Paunda, Eliota i H. M. Encenzbergera, u *Petruški* Stravinskog i u filmovima Žan-Lik Godara (*Pierrat le fou*, *Week-end*, itd.). U njima nema ničeg posebnog osim što se često javljaju i što je bitan način na koji su povezani jer u nekim izuzetnim slučajevima oni nose glavnu delu. Ovi umetnici ne citiraju samo kada se za to ukaže prilika; naprotiv, ponekad citatima daju snagu vodećeg principa. Ali, citati se mogu isto tako formirati na osnovu postojećih modela, situacija, zapleta ili likova. *Uliks* je dobar primer ove druge vrste citata koja je mnogo složenija, i nedostupnija od prve. U istoriji književnosti postoje mnogobrojni primeri tkzv. citata-vodilja ali, po pravilu, izgleda da služe u satirične svrhe, što se vidi iz poredenja *Džozefa Endrjusa* sa *Pamelom*, ili iz bezbrojnih pseudo-heroijskih epova i njihovih prototipova. Svet transponovanog citata je bio svet burleski, parodije, karikature i komičnih situacija. Ipak, bilo bi skoro nemoguće tvrditi da *Uliks* pripada istoj kategoriji. Isto tako, *De Verwondering* – alegorični roman Hugo Klausea (Hugo Claus) – je u velikoj meri rađen po uzoru na Danteovu *Božanstvenu komediju*, čije junake na surov način razotkriva – ali uopšte nije komičan. Ovog puta iz navođenja izvire tragedija i ludilo, mada je Dantev model reprodukovano isto tako verno i preinačeno isto tako dosledno kao i u parodiji. Bez obzira na koji način ovaj Flamanski romanopisac Dantea pretvara u šizofreničnog učitelja, Vergilija u obešenjaka, a Beatriču u laku ženu koja vlada krugom bivših izdajica, njegova knjiga stvara utisak analogan utisku koji ostavlja *Pakao De Verwondering* je tumačenje *Pakao* žargonskim i savremenim izrazima. Na svom putu do Sandrinog – njegove Beatrice – zamka, učitelj ima svog učenika Verzele za vodiča i njihovi doživljaji sami po sebi izazivaju dovoljno saosećanja da nagoveste značenje romana, ali će ono po svemu sudeći ostati nedokučivo ukoliko se ovi događaji ne povežu sa Dantevom pesmom. Suočeni smo sa pravim citatom, jer ako nam promakne referenca na Dantea, izmiče nam i veliki deo Klausove poruke, tj. veza između junakovog putovanja i poznatih tema Silaska u Pakao i Pada. Citati-vodilje nisu, međutim, uvek tako precizni i često se gubi veza između kopije i originala. Hamletove reči su u velikoj meri prenete u *Rozenkranc* i *Gildenstern su mrtvi* a ipak komad Toma Stoparda se ne može nazvati komedijom, uprkos – ili pre zbog – žalosnog utiska koji ostavljaju dva gospodareva pratioca. Pod velom ironije i parodije Stopard daje oštar komentar o ljudskom životu. Za razliku od Klausea, on citira doslovno, međutim, kod njega delovi iz Šekspira služe samo da se uvedu varijacije koje se sa mnogo više odmerenosti odvajaju od modela nego Klausovo slobodno "prevodejenje". Doslovnost ne znači verodostojnost: bitni su kontekst i namera. Drugi primeri se mogu naći u delu Malkolma Laurija *Pod vulkanom*; roman je zamišljen kao centralni deo ciklusa koji je autor "video... kao savremenu *Božanstvenu komediju*, sa krajnjim ciljem Paklom i skupljenjem". U ovom primeru sačuvan je samo opšti okvir Dantevog dela a nit koja ih povezuje je toliko tanka da se lako može prevideti. Uzmite Kenoovu *Le Chienfant*. Kako sam autor kaže, roman je prvobitno bio zamišljen kao "prevod" Dekartovog *Le Discours de la methode*, ali malo čitalaca bi to shvatilo da im Keno nije pokazao put. Dok čitamo *Le Chienfant* ili *De Verwondering* ostavljeni smo bez pomoći jer je model ostao tajna i samo nagovešten temom ili zapletom romana. U drugim slučajevima, pisac nam pomaže utoliko što nam skreće pažnju na naslov dela ili na glavnu ličnost u romanu: *Uliks*, *Lota* u *Vajmaru*, *Absalom*, *Absalom!* "Palnarius", itd. Ipak se ovi pokazatelji ne mogu uvek smatrati ključem za citat ili varijaciju. Ponekad služe samo da ukažu na sličnost između sadašnjosti i prošlosti i da uopšte opisanu situaciju. *Absalom*, *Absalom!* nije samo priča o porodici Satpen ili o Jugu pre i posle Gradanskog rata. Ukazujući na Bibliju Fokner uopštava sukob između oca i sina – proširuje temu svoje knjige bez namere da doslovce prenese biblijsku legendu.

Navedeni primeri nam omogućavaju da donesemo neke privremene zaključke o upotrebi citata u savremenoj književnosti. Kao prvo, oni se kreću između doslovnih pozajmica i adaptacija koje lako mogu da produ nepazazano ukoliko se tačno ne navede njihov izvor. S druge strane, isto su toliko brojni koliko i raznovrsni; i zaista, neka dela su prepuna skrivenih aluzija koje zamenjuju konvencionalnu građu u romanu, drami i poeziji. I na kraju, sada je uobičajena praksa da se "navode" teme i ideje a da se original ne prati doslovce, i ako takvo navođenje postane dvosmisleno, može proširiti celu priču ili, komad, a može se čak i podudarati sa celom pričom. Pored toga, suprotno ranijim shvatanjima, ukvki citati-vodilje se više ne koriste samo s ciljem da se ismeje model.

Zapisci po svojoj osnovnoj funkciji, nisu poetsko djelo; oni se ne služe stihom i ne zadovoljavaju se izazivanjem asocijativnih sklopova koji bi svoj smisao ostvarivali isključivo u nekom jedinstvu zvuka i značenja; oni su eksplikativni i analitički. Čak se izravno odnose na "problem" krize kulture, koji nastoje zahvatiti u smislu objektivne analize koja je – poput Husserlove fenomenologije – upravljena prema "pojavnima kao takvim", odnosno prema izricanju istine o tome što se doista zbiva. Intencija je *Zapiska* tako bliža znanosti nego poeziji; oni teže čistom opisu i zaključivanju, a izravno se opiru svakom samo subjektivnom izricanju koje bi se moglo uobličiti u "trenutke večnosti". *Zapisci* inzistiraju na protjecanju vremena, na kontinuitetu i na sukcesiji, pa podjednako tako kao što u njima nema pravog pripovijedanja jer se ne oblikuje događaj, kao što nema prave deskripcije jer se svaki opis ograničava vremenom svedenim na trenutak, kao što nema pravog zaključivanja jer nedostaje konačni smisao cjeline, tako nema ni prave lirike jer su lirski trenucisamo fragmenti nečega što se ne može izreći isključivo poetskim sredstvima. Tako se stvara neprestana napetost između funkcije djela i njegove strukture koja ne odgovara toj funkciji u potpunosti, ali koja ne odgovara ni nekim drugim očekivanim funkcijama. Nastaje stoga efekt očekivanja koje se ne može ispuniti, ali koje, baš zbog te "nedorečenosti", sugerira moguću promjenu samog očekivanja. *Zapisci* ne šute o onome što se ne može izreći poezijom, ali ne šute ni o onome što se ne može izreći prozom, pa kao da se njihov "govor" smješta u neki "međuprostor" između postojećih konvencija.

Ta "poetizacija proze" ne može se ipak u *Zapiscima* objasniti, ako ponovo ne uvedemo u razmatranje svijest o krizi kulture, jer samo ona omogućuje prihvatljive promjene u funkciji djela, koje bi u suprotnom moglo biti jedino loša lirika. Bez svijesti o krizi kulture kao faktoru integracije svih elemenata djela, naime, fragmente ništa ne bi ujedinjavalo i simptomi se ne bi mogli prepoznati kao simptomi nečega. Što je, međutim, "iza" fenomena kao njihova "bit" ili "osnovica", to se opet upravo zbog krize kulture ne može jednoznačno odrediti. Kriza tako omogućuje da prepoznamo konvencije izražavanja isključivo kao konvencije, ali ne omogućuje da se stare konvencije zamijene novima. Stoga ono što se želi zapisati, odnosno što se želi izreći kao istina, ne može biti unaprijed određeno u nekoj skali vrijednosti, niti postoje važna i nevažna područja iskustva. Tada su misao i osjećaj, događaj i zamisao, stvarnost i mašta, čudesno i normalno načelno ravnopravni, a umjetničko oblikovanje načelno priznaje jedino moć kojom u određenom trenutku dojmovi "obuzimaju" svijest do te mjere da je čine istovjetnom sa svojim predmetom. I ta je moć, dakako, još uvijek izraz određenog povjerenja u kulturu, koju jedino valja promijeniti tako da fiktivne osnovne konvencije postaju vidljive u svojoj fiktionalnosti i time, na neki način, prevladane u izricanju koje "zna što čini": svijest o krizi kulture prvi je korak u prevladavanju te krize.

Zapisci tako osporavaju konvencije romana, ali oni, istovremeno, nastoje da sačuvaju onu funkciju koju je u postojećoj književnosti mogao obavljati jedino roman; oni sugeriraju da bi roman kao izraz totaliteta epohe mogao opastati, ako bi se samo njegova struktura izmijenila u tom smislu što bi uključila ona rješenja fiksacije fragmenta koja "nudi" poezija. Time je ostvarena jedna moguća sinteza, koju ne možemo ni pošto shvatiti kao izraz dekadencije, jer, upravo suprotno, ona proizlazi iz uvjerenja u moć književnog oblikovanja, koja se ne gubi ni onda kada se kultura ne može jednoznačno odrediti. No, istovremeno, *zapisci* se kao roman mogu čitati jedino ako prihvatimo samo negativno određenje romana, ako prihvatimo da potreba za romanom postoji, ali se ne zna kakvo djelo tu potrebu može zadovoljiti. Rilkeovo djelo možemo čitati kao roman jedino ako smatramo da krizi kulture odgovara kriza romana.

Rilkeovi *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* mogu se tako shvatiti kao elaboracija krize romana. Točnije rečeno, oni su izraz "žanrovske pometnje" koja se zbiva kao pokušaj integracije elemenata romana, novele, lirike i eseja na osnovi u kojoj više nema načela načela književnog oblikovanja. Takav bi pokušaj, naravno, bio unaprijed osuđen na neuspjeh, kada bi se radilo jedino o osporavanju i tome odgovarajućoj subjektivnosti u izboru kako tematike, tako i tipova diskursa, odnosno žanrovskih konvencija. *Zapisci* su svjesni te opasnosti, pa uporno inzistiraju na objektivnosti koja se postiže "produbljanjem" svih tipova izraza do razine temelja one kulture koja ih, na kraju, sve ujedinjuje. *Zapisci* se toga, na određeni način, zalažu za takvu kulturu koja bi ponovo ujedinjavala sve tipove izražavanja, ali oni izoštrenom analitičnošću neprestano uviđaju krizu takve kulture. Njihova je jedina razlika prema kasnijim djelima iste funkcije što se ostvaruju u naporu da se iz krize kulture "izade" inzistiranjem na njezinom produbljanju. Ako se zato ovdje moramo poslužiti metaforom za koju smo utvrdili da nije odgovarajuća tada ćemo reći da *Zapisci* "bolest" kulture pokušavaju "iliječiti" samom kulturom. Da li je taj "liječ" dovoljan, kao i da li je uopće djelotvoran, neka ovdje ostane otvoreno. Književnost sama na to pitanje ne može odgovoriti; ona ga može jedino na nekoliko sudbinski važnih načina postaviti. Uz to valja jedino primijetiti da svijest o krizi najdubljih osnova kulture ni pošto nije takav izraz krize koji bismo mogli shvatiti kao "bolest" samog izražavanja.

Napomene:

Ako bismo naime, recimo u skladu s teorijom recepcije pokušali rekonstruirati tzv. horizontalnost očekivanja, o čemu bi bila potrebna temeljita analiza žanrovskog sustava kako razdoblja na prijelazu stoljeća, tako i razdoblja koje mu je prethodilo, za što su potrebna, dakako, opsežna istraživanja. Što se tiče te problematike s aspekta teorije recepcije, usp. Hans Robert Jauss: *Estetika recepcije*, prevela Drinka Gokjović, Beograd, 1978.

Ovdje se naravno ne mogu šire obrazlagati takve teze o prirodi književnih vrsta, pa jedino upućujem na svoj *Teorija novele*. Treći program Radio-Beograda, br. 57, II, 1983, str. 143-174, gdje sam pokušao šire objasniti vlastito stajalište.

Rainer Maria Rilke: *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea*, preveo Oto Šolc, Zagreb, 1979, str. 19.

Isto, str. 8.

O tome izravno čitamo: "Neću ni pismo da pišem. Zašto da nekome kažem, kako se mijenjam? Ako se mijenjam, ne ostajem ona koji bijah, a ako sam odsad nešto drugo, jasno je da više nemam znana. Pisati dakle strancima koji me ne poznaju, nemoguće je." Isto, str. 8.

Isto, str. 12.

Isto, str. 12.

Isto, str. 90.

Isto, str. 90.

Izraz upotrebljava Renato Poggioli u knjizi *Teorija avangardne umjetnosti*, prevela Jasna Janičević, Beograd, 1975.

Moglo bi se reći da savremeni umetnici mnogo podozrivije gledaju na princip imitiranja od njihovih prethodnika iz Renesanse – s tom razlikom što se ne ograničavaju na pljačkanje i navođenje – Grčke i Latinske književnosti. Romantičarski princip o umetničkoj slobodi je sada do krajnosti sproveden. Sve može poslužiti kao materijal za umetnost i samim tim i za »oponašanje«. Moderni eklektizam koji je Malro (Malraux) tako ubedljivo ilustrirao u *Le Musee imaginaire* se ogleda u brojnim izvorima: Homer, Dante, Šekspir, ali tu su i manje poznati ili šifrovani autori. *De Verwondering* je pogodan primer, mada je verovatno izuzetak. Pored modela pozajmljenog iz *Božanstvene Komedije*; sadrži i delove iz Kītsa, Aristotela, Semjuela Beketa, Biblije, Luisa Kerola, Ajhendorfa, Džemsa Ensora i verovatno Rob Grija dok su ostali modeli uzeti iz *Zlatne Grane* i raznih srednjovekovnih biografija. Uz to, Klaus opširno opisuje različite stilove u vajarstvu, jer citati u njegovom delu nisu isključivo iz domena književnosti, ili, bolje rečeno, on koristi jezik kao zamenu za kamen ili drvo. Ne samo što original postaje deo novog umetničkog dela, nego se i reprodukuje u drugom mediju. Sve više se gube granice koje razdvajaju film, književnost, muziku, slikarstvo i vajarstvo, i Eliotova čuvena definicija o značenju istorije je proširena da bi mogla da obuhvati celokupnu umetnost i kulturu sveta. Danas, pedeset godina nakon objavljivanja eseja *Tradicija i individualni talent*, »književnost Evrope« ne može više da odgovori zahtevima pisca. Naše nasleđe obuhvata pra-mitove, arheološke iskopine, filmove Čaplina i Baster Kitona, Čarlija Parkera i Monteverdija, Vitgenštajna i Empedoklea kao i *Ilijadu* i *Božanstvenu Komediju* ili *Hamleta*. Čini se da eklektizam između ostalog, opravdava raznolikost savremenih stilova, ali ovo može biti brkanje posledice sa uzrokom. Po svemu sudeći se radi o želji da se unese raznovrsnost u načine izražavanja, a u krajnjoj liniji, priželjkivanje promene i nečeg novog koje objašnjavaju ovaj kult ezoteričnog i neobičnog, koji su Ernst Robert Curtius i Walter Jens bez razmišljanja opisali kao Aleksandrijski.

Narodna tradicija još uvek služi kao izvor, međutim, njeni elementi su ponekad neadekvatni. Kao dokaz mogli bi pomenuti pesme Paunda, Eliota i Van Ostajjena u koje su ubačeni čitavi pasusi na stranim jezicima. Neki Paundovi *Cantosi* liče na poliglotske mozaike, i da ne znamo ko je autor pesme bilo bi teško odrediti koji tačno jezik služi kao okvir. Rečenice na grčkom i latinskom koje nalazimo u delima Fablea i Montenja su zamenjene kineskim ideogramima, delovima na starofrancuskom, italijanskom ili provansalskom itd. (...) Ovakva dela mogu privući samo obrazovane čitaoce, a zadovoljstvo u čitanju prodrumeva obilno korišćenje brda rečnika, enciklopedija i sličnih priručnika.

Eliot je potpuno bio svestan ovoga jer je našao za shodno da doda neka objašnjenja uz *Pustu Zemlju*; u Odinovoj pesmi *Novogodišnje pismo* reference su čak duže od same pesme; i Hugo Klaus je stao na put kritičarima zlobama otvoreno izjavljujući da je jedna od njegovih dužih pesama plagijat Dantea, Viktora Igoa, Ovidija, itd. U stvari, mnogi današnji pisci bi trebali da objasne svoja dela jer je to jedini način da ih publika razume. Međutim, oni to ne čine – čak i kada se pretvaraju da nam daju neke podatke – iz razloga što je »razumevanje« samo jedan od njihovih mnogih ciljeva. Čak štaviše, da bi razumeo, čitalac treba aktivno da učestvuje u procesu i da sam dođe do vlastitog tumačenja.

Među raznim citatima na koje nailazimo u savremenoj književnosti postoji još jedna vrsta koja zaslužuje pažnju. Neki pesnici i romanopisci imaju običaj da se pozivaju na svoja vlastita dela, bilo direktno ili imaginarno. Da bi shvatili u kakvom je položaju Kwentin Kompsom kada govori o prošlosti Juga i Satpen porodici u *Absalom, Absalom!*, neophodno je da se setimo nastavka njegove priče iz romana *Buka i Bes*. Međutim ovde uopšte nema citata. Ali kao što je za očekivati u ciklusu kao što je Yoknapatawpha saga, Fokner često ponavlja činjenice koje je već rekao. U *Rekvijemu za opaticu* (Requiem for a Nun) on ukratko iznosi zaplet *Svetilišta* (Sanctuary-), dok se epizode iz *Hamleta* i *Grada* ponavljaju u *Palati* (The Mansion). Ipak činjenica je da se svaki roman može zasebno čitati. Kod Eliotova *Četiri kvarteta* situacija je nešto drugačija jer na kraju *Little Gidding* Eliot na poseban način ukazuje na početak *East Coker* i *Burnt Norton*. Isto tako, *Baltazar*, drugi deo romana *Aleksandrijski kvartet* Lorensa Darelja, je zamišljen kao usputni komentar o *Justine*, ili kako pisac kaže – kao nešto »između redova« u *Justine*, prvom knjizi ovog ciklusa. Darel veruje da je *Balthazar* objasnio *Justine* i doslovce i obilato navodi svoje zamišljene »napomene«. Sad je *Justine*, čiji naslov upućuje na Sada, napisala ličnost po imenu Darl ali sadrži i izvode iz romana o junakinji. Izlišno je reći da je ovo delo, koje nosi naslov *Moere* i čiji je autor Jacob Arnauti, njen prvi muž, »nestvarno« koliko i »ono između redova« u *Baltazaru*. Ovakvi citati gde pisci sami sebe citiraju se najčešće javljaju kad god je roman ili pre njega obrada glavna tema romanopisca, tj. kada pisac pridaje manju važnost predmetu svoga dela nego načinu na koji to izražava, kao što je danas običaj.

Česta upotreba citata je primer opšteg shvatanja da se »književnost hrani književnošću«. Ovo otkriva jaz koji je rastao između umetnosti i života još od procvata realizma; pokazuje otuđenje od stvarnog sveta a posebno odbacivanje pravila zapažanja što se može primetiti i u apstraktnom slikarstvu. Kant, Ajnštajn i Frojd su nas učili da ne verujemo svojim čulima i varljivim pojavama koje nam mute svest. Posledica ovoga je da umetnik nalazi utocište u čistoj imaginaciji i drži se svega što može da mu posluži kao oslonac, na svoje materijale – boje, zvukove, reči i kombinacije reči. Mada se važnost jezika često dovodi u pitanje, on je ipak zaveštanje prošlosti, i ako se naša zbunjenost pred »stvarnošću« ogleda u tkzv. autonomiji književnosti, približava nas i tradiciji, postojanim spomenicima reči koje su se vekovima uzdizali. Pesnik počinje da se igra sa ljudskim tvorevinama, postaje istraživač i – tvorac prošlosti. Dr. *Pozne kulture*? Može biti. Ali, kako je Eliot rekao, »završiti znači početi«:

Umiremo sa onima koji, umiru:

Vidi, oni odlaze, i mi odlazimo sa njima.

Rođeni smo zajedno sa mrtvima:

Vidi, oni se vraćaju i dovode nas sa sobom.

Eliotova slika postaje stvarna činjenica kada umetničko delo vodi poreklo od neke adaptacije ili od nekog drugog remek-dela prošlosti. Dante i Vergilije se »vraćaju« i stvaraju sliku našeg doba u Klausovom *De Verwondering*, kao i Rozenkranc i Gildenstern, antijunaci Stopardovog komada. Na izvestan način, poetika citiranja nam omogućava da putujemo kroz vreme.

Prošlost obezbeđuje čvrstu podlogu sa koje se sadašnjost može sagledati u novoj perspektivi; ovo je pravilo koje donosi i smelo ističe apsurdnost, nesigurnost i zabrinutost našeg doba. S druge strane, sadašnjost oživljava prošlost. Korišćenjem citata savremeni umetnik izražava želju da raščisti sa sredinom u kojoj živi a možda i da se oslobodi rasprostranjene opsesije – vremena. Umetnost dvadesetog veka je prožeta pesimizmom i izostrenim osećanjem prolaznosti, što je verovatno posledica zbujujućeg napretka nauke i tehnike. Ali, ako se spoljašnji svet menja takvom brzinom da nismo u stanju da ga dokučimo, postoji mogućnost povlačenja pred njegovom pometnjom u mirnijem svetu sećanja, moguće je usporiti ritam života, i ponovo uhvatiti vreme u skrivenim kutovima srca i duše. To znači postojanje na čisto psihološkom nivou, u vremenu koje nije više ispunjeno svim činjenicama, nego medij u koji se slivaju bezbrojni slojevi iskustva – ljudi, mesta, knjige, slike, filmovi itd. To je svakako neka vrsta bežanja, ali i protest protiv nesigurnosti i propadanja, želja za jasnoćom i redom, i, sa sociološkom stanošću, pokušaj komuniciranja.

Čitalac bi trebalo da bude sposoban da traga dok ne otkrije referencu i ponekad, zaista, ne može da ispusti njeno značenje. Tako napr. u *Viridijani*, Bunjelovom filmu, na mahove ugledamo Leonardovu *Tajnu Večeru*, ili prepoznamo narodnu pesmu kod Stravinskog. Iznenađenje je momentalno i da bi ga doživeli nije potrebno neko bogato obrazovanje. Mi sponatno povezujemo novu situaciju sa nečim što već poznajemo jer pripada kulturnom nasleđu svih obrazovanih ljudi. U svakom slučaju citat služi kao komentar, objašnjenje, sredstvo komunikacije. Povezuje nepoznato sa onim što je opšte poznato. U *Tišini*, filmu Ingmara Bergmana o otuđenosti, koji nam ne da mira, glumci se zatiču u zemlji čiji jezik ne znaju i tek kada se čuje Bahova muzika za trenutak se uspostavlja komunikacija sa domorocima. Nekoliko sekundi ljude ujedinjava njihovo poznavanje prošlosti i upravo ovu ulogu citati igraju između autora i publike, a naravno pod uslovom da se razumeju. Oni nadoknađuju nerazumljivost poruke i povezuju njeno skriveno značenje sa tradicijom, tj. sa obrazovanjem koje pripada velikom broju pojedinaca.

A šta ako se ne može otkriti poreklo navođenja? Bez obzira, opet može doći do naglog uzbuđenja, mada ne kao posledica prepoznavanja. Sigurni smo da ima nečeg u pročitanoj delu ali ne znamo tačno čega. Izgleda da pokušaj komunikacije propada, jer umesto da objasni, ispostavlja se da je citat isto toliko nedostupan kao i sam kontekst. Ukazivanje na prošlost može biti nerazumljivo bilo zbog toga što autor želi da svojom savez sa tradicijom sačuva za sebe, ili jednostavno zbog toga što stvari kojima je naklonjen nisu poznate prosečnom čitaocu. Citat obično iskače iz pozadine a ipak ne donosi neko određeno značenje. Pre je znak pitanja, neka napomena, putokaz koji nas vodi ka nekom neistraženom terenu i budi u nama radoznalost. Dovoljno je da u nama izazove iznenađenje. Komunikacija nije bez smisla čak i ako se svodi samo na podstrek za dalje traganje a ne na neko prihvatljivo objašnjenje. Kao i većina drugih oblika savremene umetnosti, citat u isto vreme i otkriva i prikriva. Način na koji se upotrebljava ima udela u igri žmurke koja se odvija između autora i publike i, govoreći uopštenije, izražava bauljanje u mraku u potrazi za putem ka svetlosti. Neki delovi *De Verwondering* su citati iz *Božanstvene Komedije*, ali kako Klaus Dantea prevodi u drugi ključ, roman samo vrlo neodređeno aludira na original. U stvari, Klaus nam postavlja zagonetku. Od nas se traži da čitamo ne samo iz raznodela, tek da bi nešto čitali, nego i da bi nešto otkrili, naučili i saznali. Traganje za nečim novim koje karakteriše savremenu umetnost je tako zasnovano na temeljima tradicije. Neke najznačajnije pojave u današnjoj književnosti su ishod igre koja nije ograničena samo na traženje novih modela, tehnika ili reči. Igra se vodi i sa istorijom. Kako je Renato Podolli (Renato Poggioli) zapazio, sama ideja o tradiciji se izmenila. Tradicija »treba da se zamisli ne kao muzej nego kao atelje, kao neprekidni proces uobličavanja, stalno ponovo stvaranje novih vrednosti, onoga što je presudno za nova iskustva«. Iskreno rečeno, mi smo pomalo zasićeni, umorni od logike i normalnosti, željni svega što je čudno i neobično. Međutim, mora se reći u prilog naših umetnika da bez obzira na njihove manirizme, pokušavaju da angažuju publiku u procesu stvaranja i da ih podstaknu da saraduju. Čitanje nije nikada »pasivno doživljavanje« – sam izraz sadrži u sebi kontradiktornosti; ali da bi se protumačio Eliot ili Paund potrebno je mnogo napora i stvarnog angažovanja. Upotreba zagonetnih citata pokazuje da je književnost postala obostrana aktivnost – autor smišlja slagalicu, čitalac je rešava (sklapa). Razumeti znači ponovo stvoriti: stvaranje i uživanje u umetnosti teže da se poklapaju. U izvesnom smislu, jaz koji je sve veća individualizacija književnosti izazvala između potrošača i proizvođača je premošćen spajanjem njihovih uloga. I zaista, i pisac je potrošač koji koristi »dobra« iz prošlosti i na taj način manje-više ublažava svoju subjektivnost i izdvojenost.

Još par reči o funkciji referenci i njihovoj sposobnosti da uopštavaju. Mitski model, napr. u velikoj meri proširuje temu. Likove povezuje sa arhetipovima; staje na put umetnikovim ekstravagantnostima jer ga vraća u kontakt sa javnošću naglašavanjem uzornosti događaja o kojima se govori ili same činjenice da se mogu javiti u svakom dobu i na svakom mestu. Čitalac čak i ne mora da bude svestan modela jer, kako je Jung rekao, mitovi su izraz kolektivnog nesvesnog. Korišćenjem mitova pisac ponovo uspostavlja izgubljeno jedinstvo, daje smisao današnjem haosu i u književnosti budi vanvremenost koja je na prvi pogled suviše vezana za hic et nunc. Na taj način, se medaju epohe i kontinenti i stvaraju neku vrstu kontinuum. Pre nego bekstvo, ovo pokazuje želju da se odredi vrednost sadašnjeg trenutka u poređenju sa prošlošću. Da se primetiti da je Fokner napisao *Absalom, Absalom!* u vreme kada je počeo da se interesuje za istoriju i filozofiju. Biblijsko doba koje je nagovešteno naslovom, anti-ratni Jug. Rekonstrukcija i početak 20-tog veka – sve ovo služi kao okvir i dokument, sistematsko ispitivanje uzroka i posledica, problema razisma.

Moglo bi se pokazati da je književnost postala muzej, ali ne i muzej fosila. Za razliku od ljudi i naroda, umetnost može da zaustavi proces smrti. Citati sadrže u sebi epitom dugogodišnjeg i neiscrpnog nasleđa, način da se neko razume ili da se privuče pažnja, podstrek za učenje i stvaranje, i nepobitni dokaz o našem zanimanju za tradiciju, koju pokušavamo ne toliko da imitiramo koliko da je ponovo oblikujemo i na drugi način protumačimo.

S engleskog prevela: Vesna Dragoljub

Izbornik: Comparative literature vol. XXII, Winter 1970. no. 1.