

večne teme georgika i prezent pisanja

ivan dimić

SIMON O SEBI I O RADU PISCA — REALIZAM
I REALNOST PISANJA

Kada se, u jedno majsko predvečerje 1967, pre, dakle, ravno dvadeset godina, pojavio pred beogradskom publikom, za katedrom Kolarčevog narodnog univerziteta, Klod Simon je ostavio utisak strogog, veoma zatvorenog čoveka, nekog ko je navikao da živi u samoći, kome nije naročito stalo do tuđeg mišljenja. Ako se tome doda spoljašnji, gotovo nadmeni lik pruskog pukovnika (vojnički obrijana čela, lice opaljeno suncem sa jakim usećenim borama, natmuren izraz), onda nije čudo što predavač, te večeri, nije pobrao mnogo simpatija ni za sebe, ni za smeđe ideje o književnosti koje je iznosio. Taj stav se mogao oceniti kao želja za izdavanjem, a to skupina, ma kako bila odabrana, ne trpi. No utisak, naročito letimičan i kratkotrajan, može da vara; međutim, ređe informacije iz štampe potvrđivale su da ovaj pisac ni u svojoj zemlji nije uživao neku naročitu popularnost. Znao se, uglavnom, da živi povučeno u Parizu i, vrlo često, na svom malom imanju u Salsu, blizu Perpinjana (Istočni Pirineji) gde se bavi vinogradarstvom, slikanjem, i piše hermetičke romane koje šira francuska publika, dakako, ne čita, da se retko pojavljuje u javnosti, da je retko nagrađivan, da pripada poznatoj skupini novog romana, no, razume se, za vrlo osoben način, u mnogome sličan Samjuelu Beketu, ali bez slave što je već okruživala ime glasovitog irskog dramaturga i romanopisca.

Izgrađujući, vrlo sporo, od prvog objavljenog romana, *Varalica (Le Tricheur, 1945)*, pa do današnjih dana, svoj autentični izraz, prolazeći kroz različite mene, Klod Simon ide kraju svog životnog puta i svojih upornih istraživanja. I pored svetske počasti koja mu je nedavno dodeljena (Nobelova nagrada za književnost, 1985), on je ostao onaj isti, sasvim povučeni skromni romanopisac-slikar-vinogradar koji se otvara jedino u uskom krugu svojih prijatelja; jedino je njima znan onaj povremeni, prelepi, topli osmeh koji ozari sve prisutne, otkrivajući, iz energičnog i grubog lika nekadašnjeg putnika, pustolova, borca za velike ideale, pisca, filozofa, istraživača — skroviti svet osetljivog čoveka, bliskog i prirodni ljudima, koji je stekao onu unutarnju ravnotežu — to je nazivamo mudrošću. Pretpostavljam da bi Simon s obzrom na prisvojevo nekadašnju izjavu Rože Marten di Gara koji se jednom ljutno na istoričare književnosti što kopaju po njegovoj biografiji: „Delo je jedini sigurni vodič; (...) tu se razotkriva i najskrivljeniji umetnik i, mimo svoje volje, odaje svoju tajnu“.

Začudo, prvi put se Simon malo više otvara pred javnošću, i to upravo u svom govoru u Stokholmu. Pošto tu izlaže i načela svoje poetike, nekoliko odlomci iz te besede zadovoljeće, bar koliko-toliko, čitaoce koji, i da hoće, ne mogu upoznati pisca preko dela, jer je kod nas dosad malo prevedeno, i to na žalost bez ikakvog hronološkog reda. Posle davnašnje 1963. godine, kada je prevedena *Hlandrijaska cesta*, pojavljuje se, u relativno kraćem vremenskom razmahu, *Vetar. Pokušaj vaspostavljanja jedne barokne olarske slike*, Beograd, „Nolit“, 1984; 1985. (*Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, 1957) i, sada, *Georgike*, poslednji Simonov roman, objavljen 1981.

Klod Simon je rođen 10. oktobra 1913. u Tananarivi na Madagaskaru, tadašnjoj francuskoj koloniji, gde mu je otac, konjički oficir, službovao. Ubrzo izbija prvi svetski rat. I Simonu, kao i Alberu Kamiju, čiji je on vršnjak (Kami je rođen 7. novembra), otac gine na početku rata, tako da će dečak odrasti u Perpinjanu, u zavičaju svoje majke, a pod jakim uticajem svog ujaka (lik ujaka Šarla pojavljuje se i u ranijim romanima kao i ovde, u *Georgikama*). Podaci koje Simon daje u svojoj besedi vrlo su sažeti (dodajem samo najnužnije napomene):

„Prva polovina mog života bila je prilično burna; bio sam svedok jedne revolucije (bori se, 1936, kao dobrovoljac u internacionalnim brigadama u Španiji), učestvovao sam u ratu u sasvim smrtonosnim uslovima (pripadao sam jednom od onih pukova koje štabovi unapred hladno žrtvuju i od kojeg, osam dana kasnije, praktično ništa nije ostalo) oveden sam u zarobljeništvo (Stalag IV B u Mühlberg-u u jesen 1940), poznao sam glad, fizički rad do iscrpljenja, bežao sam (pridružuje se francuskim snagama otpora), bio teško bolestan, više puta na rubu smrti, nasilne ili prirodne, družio se sa najrazličitijim ljudima, sa sveštenicima kao i sa potpaljivačima crkava, sa mirnim građanima kao i sa anarhistima, sa filozofima i sa nepismenima, delio sam koru hleba sa skitnicima, najzad, putovao sam svuda po svetu. . . a opet još nisam nikada našao, sa svoje sedamdeset dve godine, nikakav smisao u svemu tome, do tog da, kao što je to rekao, mislim, Bart posle Šekspira, 'ako svet ima neko značenje to je da ništa ne znači' — sem što postoji.“⁽¹⁾

Ono što je smisao ove kratke autobiografske beleške, to je da smo, pre svega, suočeni sa čovekom koji, iako je reč o prefinjenom intelektualcu (nekadašnji student oksfordskog i kembričkog univerziteta, erudita, učenik Andre Lota, prisni sagovornik velikih svetskih umova kao što su Moris Merlo-Ponti, Samuel Beket, Raul Difi, Huan Miro, i drugi), nikada nije predstavljao pesnika zatvorenog u svojoj kuli od slonovače; naprotiv, to je uvek bio čovek neposredno angažovan, politički i životno, za ono u šta je verovao. No sad treba odgovoriti na pitanje koje se nameće: ako je to pisac koji je bio angažovan, ako je, osim toga, imao kako sam kaže buran život, otkud onda da ga bije glas teškog pisca koji piše hermetičke romane; zar nije bilo prirodnije da „pretoči“ svoje burne doživljaje ako ne u socio-realističke, a ono bar u lepe, jasne realističke romane kakvi su se ranije pisali? Da bi se odgovorilo na ovo pitanje, očigledno je potrebno preispitati pojam realizma. Neka prve odgovore dā sam Simon. „Kad se nađem pred praznim listom, suočen sam sa dve stvari: s jedne strane, mutna magma osećanja, uspomena, slika koje se nalaze u meni, s druge strane, jezik, rčvi koje ću loviti da bih iskazao tu magmu, sintaksa kojom će se te reči rasporediti i u kojoj će se one na neki način

iskristalisati. A odmah ovde, evo prvog zaključka: a to je da se nikad ne piše (ili opisuje) nešto što se desilo pre samog pisanja, nego u svakom slučaju nešto što se proizvodi (a ovo u svakom smislu te reči) u toku tog rada, u *sadašnjem vremenu* tog rada, i što proizilazi ne iz sukoba između vrlo neodređenog prvobitnog projekta i jezika, nego naprotiv iz simbioze a dva elementa, sto čini, bar po meni, da je rezultat beskrajno bogatiji od namere“ (*Isto*, 18).

Ovo je važan odlomak koji će nam biti višestruko koristan. Iako je duže vremena vladalo mišljenje da su najistaknutiji predstavnici francuskog novog romana neka vrsta novih realista, taj stav valja preispitati, pogotovo u svetlu onog što Simon o tome misli. Pošavši od zamerki koje se njemu čine — da je „težak“ psgac, „dosadan“, „nečitak“, „zbrkan“, da „njegovu romani nemaju ni početka ni kraja“, Simon, rztume se, prvo ističe činjenicu da su na isti otpor nailazili svi oni koji su iole remetili stečene navike i ustaljeni red (na primer, francuski impresionisti). Potom, pominjući vrlo upornu iluziju o bogomdanom nadahnuću (pisac u „ulozi pijane Pitije“), Simon pokazuje da se do te mere omalovažavao pišev tegebni rad, ono zanatlijsko, mukotrorno (primer Baha ili Pusena, rad po porudžbini, itd.), da je, kod mnogih kritičara, ostala i dan-danji uvrežena ta negativna predstava: „reći o nekom piscu da teško piše predstavlja za njih vrhunac podsmeha“ (*Isto*, 13). Pisac je, dakle, lišen dobitka svojih napora. Kao posrednik, prevodilac već napisane knjige, stroj za dekodiranje „poruka koje mu diktiraju iz neke zagonetne nedodije“ (*Ibid.*), pisac je, u stvari, žrtva jedne dvostruke strategije, i stilističke i ponižavajuće: njegovo pisanje je plod neke „milosti“, nekog dara koji nije dat običnim smrtnicima; tu nema niti sme biti „sramnog“ rada. U tom se smislu uobličila i predstava o „objektivnom“ realističkom romanu, o „ogledalu koje se prenosi duž puta“ (Stendal), o najboljem stilu, to jest o onom „koji se ne primećuje“ — pišev rad je poništen i u tom smislu što, u ovoj vrsti romana, on treba da ostane skriven iza svojih likova. Kao što se vidi, Simon ovde i ne pokušava da predupredi moguće zamerke, bilo književno-istorijsko bilo teorijsko karaktera. Zalažući se za dostojanstvo piševog rada, Simon sve probleme razmatra sa tog stanovišta; bez obzra koliko one mogle izgledati uporno, ne može mu se odreći određena doslednost. I Balzakov roman, po Simonu, pokazuje do koje je mere uvrežena ideja pouke. Tradicija je, preko fablica, basana, komedije naravi XVIII veka, dovela do didaktičnog realističkog romana XIX veka. Osnovno je tu što je priča izvučena iz pouke (kao kod basne); ona je tu da je ilustruje, da prenese neku poruku, neko znanje. I u čitače o j svesti se stvara utisak da opis dobija ulogu parazita, jer, prekidajući radnju, odlaze otkrivanje smisla priče. U prilog tome Simon navodi primer Andrea Bretona koji, u *Drugom manifestu nadrealizma*, izjavljuje da umire od dosade kod opisa Raskolnikovljeve sobe i koji se pita „s kojim pravom nam autor gura ove razglednice?“. Tako se, neosetno, izradio čitav jedan romaneskni sistem u kome su, po Simonu, i psihološki tipovi pojednostavljeni do karikature, bar u izvesnoj francuskoj tradiciji, „ličnosti tradicionalnog romana uvučene su u niz pustolovina, lančanih reakcija u redosledu navodno neumitnog mehanizma uzroka i posledice koji ih, malo-pomalo, dovodi do raspleta nazvanim „logičkom krunom romana“, što dokazuje osnovanost autorove teze, i izražava ono što njegov čitalac treba da misli o ljudima, ženama, društvu ili istoriji. Nezgodna je u tome što ti događaji, tobože unapred određeni i ključni, zavise samo od dobre volje onoga koji će ih ispričati. . . . Ovdje Simon dī lazi do svoje omiljene teme o proizvoljnosti navodno *realističke uverljivosti*. Pozivajući se potom opet na Balzaka, Simon pokazuje kako se dugi i detaljni opisi pojavljuju sve češće da bi, svojom materijalnom gustinom, učinili fabulu ubedljivijom; čak će biti pomnšani sa radnjom, odgirane „ulogu neke vrste trojanskog konja i jednostavno izbaciti fabulu za koju se smatralo da opisi treba da je otelotvore“. Tako će, veli Simon, početkom našeg veka, „dva džina, kakvi su bili Prust i Džozs, otvoriti sasvim druge puteve“ i sankcionisati jednu dugu evoluciju „tokom koje je takozvani realistički roman sam sebi, polako, zadao smrt“. Oznaka stavljena uz imena dva spomenuta romanopisca izražava Simonovo neskriveno divljenje a ujedno nam daje novu orijentaciju u istraživanjima na polju romana⁽²⁾. Oslanjajući se na istoriju slikarstva, koja mu je, i kao slikar, dobro poznata, a koja je, u mnogom pogledu, prethodila književnoj, Simon ističe ono što, u evoluciji romana, čini srž tog drugog, prustovskog sistema koji smenjuje zamiruci realistički pravac. Roman XX veka traži verovatnost ne u fikciji, koja je uvek sporna, nego u prikladnosti teksta, odnosno u prikladnosti njegovih elemenata. Njihov raspored, njihov redosled i vezivanje ne zavise od neke vanliterarne uzročnosti, kao u psihosocijalnoj uzročnosti, što je pravilo u realističkom tradicionalnom romanu, nego od jedne unutrašnje uzročnosti: određeni događaji, ne prepričan nego opisan, vezače se za drugi događaj isključivo na osnovu samih osobina tih elemenata. Čitalac nije više primoran da veruje u volšebnost nekih srećnih susreta ličnost ali mu sasvim verovatno izgleda iznenađeno povezivanje, u svesti Prustovog pripovedača, nekakve kaldrme u dvorištu Germantovih sa Trgom svetog Marka u Veneciji, „jer je to u prirodnom redosledu utisakq“ (podv. K.S.).

Radikalna promena, smatra Simon, nastala je onda kada su pisci odustali od zahteva da se *predstavlja* vidljivi svet i zamenili ga težnjom da se *dā utisak*“ o tom svetu (zametak te promene Simon vidi u primerima simultanih povezivanja izdvojenih slika kod Flobera ili kod Tolstoja). Način tog prikazivanja uzima sve više vid nečeg što je analogno matematičkoj kombinatorici. Vraćajući se na funkciju opisa, Simon podseća da je zamisao ruskog formaliste Tinjanova o romanu čija bi fabula bila samo izgovor za gomilanje statičnih opisa, vrlo originalnih, ali da je sada prevaziđena. Tu leži, po Simonu, paradoks pisanja: Prividno statičan, taj opis je, naprotiv, *dinamičan*: „Prisiljen linearnim tokom jezika da nabrja jedan za drugim sastavne delove (opisanog) predela (što već znači da se vrši neki izbor po sklonosti, neka subjektivna procena određenih sastavnih delova u odnosu na druge), pisac, čim započne ispisivanje prve reči na hartiji, dotiče se, istog trenutka, te čudesne skupine, tog čudesnog spleta odnosa što u uspostavljeni u jeziku i pomoću tog jezika koji, kako je to rečeno, 'već govori pre nas', pomoću onog što zovemo 'figurama', drugim rečima, pomoću tropa, metonimija i metafora, od kojih n edna nije slučajno, nego, sasvim suprotno, sačinjavaju suštinski deo saznanja o svetu i o stvarima koje je čovek postepeno stekao“ (*Isto*, 19). Pozivajući se na Šklovskog i njegovu definiciju književne činjenice („prenos nekog predmeta iz uodičajene percepcije u sferu nove percepcije“), Simon dodaje da pisac, jedino pomoću tog jezika koji ga i konstituše kao biće koje misli i govori, može da otkrije mehanizam po kojem se u njemu vezuje onaj „bezbrojni niz slika“ prividno izdvojenih „koje ga i pretvaraju u osetljivo biće“.

Mnoge od ovih ideja, iznetih u stokholmskom govoru po jednom redosledu koji ne pati od prvlelike kartezijanske strogosti, ali više odgovara piševom unutrašnjem opredeljenju (sa jedva vidljivim nabojem prigušenog uzbuđenja), ponavljane su u više navrata, prilikom književnih debata, u intervjuima, predgovorima, i drugde, ali one, u svakom slučaju, nameću jedan zaključak: da

Simon najveću pažnju pridaje načinu na koji se pisac koncentriše na probleme jezika. Evo u kakvom obliku Simon iskazuje svoje zaključne ideje: reči nisu samo „znaci“, nego, kako to veli Lakan na koga se Simon poziva, i *spletovi značenja*, što Simon pojačava izrazom *raskrsnice smisla* (3). „Već svojim rečnikom jezik pruža mogućnost za neizmeran broj kombinacija zahvaljujući čemu ta 'pustolovina pripovedanja' (4) u koju pisac ulazi na svoju punu odgovornost proizilazi, na kraju, verovatnije od onih manje-više proizvoljnih priča koje nam naturalistički roman nudi s uverenjem utoliko nametljivijim što je svesniji slabosti i vrlo sporne vrednosti svojih sredstava. Ne više, dakle, dokazivati, nego pokazivati, *ne više reprodukovati nego produkovati, ne više izražavati nego otkrivati*“ (podv. I. D.). Jednom je negde Simon izjavio kako mu je opisivanje odvajkada bilo neotklonjiva strast, to je, u njegovim romanima, sasvim očevidna činjenica. No vrlo je moguće da se, vedra srca, zagrejavao za strukturalističke teorije onog dana kada se osvedočio o vezama koje postoje između jezičkih i matematičkih data. Za potvrdu navodim paragraf koji Simon, u svom *Govoru*, prenosi iz dela nemačkog romantičara Novalisa: „S jezikom (je) kao sa matematičkim formulama: ove obrazuju neki zaseban svet, samo za sebe važeći: stupaju u neke odnose isključivo između sebe, izražavaju samo svoju sopstvenu čudesnu prirodu, što upravo čini da su one tako izgrađene, jer se upravo u njima odražava čudna igra odnosa između stvari“.

MODERNI FRANCUSKI ROMAN — DVOSMISLENA STVARNOST

Među preterivanjima koja su do iznemoglosti ponavljana u žaru borbe zapodene pedesetih godina oko nastanka takozvanog novog romana — a to je svakako jedna od žešćih u dugoj povesti francuskog romana — treba posebno istaći iskaz, vrlo uopšten i nejasan, o tobožnjem radikalnom raskidu sa „tradicionalnim“ romanom. Nema nikakve potrebe da se sada opovrgavaju neke ocene koje su vremenom znatno izmenjene, ako ne i sasvim odbačene. Unosimo samo dve neophodne napomene:

1. Pod „tradicionalnim“ treba podrazumevati onaj roman, odnosno onog romanopisca koji je uglavnom *podražavao* velike originalne pisce a sam ništa nije menjao od suštinskih elemenata ove književne vrste. Donekle pejorativni odraz ovog naziva zahvata ponekad i ime jednog Balzaka, no tad izraz dobija uži smisao (5).

2. Potpunog raskida, u stvari, nikada nije bilo, ni u ovom slučaju niti ranije, pošto se nijedan pokret u umetnosti nije rodio ni iz čega (gotovo Lapalisova istina). Najistaknutiji predstavnici francuskog novog romana uvek su, uostalom, i isticali ne samo divljenje, već i svoj dug prema stvarocima kao što su Flaubert, Dostojevski, Prust, Džojls, Kafka. O raskidu sa tradicionalnim romanom može se, dakle, govoriti samo u užem, strogo definisanom smislu.

SIMONOVA POETIKA

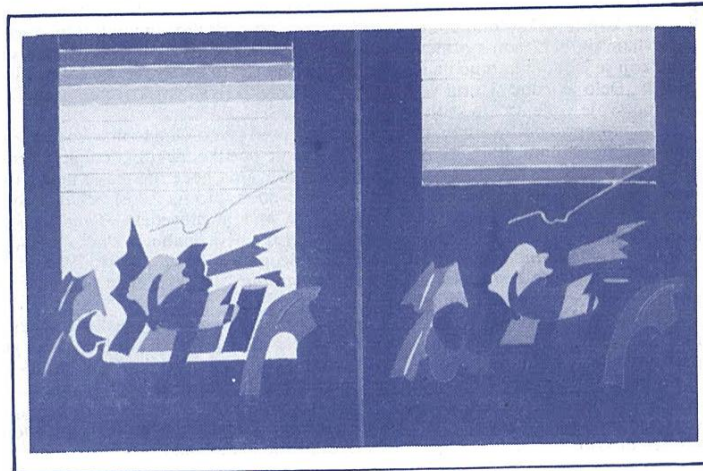
Čini mi se da je ovaj prustovski model upravo operativni, delatni, sugestivni obrazac kojim se Klod Simon najradije inspiriše iako je njegova vizija sveta daleko izlomljenija, prividno haotičnija. Naime, njegovo osećanje vremena, što će reći, ukupni ritmovi koji zrače iz dela, ne nosi ni traga od bilo kakvog bergsonovskog kontinuiteta. Simon je po svemu bašlarovac; on svuda vidi fragmentarnost i diskontinuitet (vreme je, po Gastonu Bašlaru, splet simultanih paralelnih serija heterogenog trajanja). Dodajem da nam ovaj filozofsko-književni ugao gledanja može pomoći da uoči neke elemente kojih kod Prusta nema a to je neka iskonska energija čije se prisustvo postepeno sve više nameće i obuhvata čitaoca. Ona je analogna Salzakovoj bujnosti, a takođe i otvorenoj, snažnoj erotici jednog Rablea ili ništa manje slobodnoj jednog Brantoma. No ono što, malo-pomalo, uspostavlja heku vrstu ujedinjavajućeg načela, nešto u početku sasvim nevidljivo, a što će se sve više probijati u drugoj etapi Simonovog stvaranja, to jest od romana *Vetar* pa nadalje, do *Bitke kod Farsale* (1969), to je nesvatljivo uporan rad povezivanja, neka vrsta stalne pažnje koja kao da hoće da istka gustu, složenu mrežu celokupnog teksta, a data joj je isključiva mogućnost da izlučuje jednu jedinu nit — OD JEDNE REČI DO DRUGE.

Pomeranje koje je kod Prusta izvršeno u opštoj koncepciji romana, od fabule do glasa onog JA, do glasa koji sintetiše čin pisanja, ovde kod Simona, i to naročito u poslednjoj fazi od *Bitke kod Farsale* pa preko *Provodnika*, *Triptiha*, *Očigledne nastave* do *Georgika*, ide od glasa, što bi se moglo nazvati mentalnom atmosferom koja se uspostavlja negde između dela i čitačeve svesti, do onog čisto zanatskog, upornog, kao kratkovidnog rovanja od reči do reči. Kao da je jedini cilj piščevog traganja KAKO SE TKA sama ta atmosfera, taj ambijent, to nešto što naknadno ostavlja onaj najopštiji a pun utisak da smo prošli kroz jedinstvenu pustolovinu, da smo doživeli nešto neponovljivo.

Treba, pre svega, istaći jedan vrlo karakterističan element u Simonovom građenju romana, jasno vidljivo od *Vetra* pa nadalje, a koji je svakako neodvojivi deo jednog zamašnijeg istraživanja: pripovedanje je veoma nesigurno, pipavo i fragmentarno. Takav sistem pripovedanja nas odvodi daleko od balzakovog sveznajućeg pripovedača. U kom to smislu? Pa već u stavu samog pisca koji je duboko ubeđen da je svaka apodiktičnost besmislena, stav koji bez sumnje odaje jak uticaj fenomenološkog strujanja u savremenoj filozofiji, pa posredno i u književnosti. Već u *Vetru*, Simonov pripovedač izražava svoju dijalektičku opreznost formulama kao što su: „Činilo mi se da ga vidim. . .“, „pokušavao sam da ga zamislim“ ili „... ovo mi nije on rekao, to sam ja sebi predočavao, i sam sam pokušavao da shvatim. . .“. To je doista vrsta fenomenološke deskripcije. Ne postavlja pripovedač pred nama realnost po sebi, ne pretenduje da nam da njenu suštinu niti kakav apsolut; on samo daje pojavni svet onako kako mu ga njegova čula dostavljaju, onako kako mu taj svet izgleda, kako mu se pričinjava. Što je ta realnost fragmentarna, dvosmislena, nejasna, to je posledica činjenice što su fragmentarnost i ambivalentnost inherentne našem načinu percipiranja, našim čulim. Ako se, tim povodom, setimo opisa bitke kod Vaterloa u *Kartuzijanskom manastiru u Parmi* — uzbuđeni Fabris del Dongo nema niti može imati ikakvu opštu, povezanu predstavu bitke; njegovi su utisci zbrkani i fragmentarni — onda se potvrđuje postojanje jedne od linija sila koje vode od Stendala do Simona. Druga linija opet ide od Stendala; ona nas uvodi u srce Simonove poetike, u pitanje SADAŠNJEG VREMENA PISANJA. Simon se poziva na Stendalov prelazak preko prevoja Sen-Bernar, na kraju njegovog *Života Anrija Brilara (Vie de Henry Brulard)*: „... Dok se trudi da to opiše na najverodostojniji način, (Stendal) shvata odjednom da možda upravo opisuje neku grafiku koja predstavlja taj događaj, grafiku koju je kasnije video i koja je, piše on, 'zauzela (u njemu) mesto stvarnosti'. Da je probudio tu misao, on bi shvatio — jer lako je zamisliti broj predstavljenih predmeta na toj slici: topovi, vojnici, konji, lednici, stene, itd, čije

bi već nabranjanje ispunilo više strana, dok Stendalova priča zauzima svega jednu — on bi, dakle, shvatio da čak nije opisivao ni tu grafiku nego sliku koja se tada u njemu stvarala i koja je i sama zauzimala mesto te grafike koju je zamišljao da opisuje“ (*Govor*, 18). Tim povodom Simon izjavljuje, odgovarajući na pitanja Lidovika Žanveja i podsećajući da je sa *Travom* izvršen prvi važan zaokret: „Tek sam pišući *Istoriju* počeo da bivam svesniji moći i unutrašnje dinamike pisanja i da dopuštam da me pre vodi ono što je pisanje *kazivalo* — ili 'otkrivalo' — nego ono što sam ja htio da ga nateram da *iskaze* — ili 'prekrije'. Što se tiče poslednjeg dela *Farsale* (još jedan zaokret), on je posledica činjenice što sam najzad shvatio da se isključivo piše — ili kazuje — samo ono što se dešava u *sadašnjem vremenu* pisanja (*Entretiens*, Rodez, 1972, br. 31, str. 17). Spominjući, na drugom mestu i drugom prilikom, isti slučaj sa Stendalovom grafikom, Simon podvlači: „U stvari, uvek se opisuje nešto što zauzima mesto 'realnosti' ili, da budem precizniji (kako bi uostalom moglo da bude drugačije?), što zauzima njeno mesto u *trenutku* kada se piše (*Claude Simon: analyse, thérie*, Paris, 10/18, 1975, str. 416).

Kao što je već istaknuto, Simonovo pripovedanje je, bar u drugoj etapi njegovog rada, prevashodno fenomenološko, drugim rečima, njegov pripovedač ne istražuje suštinu stvarnosti u koju pokušava da prođe, nego je iskazuje onako kako mu se ona prikazuje; on ispituje privid a ne biće. Pored vidljivog, vrlo upornog nastojanja da dočara jednovremeno doživljaja — i što bih mogao nazvati simonovskim trenutkom (7), pripovedanje nosi jaka slikarska i pozorišna obeležja. Ono je slikarsko ne samo po tome što se, kao u *Vetru*, prikazuje u funkciji nekih kompozicionih načela (recimo, barokna višedelatnost), nego i po izuzetnom bogatstvu i rasporedu boja (koliko je Simonova paleta raskošna. čitalac će se uveriti u *Georgikama*). Osim toga, na ravni fikcije, a u romanima gde je jasno ocrtana figura pripovedača, poredjenja, asocijacije, način doživljavanja određenih prizora — sve vuče tog pripovedača ka pozorišnoj predstavi; najčešće se ta dva elementa prepeliču ili stapaju. Sažimajući događaje i likove koji kruže oko središnjeg junaka *Vetra*, pripovedač primećuje da bi porodica bogatog udovca, njegove ćerke, beležnik i druge ličnosti, da bi sve to „približno ličilo na koji od onih španskih komada, na one koje pišu Kalderon ili Lope de Vega, na jednu od onih komedija-drama što se odvijaju u više dana (. . .), nešto gde bi u dnu bilo siromaha, večitih prosjaka što jednolično zapevaju, sa rukom pruženom za milostinju, u senovitom delu crkvenog predvorja, a svuda unaokolo taj prokleti grad, sa svojim vašljivim i prašnjavim predgradima, svojim radnjama, svojim kafanama u blistavom neonu, svojim zidovima boje pečenog hleba, svojim suviše plavim nebom, svojim ulicama. . .“ (str. 132). Upravo na ovom mestu Simon neće propustiti da u takvom pozorišnom dekoru *predstavi svoj sopstveni roman* i njegove osnovne tokove kroz šemu španske barokne komedije, primenjujući na taj način postupak unutrašnjeg umnožavanja razvijajući ga dalje, u toku dela, sa takvom raskoši da čitaocu biva jasno da je to još jedan od strukturalnih elemenata pripovedanja. Tako bi bilo moguće, već korišćenjem samo ovog navoda, da se ukaže na još dve linije sila: jedna koja Simona povezuje sa Málarmeom (preplitanje pozorišnog i književnog), druga — sa Flaubertom (kritičko odmeravanje sopstvenog pisanja kroz unutrašnje umnožavanje).



Najzad, vraćam se još jednom na vezu sa Prustom. Sistem mnogobrojnih zagrada koje, na izgled, „bezobzirno“ prekidaju radnju, ono što se dešava (što teoretičari zovu *dijegezum*, dakle vremensko-prostorni svet priče), ima posebnu funkciju u naraciji. Neka bude samo rečeno da zgrade kod Simona imaju, bar u jednom od svojih vidova, sličnu ulogu kao i kod autora *Traganja za izgubljenim vremenom*. One najčešće sadrže neophodnu analizu, racionalno osmišljavanje doživljaja, događaja koji teče. Još jedna analogija sa Prustovom poetikom: duga rečenica. Zagradama još više protegnuta, Simonova rečenica ima jedan opšti razlog, neophodan ali dovoljan: Kao i Prust, Simon je na isti način opsednut, pre svega, krajnje haotičnim vidom jedne dvosmislene i mnogostruke realnosti. Pojedinač bačen u taj svet, jednovremeno zapljusnut najrazličitijim izazovima, primoran je da, gotovo u istom trenutku, na njih odgovara ako hoće da opstane, da se prilagodi. Da li se treba onda čuditi savremenom romanopiscu što njegova koncepcija romana održava takvu viziju sveta? Ovaj piščev govor očigledno istražuje mogućnost da globalno obuhvati nešto što je istovremeno i doživljaj i priča o doživljaju. Smisao takve rečenice upravo je u tome: ne prekidati *tok* — istraživanje, osmišljavanje, govor o doživljaju koji i sam postaje doživljaj doživljaja; ne prekidati tok rečenice dok od pratim, vidim, osmišljam, čim jedno s onim što se tog trenutka tka, dokle god sam uronjen u proces pisanja.

Šta je osnovni smisao otpora koji savremeni pisci pružaju tradicionalnom (klasičnom) shvatanju umetnosti? On leži upravo u vrlo snažnom i preciznom osećanju protivrečnosti, čak i potpunog razilaženja između, s jedne strane, svakog iskaza, koji se nužno mora oslanjati prvenstveno na načelo kauzaliteta („povezan redosled — imenica, glagol, dodatak“), i, s druge strane, samog života koji je „razuzdano izobilje, bez početka i kraja, bez reda“ (*Ibid.*). Snažne, originalne pojave u romanu XX veka upravo razbijaju tu uzročno-posledičnu osnovu tradicionalne estetike, da bi svaki pisac prema svom osećanju realnosti, iskovao novu, samosvojnu formu koja bi, bar približno, iskazivala dramu iskazivanja. Prust,

Kafka, Beket, Simon postaći svakako »tradicionalni« i »klasični« tek kada se niz naraštaja novih čitalaca bude postepeno navikao na te nove oblike, na te nove prostore osećanja i mišljenja što ih istinski stvaraoci otvaraju svojim upornim, napornim rovanjem — tegoban i rizičan rad koji, za nesigurnu budućnost, priprema ono većito iznenađujuće, volšebno preinačenje svakidašnjice, posivele navikom rutinskog života, u nikad viđeno, u poeziju — ono što nazivamo umetničkim činom.

GEORGIKE

»U stvari, uvek se opisuje nešto što zauzima mesto 'realnosti' ili (...) što zauzima njeno mesto u trenutku kada se piše.«

(Klod Simon)

Roman kreće od veoma preciznog opisa jednog crteža na kome su predstavljena dva naga, atletski građena čoveka: postariji sedi za stolom i čita neko pismo, mlađi stoji, smerno ali uz podrugljiv izraz. Neki delovi (glave, na primer) ove studije u neo-klasičnom stilu kao da su sasvim dovršeni (čak uljem obojeni); drugi su dati u pomno izvučenim linijama. . . . Ovakav početak u potpunosti odgovara onome što smo pokušali da izdvojimo kao piščevu teoriju romana. Simon je dosledan svojim načelima: sve što se dogodilo (bilo na ravni fikcije, bilo tokom istorije), sve što se zamišljalo, slutilo, mislilo, svakapustolovina, svaka pojedinost bilo koje vrste ili porekla — sve se slilo. . . . sve se sliva u fascinantan i gotovo neljudskom pokušaju razvrstavanja, zatim razaznavanja, tumačenja, u tom PRAVOM PREZENTU PISANJA, tu je žiža najdublje preobličenja, nastajanje autentične realnosti (očigledno i moja, i tuđa zbilja) koja u sebi spaja i iskustvo povesti, i ono što se nama događa. A opet tu je i ono menschliches, allzumenschliches, ona toliko prirodno ljudska osećanja — ona Stendalova grafika. . . .

Raspored materije: kratak uvod (slika-crtež u stilu Luja Davida) i pet glava — prve dve po pedesetak strana, poslednje tri — po devedeset. Početak: Tri životna doba glavnog lika romana, Žan-Pjera L. S. M.-a, generala iz godine II francuske revolucije. I odmah tu, na prvoj strani te povesti, umesto da u nekom prikladnom redosledu iznese ta tri perioda — a pod *prikladnim* čitalac očekuje minimum jasnosti i reda (»Što se dobro shvati, jasno se i kaže. . . .«) — Simon se, u stvari, neposredno hvata ukoštac s jednim tehničkim problemom (ujedno i književno-teorijskim i filozofskim) koji mu je, očigledno, važniji i od samog glavnog junaka: kako prevladati, kako zaobići nezaobilaznu *linearost teksta*? Drugim rečima, kako postići utisak simultantnosti pred neotklonjivom preprekom sukcesivnosti? Simon to postiže izvanredno precizno *preplitanjem*. Činjenica da on, vrlo postupno, prepliće određena doba, zatim situacije i likove, dok u izvesnim trenucima ne ide i do doslovnog *stapanja*, sve to i stvara, za svakog čitaoca, teško zaobilaznu prepreku koja se jedino može premostiti dužim ili kraćim navikavanjem. Upravo je paradigmatična pomenuta prva strana prvog poglavlja. »On ima pedeset godina. Glavnokomandujući je artiljerijski general (. . .). On ima šezdeset godina. Nadgleda završne radove (. . .). Vidi neke crne tačke. Uveče će biti mrtav. On ima trideset godina. Kapetan je. Odlazi u operu. Nosi torogri šešir, itd«. . . . Kad se okrene prva strana, nastaje novo preplitanje, ovog puta istorijskih epoha; i to je označeno promenom štamparskog sloga: ». . . Ranjen je u nogu kod Farinole. Brod u koji se ukrao zarobljen je na pučini od strane turskog gusara. *Povlači se sa svojim pukom kroz Belgiju. Čitava četiri dana konji ne mogu da se rasedaju*. U Pomeraniji se žali na mraz, na zdravlje i na svoje rane. . . .« U trostruko isprepleten tekst o generalu L. S. M.-u (njegova tri doba), useca se, dakle, kurziv koji se odnosi na povlačenje jednog francuskog konjičkog eskadrona pred nacističkim divizionima u proleće 1940. Napredujući dalje kroz tekst, čitalac nailazi na sve brojnija ukrštanja različitih slojeva, ali, tako je, pri kraju tog prvog poglavlja, čak lišen početnih pomagala (promene grafičkog sloga), čitalac se već snalazi i sâm raspoznaje izmene u tekstu. Ako se, uz sve ove elemente opšte strukture romana, doda i činjenica da prvo poglavlje meša sva četiri sledeća, onda ne može iznenaditi prvi čitačev utisak nekakve teške prohodne šume.

Drugo poglavlje usredsređuje se isključivo na ono što su sami Francuzi nazvali »une drôle de guerre«, čudan rat. Pokušavajući da sebi razjasni dublje razloge potpunog haosa koji je nastao u toku munjevitog poraza, nekadašnji učesnik ponovo preživljava najernije trenutke tog sukoba. Nailazak na jedan putokaz postaje, igrom slučaja i, što je mnogo važnije ovde, *igrom povezivanja*, značajan element u građenju romana. Rečeno je da se, u prvom poglavlju, već nalaze upleteni i delovi sledećih poglavlja; recimo ovakav odlomak: »Bori se koliko može protiv sna koji mu otežava kapke, ljuljajući se napred-nazad u sedlu po koraku svoga konja. (. . .) Na jednoj raskrsnici vidi tablicu na putokazu sa sledećim natpisom: Vatinji-la-Viktoar 7 km podvučeno strelicom udesno.« U jednom razgovoru sa Žaklinom Pjatje, Simon govoreći o sopstvenim doživljajima u ratu, upravo pominje to mesto: »Pre no što će neki padobranac oboriti mog pukovnika na razdaljini od nekoliko metara, na putu za Flandriju, između Sobr-le-Šatoua i Avena, ugledao sam na jednoj raskrsnici putokaz na kome je pisalo: 'Vatinji-la-Viktoar, 7 km'. . . . (Le Monde, 4. 9. 1981, str. 13). Francuzi znaju, još iz školskih klupa, da je u vreme revolucije, upravo kod tog gradića severne Francuske, maršal Žurđan potukao Austrijance 1793. Simon to ovako komentariše: ». . . . Većito su to iste doline, isti brežuljci, raskrsnice ili utvrđenja koji služe kao bojno polje, kao poprište ratnih operacija. Vojnik iz rata 1939—1945. nailazi upravo na ona mesta gde su se odigravali pohodi iz doba revolucije.« (Isto). Kao što smo videli, putokaz za Vatinji je ušao u roman a u drugom poglavlju će poslužiti kao podsticaj za mnogo širu viziju: ». . . . to su bili isti putevi, iste zmrznute bare, iste tihe šume kroz koje su dolazile i prolazile uzastupne horde pljačkaša, palikuća i ubica, od onih stiglih iz najudaljenijih krajeva Azije, a zatim ljudi ridih brada u gvozdenim odorama, (. . .) armije čiji su pešaci noge obavijali samo krpama, a posle još drugi, a uvek iste doline, strane istih brežuljaka uz koje su se verali, prelažene, uništavane, prosto stoga što je to bio najbolji prolaz što je vodio s Istoka na Zapad, sela, gradovi osvajani, pljačkani i spaljivani po stoti put. . . .«

Pošto, na izvestan način, sažima ono što je rečeno o II poglavlju, navodim kratak Simonov odgovor na jedno pomalo agresivno pitanje iz istog intervjua (»Georgike bi onda bile roman o veličini i strahoti revolucija?«): —

Ja bih tad romanu dao drugi naslov. Ne, to su varijacije, u onom smislu u kom se taj termin upotrebljava u muzici, na ono što spaja istoriju (ratove i revolucije, koji su takode njen sastavni deo) sa zemljom. Ne može se odvojiti povest od prirode. Pogledajte u nastavi. I geografija, takode, upravlja na neki način istorijom.«

Dok je drugo poglavlje izliveno iz jednog komada, dotle se treće vraća igri preplitanja i onom gotovo opsesivnom nastojanju da se nit ne prekine. Ovde će biti naveden primer zadržavanja narativnog toka pomoću sistema zagrada, ali po nečem sasvim izuzetan. Tek što je počelo, treće poglavlje se već prekida: »I jednom mesečno, stara dama (stara udovica uvek u crnom, lica kao sveća, većito uplakana. . . .« Ma koliko to izgledalo neverovatno, ova se zagrada zatvara tek posle trideset strana, doduše sa malom olakšicom: ponovljene su reči koje stoje ispred zgrade. Kraj, prema tome izgleda ovako: ». . . .stara dama, osuđena da beskraino luta, mesečarski i zbuñeno, po hodnicima većito vlažnih zidova, i leti i zimi, prekrivenih tapetima od hartije sa izbledelim bojama, budavim, krutim i odlepljenim (. . .) Jednom mesečno, dakle, stara dama je okupljala oko svoje porodice (. . .) neke pobožne rođake. . . .« Može se zamisliti nestrpljenje pedantnog čitaoca koji treba da pređe 20—30 strana da bi najzad smanjio ovakvu neshvatljivu napetost« (napetost svakako negativna za čitaoca koji ne ume ili ne želi da se prepušta dubljem uplivu književnog teksta nego ga »rešava« kao što se rešava zadatak iz fizike). Nije, razume se, Simon prekinuo svoju početnu rečenicu tom ogromnom zagradom (u kojoj ima, dakako, niz manjih) da bi se poigrao živcima svojih čitalaca. Na neposredno pitanje tog čitaoca, dok započinje ovo poglavlje: »Jednom mesečno, stara dama. . . . Šta stara dama??« kao da niko ne odgovara; razlog, međutim, biva očevidan čim se ude u zagradu. Naime, kao što se vidi i iz početnog, i iz završnog odlomka, sasvim je drugačiji tekst u zagradi od onog ispred i iza zgrade. To je onaj prividno stagačiji epik u kojem Simon govori u vezi sa Tinjanovom. Starica je data u kratkim, naporednim poetizima, učestalim, gustim nabranjem bez predikata (kao naporedni potezi impresionističkog slikara koje oko posmatrača uobličava tek pošto se odmakne od slike), naporedo se tu redaju zapuštena dvorišta velikog imanja, »prostrana farma sa kulama odrubljenog vrha i čija je samo ostala glavna zgrada, mada i ona napola srušena«, »olupina jednog traktora, i on već zastareo u tom dekoru, među tim propalim ostacima prošlih veličina« — i iz svega toga, iz tih ljudi i predmeta koji kao da su pod vlašću nekih čini, vrlo se sporo otkriva postojanje jedne tajne, »kako to nazvati — pita se pripovedač — : događaj, tragedija, tajna?: o tome se u porodici nikada nije govorilo«, a samim tim ovde je zametak i jedne priče, priče koja nastaje sa generalom L. S. M.-om, pa preko stare dame, njegove prapranuke, i njenih unuka, dopire do današnjih dana. Rekao bih da realna, živa i moćna dinamika koja se neosetno rađa iz džinovske zgrade, iz te prividne nepomičnosti, ima bar četiri izvorišta: Prvo bi bilo na sintaksičkoj ravni: zahvaćen nekom vrstom gramatičke »frustracije«, pošto je lišen predikata, čitalac upada u zagrađeni prostor koji je upravo satkan od statičnih nabranja. Uzalud iščekuje da se ovaj zastoj srećno okonča — sapleće se o čitav niz novih unutrašnjih zgrada; još gore: oseća se sasvim sputan gustim redovima priloga vremena sadašnjeg. U trenutku kada već gubi nadu, počinje da uvida da su sve te »prepreke« vrlo sistematično raspoređene. Suprotno prvom utisku da se zaglibljuje, shvata da otpor u njemu stvara njegova sopstvena utabana navika da isključivu prednost daje *radnji*, pa bilo to i onaj napovršiniji. Uočava, najzad, da se ogromna energija stvara tim *zadržavanjem* i *radnje* i vremena. Ova poslednja reč nas prebacuje na. . . .

. . . . drugu ravan: temporalnu. Suptilnom igrom raznorodnih tokova traganja, u koju su zajedno uvučeni autor, likovi i čitalac, tekst polako stvara ovakva uvećanja koja bih nazvao simonovskim trenucima a koja nose karakteristično obeležje jednog *zadržanog rasprskavanja* (tek bi jedno dublje i šire ispitivanje pokazalo da li, i u kojoj meri, jezičak na vagi preteže ka nekoj ekspanziji ili implizaciji, i kakvog to ima dejstva na splet romanesekih struktura).

Treće izvorište dinamike ovog opisa nalazimo na ravni psihologije, sa temom detinjstva, odnosno ranih slika sećanja. Treće poglavlje moglo bi da nosi naslov »Stara dama i njeni unuci«. Jedan od daljih potomaka stare dame, pa, dakle, i generala iz revolucije, to je pripovedač (označen kao O.) koji, posle proučavanja porodične arhive, velike prepiske, najrazličitijih dokumenata iz doba francuske revolucije, dolazi na lice mesta u traganju za smislom jedne prohujale epohe, ali istražujući svoje korene i svoj identitet. U okviru tog traganja, evocirane su, u fragmentima, neke slike sećanja koje su se uvrežile u pripovedačevu psihu kao kvazi-nepomični, veći izvori; izvori novih slika mašte koje generišu, u gotovo neobuzanoj raskoši, sve novije tokove pripovedanja.

Među tri poslednja poglavlja (najobimnija), četvrto se izdvaja po tome što je, kao i drugo, dato »monolitično«, »čisto« od bilo kakvog fragmenta koji bi pripadao drugom liku ili drugoj epohi, u jednom te istom grafičkom slogu. Tako se, u opštem sklopu, dobija savršen geometrijski red: II i IV drže, povezuju »mutni«, »nesigurni« niz neparnih poglavlja I — III — V. Još jedno strukturalno obeležje. Ovo poglavlje, kao i roman (od slike-crteža), kreće od jedne crno-bele fotografije. Neposredna veza sa romanom je pripovedač O, a ona dublja je većiti, i nikad od kraja ostvareni, pokušaj kazivanja. Name, po povratku iz Španije, gde se borio kao dobrovoljac internaconalnih brigada i gde je teško ranjen, O, student koledža Iton, pokušava PISANJEM da razazna smisao događaja u kojima je učestvovao, smisao tog ratovanja i tih patnji. Navodim dva odlomka, jer se u njima ogleda osnovno načelo Simonove poetike — *uporno vraćanje pripovedanja na sopstveno funkcionisanje*.

Peto, i poslednje, poglavlje. Opšta struktura romana vraća nas na početak, na poslednju godinu života starog generala L. S. M.-a »Još godinu dana dakle, a bez ikakvog drugog neprijatelja s kim bi se borio sem te ponižavajuće fizičke oronulosti, zavaravajući dosadu ili tačnije popunjavajući, provodeći kako je umeo vreme što mu je ostalo da živi, obmanjujući se, naređujući da se upregnu lake kočije da bi obišao to smešno imanje od nekoliko desetina hektara (on koji beše prokrstaro Evropom u svim pravcima) na čijim poljima je u mislima godinama orao i žnjeo, izdajući sada glasno svoja naređenja onoj koju je tako dugo tiranisaio pismima nastavljajući po navici da ustaje u samu zoru ili, kad je sasvim počeo da slabi, naređujući da ga bar bude, odlazeći da sedne (ili naredivši da ga iznesu) na tu terasu čije je dovršenje nadgledao. . . .«

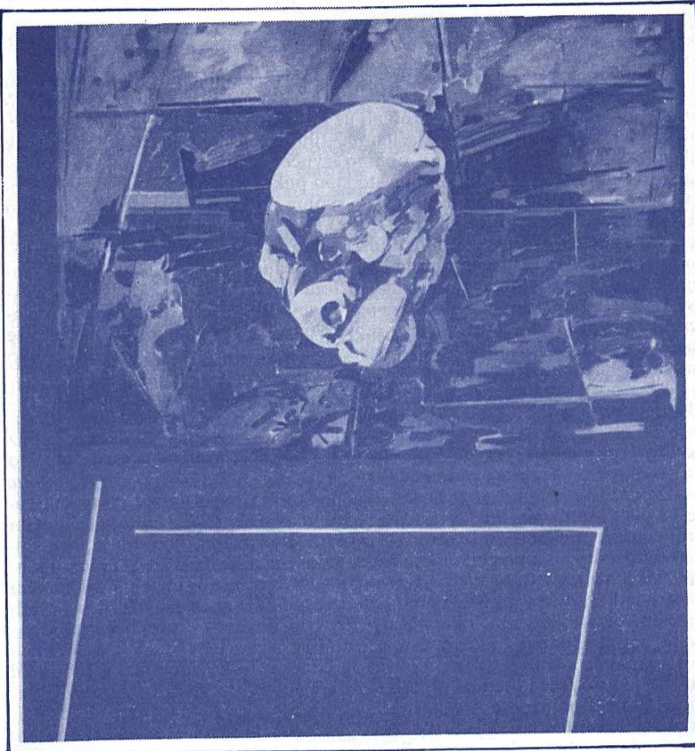
Sve se opet vraća i ponavlja, i oživljava: godišnja doba, uvek isti tegobni poljoprivredni radovi, nesreće, ratovi, smrt i obnavljanje u prirodi — *Georgika* ili *Pesme o zemljoradnji*, doista kao u klasičnom epu, čija poezija doseže vrhunac u celokupnom vergiljevom stvaranju. Nabrajajući samo najvažnije teme rimskog pesnika, redom po pevanjima, vidimo da se sve one sabiraju oko dvostruke ose, oko zemljoradnje i ratova: Obradivanje žitarica (sareviti rataru, ratarske sprave, pomračenje sunca posle Martovskih dana i Cezarovog ubistva, opasnost od građanskog rata); voćarski radovi (negovanje, kalemljenje, plodnost zemlje i lepota predela, raznovrsnost biljnog sveta); stočarstva (bliskost između domaćih životinja i čoveka, ista dobra i ista zla, ljubav i smrt); najzad pčelarstvo (neumitnom procesu koji vodi smrti, jedino kao da se pčele opiru svojim spontanim nastajanjem iz trulog mesa junica, čudo koje im daje privid neke božanske suštine, a tu se prepeliču mitovi i pčelaru Aristaju, o Euridici, njegovoj žrtvi, o Orfeju, Proteju i drugim). Sve te teme nalaze se u Simonovom romanu, ali rasute, izdobljene i bezbroj puta ponavljane, ističući takođe, kao u antičkom spevu, dva ključna faktora: zemlju i rat. No, napuštanjem tematske ravni, prestaje svaka analogija. Kod Simona nema više ni traga od vergiljeve didaktične retorike, ničeg od uzorno sazdanog dela. Pojmovi kao lepo, ružno, skladno izmenili su svoje smisao, estetika ima druge osnove.

I dok okrećem strane ovog poslednjeg poglavlja, prateći poslednje dane starog generala, povratak bezbrojnih uspomena na jedan buran život, na mnoge uskovitlane sudbine kroz sve mene onog što nazivamo povešću, prateći kroz iskidane fragmente ono čemu sam bio sve bliži idući kraju romana — prateći, dakle, ono što biva sve intenzivnije i gušće: DRAMU KAZIVANJA s kojom se, hteo ne hteo, počinjem sve više poistovećivati kroz dramu čitanja, — bivam svestan prevelike teškoće da se ista *unapred prenese* iz tog zbijenog bogatstva što bi objasnilo (?), pojednostavilo (?), koliko toliko olakšalo pristup delu. Međutim, ma koliko bila skromna uloga vodiča, njegovo nije da »olakšava« čitanje — jer svako ima svoj način čitanja — nego da pokuša da pokaže gde leže na izgled objektivni razlozi za nestrpljenje, pa čak i nerazumevanje (ovo će se osobito iskazati kod onih čitalaca koji su ostali bespovratno vezani za tradicionalne estetičke forme, koji dakle, nisu više u stanju da se menjaju). Stoga ću navesti, kao poslednji odlomak iz *georgika*, opis jednog događaja, a čitalac koji voli poređenja setiće se sjajnog opisa gotovo istog događaja kod Viktora Igoa u njegovim *Pomorcima*; Igoov neoprezni šetač, iznenađen plimom, tone u živom pesku. Ovde, kod Simona, reč je o bratu generala L.S.M.-a koji, prurušen u prodavca bagatelne robe, oprezno krstari jugozapadnom Francuskom, i, umesto da ga iznenadi kakav žandar, vojnik, iznenađuje ga savršeno ravnodušna priroda. Dajem odlomak u celini da bi čitalac neposredno došao u dodir sa još jednom dimenzijom Simonove opisne tehnike: krajnja preciznost u pojedinostima, udružena sa nekom olovnom sporošću, a bez trunke patetike, proizvodi izvanredno snažno a ujedno retko tanano uzbuđenje:

»(. . .) i jednom se tako zaputio neoprezno kroz jarugu, preko zemljišta jednog proplanka (ili, tačnije, onog što je on mislio da je proplanak) koje je bivalo sve spužvastije a da on to nije primetio (već beše prešao preko raskvašenih livada, šuma), šum usisavanja vode u visokim travama sve jači pri svakom koraku sve dok nije morao da napravi napor da bi podizao noge, da bi ih odlepio od tla, iščupao iz te vrste sisaljki koje kao da su zadržavale donove, kao da nisu više htele da ih puste, a onda odjednom utonuvši do članka, hladnoća već prodrevši u njegovu cipelu (i još pomišljajući da nije ništa, samo neko poplavljeno ulegnuće), a onda se u tome nade do pola listova, naglo, tako, kao da se pod zemljom spustio za jedan nevidljivi stepenik, brzo se onda povlačeći, ili bar pokušavajući da se vrati, na postojano, na čvrsto tlo na kome se nalazio trenutak ranije, a onda, onde gde se njegova noga nalazila malo ranije (u svakom slučaju tamo gde je mislio da se ona nalazila), zaglubljujući se do kolena: i nije tu bilo vode, to jest tečnosti sa nekim dnom ispod toga, pa makar blatnijavim: to je bilo jednako meko, kako na površini tako i u dubini, trava samo nešto kraća, a da se nigde nije videla voda, niti presijavanje: samo mrko blato na kome bi se pojavio poneki mehur i tu prsnuo, tu odakle je izvukao nogu, a obe sada zarobljene do kolena, a onda razmišljajući, pokušavajući da se ne izbezumi, da se orijentise, gledajući položaj sunca, ivicu šume koja je okruživala proplanak, mesto odakle beše izišao, mnogo dalje nego što je pomišljao, bliže levoj strani kako se činilo, uspevajući posle uzastopnih napora da izvuče jednu nogu, da se okrene za četvrt kruga, pri čemu je leva noga, kad ju je spustio, sa visine, naišla na nešto čvrsto, pritisnuvši onda svom svojom težinom, odbacivši daleko svoj prtljag, oslonivši se obema rukama o tlo, napevši mišiće, gurajući, vukući svom snagom desnu nogu, osećajući malo-pomalo kako klizi, kako se osloboda, a odjednom nešto se izmaknuo, leva noga, obe ruke jednovremeno se zaglublivši, ruke do lakata, desna noga ne sasvim oslobodena, a onda izbezumljenje, panika, dišući ubrzano, pogledavši preko ramena drveća (to su bili borovi), sunčeve ssaible što su paralelno krošnje, dva bela leptira koji su se ganjali, lepršajući, preko proplanka, prelazeći naizmenično iz senke na sunce, čas plavičasti, čas limunasti, a negde ptičja pesma, a kroz uspravna stabla, na desnoj strani, na drugom proplanku, krov jedne farme (ali on nije mogao da zove u pomoć, da naučre na sebe opasnost možda još veću nego ova u kojoj se nalazio, pretrnuvši na pomisao da bi ga neko dete, neki pas, mogli iznenaditi, tu postavljenoj četvoronoškoj, zaglubljenog do pola ruku i do pola nogu u toj hladnoj, nepokretnoj travi (to se nije kretalo ako se on nije kretao, zadovoljavalo se time da ga hvata, da ga još malo guta ukoliko bi on pomerao težite tela na jednu ili drugu stranu), dahujući sada, zaglulnut sopstvenim disanjem, ne uspevajući se da učini i najmanji pokret, dok mu najzad ne pade ne pамет da legne, da se opusti, prebacivši se polako nastranu, i u tom položaju, pošto mu pođe za rukom da oslobodi jedan po jedan svaki od svojih udova, sporo, sa beskrajnom predostrožnošću, počevši da puzi (čak više ni životinja — bar ne one koje se mogu videti kako trče ili plivaju: nego nešto slično onim organizmima na pola puta između ribe, gmizavca i sisara koji su se u osvit sveta, pre odvajanja zemlje od voda, vukli po glibu pomažući se nečim što je isto tako bilo na putu između dva imena: ne više peraja a još ne udovi), i najzad, satrven od umora, dugo pokušavajući da povrati dah, ponovo zaklonjen visokom paprati, posmatrajući bezazleni i izdajnički proplanak po kome su senke drveća počele da se izdužuju, ona ista dva bela leptira i dalje se penjali i spušta i po suncu i blistavi vilini konjici, vodoravni, okačeni nepokretni za svoja metalna krila, menjajući iznenada ravan, pa ponovo nepokretni u ne-

pokretnom vazduhu, a on osećajući u sebi kako se penje, kako ga plavi, kao neka vrsta divlje radosti, trijumf, spokoja. . .«

Ulazeći bez hitnje u *Georgike*, povremeno se gubeći u tom lavirintu za koji, kad izide iz njega, neće imati druge reči do *čarolija*, — čitalac će se sve više suočavati sam sa sobom, otkrivajući upravo zagonetke koje su njegova mora, od sitnih nevolja svakidašnjice do najzamršenijih problema bilo da je reč o umetnosti ili sudbini ljudskog roda. Velike, patetične reči ne pristaju nikako ni ovom skromnom čoveku ni njegovom delu, no jedno je sigurno: pravi, radoznali čitalac otvoriće se i doživeti istinski preobražaj onog časa kada bude u sebi čuo zvuk jednog glasa koji je, kako reče Žerom Lendon, »glas koji nije prestao da govori od prapočetka sveta i koji verovatno neće prestati da kazuje — i da oličava — večitno ponavljani napor ljudi da makar malo izmene lice zemlje«.



(1) Klod Simon: Govor u Stokholmu, *Treći program*, Beograd, Zima 1986, br. 68, str. 18.

(2) O početnim odsudnim promenama u Simonovoj poetici videti-predgovor *Vetra*, *Nolit*, 1984.

(3) Da bi čitaocu bio jasniji smisao koji Simon daje ovom izrazu, navodim kratak odlomak iz njegovog predgovora *Slepom Orionu (Orion Aveugle)*, Geneve, Skira, 1970): »Svaka reč proizvodi (ili navodi) više drugih, ne samo snagom slika koje sebi privlači kao magnet, nego ponekad i samo svojom morfologijom, jednostavnim asonancama za koje se često ispostavlja da su, kao i formalni zahtevi sintakse, ritma i sklopa, isto tako plodne kao i mnogobrojna značenja te reči«.

(4) Ova formulacija pripada kritičaru Žanu Rikarduu. Pri kraju analize Rob—Grijevog romana *La Jalouse*, Rikardu kaže: »Tako je za nas roman pre *pustolovina pisanja nego pisanje neke pustolovine*« (podv. Ž.R.), *Problemes du nouveau roman*, Seuil, 1967, str. 111.

(5) Sažimam, s tim u vezi, neka ranija gledišta Alena Rob—Grijea iznesena u njegovoj zbirci teorijskih ogleda *Pour un nouveau roman (U prillog novoj vrsti romana)*, Ed. de Minuit, 1963. Ovaj deo o Balzaku dozvoljuje čitaocu da registruje sličnosti i razlike u poetikama Rob—Grijea i Simona koji inače pripadaju istoj savremenoj struji francuskog romana.

Narativni oblik, veli Rob—Grije, koji sa *Ljudskom komedijom* doseže svoj zenit u prvoj polovini XIX veka, i koji za mnoge predstavlja neku vrstu izgubljenog raja romana, vezan je »za čitav jedan racionalistički i organizatorski sistem čiji rascvet odgovora zauzimajući vlasti od strane buržoaske klase« (str. 31). Težinom predmeta, u preciznim Balzakovim opisima, »uspostavlja se stabilan i siguran svet na koji se čovek mogao pozivati, i koji je, svojom sličnošću sa 'realnim' svetom, jamčio za autentičnost događaja, reči, gestova koje će romanopisac prikazati (str. 125). Jasno je zašto ti balzakovski predmeti imaju tako umirujuće dejstvo; to je stoga »što su pripadali svetu u kome je čovek bio gospodar: ti predmeti su bili dobra imanja koja su bila isključivo tu da bi bila posedovana, sačuvana ili pribavljena (. . .). Čovek predstavlja smisao svake stvari, ključ sveta i njegov je prirodni gospodar po božanskom pravu« (str. 119). Svakako najjači argument za odvajanje modernog od tradicionalnog, pa i sa gledišta koja nisu samo savremena, leži u isključivosti starog mimetičkog načela. Lepo pripovedati svodi se na težnju da »ono što se piše liči na unapred postavljene sheme na koje su ljudi navikli, to jest na gotovu predstavu koju oni imaju o stvarnosti« (str. 30). Tako će se »nestrandardno«, od Flobera nadalje, sastojati u napuštanju ovih načela. Ispostaviće se da pisanje ne podražava nego da je, naprotiv, kao i svaki umetnički oblik, vrsta intervencije, pri čemu je snaga romanopisaca u njegovom potpuno slobodnom izmišljanju. »Savremena priča ima u sebi nešto izuzetno: ona svesno ističe ovu odliku, do te mere da invencija, mašta, postaju u krajnjem slučaju sive dela.« (*Ibid.*)

(6) U magistralnoj studiji *Pseudonim Stendal*, koja je naknadno preuzeta u zbirci ogleda *L'Œil vivant (Živo oko)*, Gallimard, 1961. Žan Starobinski kaže, u vezi s emocijama i skrivanjem: »Umesto da uskladi svoje pokrete sa svojom strašću, umesto da pokuša da verno izrazi ono što je u njemu već postojalo, (Stendal) postaje ono što je pre toga želeo da predstavi: strast postaje njegova preko sopstvenih pokreta. A igra predstavljanja je ta koja, usled svoje žestine, rada autentičnosti. U tom trenutku, Stenda više nije u stanju da odoli vtroglavici i opsednutosti u koju je druge želeo da uvuče. Igra kojoj se nehotice prepusta vraća mu u potpunosti neočekivanu 'prirodnost'« (str. 225)

(7) O tome nešto podrobnije u navedenom predgovoru *Vetra*, str. 23 i 26—32.