



KRALJEVSTVO PRIPOVEDAČA

Čitalačke zajednice

Turnije je istaknuta figura u medijima u Francuskoj. Pored pripovedačkog opusa, on je izvrsni esejista i stručnjak za fotografiju, a objavio je u štampi i brojne članke o temama koje se kreću od hrane, preko istorije Nemačke do prodaje oružja. Podjednako kontroverznim su se pokazali i tematski sadržaj njegove proze, koji je isprovocirao neprijateljstva, i gledišta koja je izrazio u člancima i intervjuima. Stoga smo, neizbežno, pozvani ne samo da Turnijeova dela čitamo u društvu njegovih kritičara, nego i da ih situiramo unutar mreže savremenog društva. Turnije nije umetnik po Matisovom kalupu – koji je od izolovanosti u neumornoj potrazi za ličnom estetikom stvorio vrlinu – koliko god da nas proračunato preklapanje njegove proze sa kritičkim esejima o književnosti i umetnosti, ne spominjući naširoke analize sopstva kao pisca koje su se razvijale od knjige *Vetar Svetog Duha* (*Le Vent Paraclet*) do *O ključevima i bravama* (*Des Clefs et des serrures*) i *Vampirov let* (*Le Vol du vampire*), moglo ponekad ohrabriti da ga zamišljamo kao pisca opsednutog svojim delom i njegovom recepcijom. U ovom odeljku, želim ukratko da izložim gledište stručnjaka pre nego što izvedem zaključak o odnosu Turnijeove proze prema savremenoj kulturi.

Vrhunac u romanu *Meteori* (*Les Météores*) kao da odaje žudnju za izvesnim oblikom elementarnog jedinstva, presokratovskog stapanja jezika i Bića. Kritičari se slažu da je ovaj pokret zajednički za većinu Turnijeovih narativa. Stoga njegova proza teži da detaljno prikaže dve suprotstavljene episteme ili tela znanja koja se konačno moraju zauzdati i upregnuti kako bi se formirao „nemogući brak nepomirljivih suprotnosti“ (*l'impossible mariage des contraires inconciliables*), da pozajmimo Taorovu zbirnu procenu njegove vlastite životne priče u *Gašparu, Melhioru i Valtasaru* (212).¹ Različiti komentatori identifikuju različite episteme; za Kirsti Ferguson, Turnije neprestano iznova inscenira sukob između metafizičkog sistema i ironičarskog izvrđavanja,² za Martina Robertsa radi se o platonističkoj estetici

¹ Pojedini kritičari vole da naglase „nemogućnost“ Turnijeovog poduhvata, premda ne nužno u negativnom smislu. Kolin Dejvis govori o „frustriranom obećanju razumljivosti“ (Colin Davies, *Michel Tournier: Philosophy and Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1988, str. 93), dok Dejvid Gaskojn u knjizi u kojoj dodatno ističe meru u kojoj Turnijeova proza nagrađuje trud istinskog izučavaoca sugerše da „fasciniranost Turnijeovim opusom možda potiče upravo iz osećaja da on istovremeno i obećava i zadržava u sebi jedinstveni obrazac značenja...“ V. David Gascoigne, *Michel Tournier*, Oxford, Berg, 1996, str. 204.

² V. K. Fergusson, „Metaphysical Desires and Ironist Devices in the Works of Michel Tournier“, *Michel Tournier*, ur. M. Worton, London, Longman, 1995, str. 89–100.

reprezentacije nasuprot postmodernističkom obožavanju simulakruma.³ O kojem god nivou da se radi, naglasak se stavlja na suprotstavljenost i borbu; za Majka Vortona, Turnije je kriv za autoritarizam, hotimično mešanje sa liberalnom prirodom interteksta,⁴ dok za Kolina Dejvisa autorovo samoćitanje i dalje predstavlja prepreku u tumačenju.⁵

Turnije 1994. objavljuje *Ogledalo ideja* (*Le Miroir des idées*), knjigu kratkih eseja o binarnim terminima koja na prvo čitanje izgleda kao serija neporecivih činjenica. Svaki esej se odlikuje lucidnošću stila i krunisan je nekim duhovitim ili elegičnim citatom. Tema Turnijeove neosporne mudrosti neće biti iznenađenje za *turnijeologe*, koji poznaju njegove meditacije o vatri i vodi, soli i šećeru, biku i konju, talentu i geniju, glavnim i sporednim likovima i ostalim diferencijalnim jednačinama sličnim ovima, koje su ili bile tema pripovedačkih spekulacija u njegovim proznim tekstovima ili su se prethodno pojavljivale o formi non-fikcije. Slično tome, integralni deo Turnijeove metodologije jeste i njegova navika da reciklira ideje i predstavlja ih u drugačijem poretku ili s promenom naglaska. Međutim, u predgovoru *Ogledalu ideja*, on iznosi zaključak koji se često previđa. Etički okviri unutar kojih se odvija veliki deo moderne rasprave i dalje je ostao pomalo grub i krut, i u njemu dominiraju iskazi tipa dobar/loš, ispravan/pogrešan. Judeohrišćanska eshatologija je ostavila neizbrisiv žig na zapadnoj psihi. Skloni smo da zaboravljamo da je đavo pali anđeo. Kao i Prelati, Žil de Re *de facto* zagovara, nedvosmisleno tvrdi na suđenju da je „Satana slika Boga... Ne postoji Satana koji se ne može naći u Bogu“ (*Satan est l'image de Dieu... il n'est rien de Satan qui ne se retrouve pas en Dieu*) (GJ, 147). Prema tome, uvek je iskušenje videti diferencirane termine kao antagonističke. Turnije, pozivajući se na mudrost orijentalnih religija, svojim elegantnim razotkrivanjem niza spregnutih koncepata, koji sežu od pojedinačnog do univerzalnog, demonstrira kako je dominirajući modus recipročan, a ne konfliktan, s naglaskom na ravnoteži i harmoniji, a ne na hijerarhiji i dominaciji:

Kao i u drugim nizovima kategorija, ti koncepti su sastavljeni iz suprotnosti. Ali bi trebalo uvideti da tu nema sukoba među suprotnostima.

Bogu je, na primer, suprotstavljen đavo, savršeno konkretno biće, a ne odsustvo Boga u ateizmu. Isto tako je Biću suprotstavljeno Ništavilo, koje ilustruje preživljeno iskustvo, a ne Ne-Biće. Neprijateljstvo se sukobljava sa ljubavlju, ne sa ravnodušnošću, itd.

Comme dans d'autres tables de catégories, ces concepts sont accouplés par contraires. Mais il faut bien voir qu'il ne s'agit pas d'oppositions contradictoires.

³ Michel Tournier: *Bricolage and Cultural Mythology*, Saratoga, Stanford University/ANMA Libri, 1994, str. 160: „Kroz mirenje Pjeroa i Arlekina, *Pjero* se ustoličava kao imaginarno rešenje za estetski konflikt u osnovi Turnijeove proze, između platonističke estetike koja nastavlja da privileguje model nad kopijom i postmodernističke estetike koja afirmiše suprotno.“ Ove opaske su završetak Robertsove rasprave o Turnijeovoj pripovesti *Pjero ili Tajne noći* (*Pierrot ou Les secrets de la nuit*). Moje vlastito tumačenje *Pjeroa* izložiću u Poglavlju V.

⁴ V. M. Worton, „Intertextuality: to inter textuality or to resurrect it?“, u: *Cross References: Modern French Theory and the Practice of Criticism*, ur. D. Kelly & I. Llasera, Leeds, The Society for French Studies, 1986, str. 14–23.

⁵ V. C. Davis, „Authorship and Authority in The Wind Spirit“, u: Michel Tournier, ur. Worton, str. 159–73. Gaskojn nagoveštava da u Turnijeovom delu možda postoji jedan ujedinjavajući činilac, tačnije „apoteoza samog autora“ (Michel Tournier, str. 212).

A Dieu par exemple s'oppose le Diable, être parfaitement concret, et non pas l'absence de Dieu de l'athéisme. De même à l'Être s'oppose le Néant qu'illustrent des expériences vécues, et non pas le Non-Être. L'amitié est confronté e à l'amour, et non à l'indifférence, etc. (MI, 12)

Ogledalo ideja generiše jedan broj fascinirajućih argumenata ili pravaca istraživanja, ne samo ubedljivu ideju da je opasan moćni ljudski instinkt za stvaranjem metafora, maštanjem, sposobnošću da se vidi nepoznato, neopipljivo *kao*, jer se njime zaklanja stvarna bitka koja bi uvek trebalo da se odvija na apstraktnom ili teološkom nivou. Na primer, glavna pretnja hrišćanstvu na Zapadu ne dolazi od „satanista“ ili zatucanih verskih propovednika sa američkog Juga, već od puzajućeg napredovanja različitih, pa i suprotstavljenih filozofija modernog perioda ateizma. Međutim, *turnijeolozima* je najinteresantnija mera u kojoj se *Ogledalo ideja* može sagledavati i po formi i po sadržaju kao estetski manifest. Turnijeovo prihvatanje konkretnog binarizma po mnogo čemu se pojavljuje kao prirodna evolucija. To je briljantno preformulisano njegovog stava kao pisca, u kojem priznaje svoj dug prema drugima u formi citata na kraju svakog odeljka, čime još jednom ističe vrednost učenosti. Ali to takođe pruža i jasniji uvid u njegove preokupacije, i kao pisca i kao mislioca. Stil proze je lucidan i jednostavan. Jezik je njegov instrument, više sredstvo za precizno saopštavanje ideja, a manje mesto poetske spekulacije. Svet je, prema Turnijeu, osetljivi, koherentni entitet. Stvarno je dovoljno objašnjeno apstraktnom metafizikom kako bi se omogućilo kosmičkom poretku da nadvlada nad neprestano promenljivim obrascima, koje generišu istorija i mit. Međutim, nerešeni problem svesti čini da se stvarnost meša sa fantazijom, čime omogućava da naš individualni prozor u svet bude više zamućen nego proziran. Slično tome, izvesnost smrti i znak pitanja nad egzistencijom Boga obezbeđuju da racionalistička misao i dalje ostane prijemčiva.

Kroz *Ogledalo ideja*, Turnije se – ne po prvi put – iznova samoodređuje. Akcenat se ponovo stavlja na Turnijea-mističnog naturalistu, pisca koji barata simboličkim i konkretnim, metafizičkom „pripovedača“ (*conteur*) i hroničara svakodnevnog života. Slika prašnjavog bibliofila koji kuluči nad teškim tekstom je degradirana. Na istaknutom mestu je edukator, istraživač se povlači iz središta pažnje. Dok je u *Vetru Svetog Duha* kreativni proces toliko važan, posle knjige *Vampirov let* Turnije kao da želi da naglasi proizvod, iako je poput drugih pisaca toliko uronjen u proces da ne može da mu se ne vraća s vremena na vreme. Što se tiče kritičke recepcije njegovog dela, *Ogledalo ideja* je najjasniji znak do sada da je usvojenom gledištu o Turnijeu kao nosiocu nemogućih rešenja za neukrotive probleme, iako daleko od pogrešnog u prvom slučaju, potrebna modifikacija. Čini se zasigurnim da su suprotstavljene tenzije u njegova prva tri romana – planiranu seriju protivrečnosti i paradoksa koje sam pokušavao da pohranim u metaforičku dinamiku – od tada popustile. Rasprava ima važne književne i društvene implikacije: za prirodu čitanja – kako bi trebalo čitati, ne samo Turnijea, nego i književnost uopšte? – i za identitet čitaoca – ko je tačno projektovani recipijent Turnijeovih i ostalih književnih narativa s kraja dvadesetog veka?

Martin Roberts u analizi „Bekstva malog Pusea“ (*La Fugue du Petit Poucet*), moderne bajke iz zbirke *Tetreb (Le Coq de bruyère)*, pruža interesantnu studiju slučaja.⁶ Dosledno svom gledištu o Turnijeu kao vrhunskom „mozaičaru“ (*bricoleur*) koji prilikom kreiranja svoje proze

⁶ Michel Tournier: *Bricolage and Cultural Mythology*, str. 91–95.

neprestano meša i spaja iz krajnje raznolikih izvora, Roberts čita „Bekstvo...” kao jukstapoziciju dva raznolika niza *brikolaža*. Kao model za priču uzet je Peroov *Mali Puse*. Kao što je učinio i sa *Petkom* i *Robinsonom Krusoom*, Turnije prenosi niz sitnijih detalja iz izvornog teksta, a neke od njih pri tom modifikuje. Na primer, čizme od sedam milja koje omogućavaju Peroovom čudovištu da prelazi velike razdaljine u Turnijeovoj verziji postaju „čizme za sanjanje” (*bottes de rêve*) (CB, 65) kojima se može jedino transportovati mašta. Ovo je suženije ciljani oblik brikolaža; kao što ističe Roberts, dok prerađuje Peroa, Turnije je u dodiru sa specifično francuskom kulturnom svešću. U Turnijeovom tekstu, međutim, deluju i poznati procesi inverzije i premeštanja. Baš kao što se u *Petku* preokreću uloge nastavnika i učenika – u činu književne jeresi, imajući u vidu strogu podelu uloga ovih junaka u Defoovom tekstu – tako i Peroovo čudovište u Turnijeovoj verziji postaje nežni hipik, vegetarijanac koji puši travu, dok se kao urbano čudovište razotkriva zapravo Puseov otac, profiter u poslu sa drvnom građom. Pošto je u „Bekstvu...” nagazio svoj redovni motor dualističkih referenci od dve konjske snage, Turnije ima slobodu da s merom suptilnosti uvede nekoliko teza; ne samo novo ispisivanje motiva čudovišta sa svim onim što podseća na njegove ranije prozne radove, nego i napad na konvencionalno rodno gledište, naglašen u njegovom redovnom novom ispisivanju legende o Kainu i Avelju, i izazov hrišćanskoj ortodoksiji koji se vidi u njegovim brojnim preinačavanjima mita o Postanju i, uopšteno, preispitivanju starozavetnog teksta.⁷ Iako verovatno svi pisci, bilo to svesno ili ne, u izvesnoj meri iznova koriste i prerađuju svoj materijal, Roberts s pravom naglašava Turnijeov *autobrikolaž* budući da on to, kao što prikazuje, radi sistematski. Na ovom mestu, on se udubljuje u Turnijeovu igru dvojnicima kako bi ubedljivo pokazao da tekst, koji pretenduje da bude slika u ogledalu modela iz sedamnaestog stoleća, zadaje oštar prekor tehnološkom metropolisu s kraja dvadesetog veka.

Doduše, Robertsovo čitanje „Bekstva...” postavlja i nekoliko interesantnih pitanja, među kojima glavno mesto zauzima očigledna implikacija da ako čitalac želi da izvuče mnogo iz Turnijeove pripovetke, najpre mora dobro da poznaje Peroov original. Da li je ispravno ukazati da, imajući u vidu njegovo sistematsko manipulisanje izvornim tekstom, Turnije namerno isključuje one koji nisu čitali Peroa? Dokazi pokazuju suprotno. Za razliku od *Petka*, „Bekstvo malog Pusea” je narodna priča s kraja dvadesetog veka koja sadrži brojne poruke o savremenom društvu koje se lako uočavaju i bez poznavanja Peroove bajke. Odgovarajući ekološki problemi se jasno stavljaju u prvi plan kroz Turnijeov lament o postepenom nestajanju tradicionalnih zanata pred naletom tehnologije. Narativ se filtrira kroz pogled dečjeg uma, u kontrapunktu sa očevim gledištem, privilegujući tako superiornu mudrost deteta nad odraslom osobom, što je standardna Turnijeova tema kojoj ćemo se kasnije vratiti. Logr je moderni stereotip hipika iz šezdesetih godina, koji sredinom sedamdesetih postaje roditelj u trideset i nekoj godini. Moglo bi se tvrditi da korišćenjem stereotipa Turnije parodira ne samo ondašnje moderne ideje o „naprednom društvu”, nego i vlastito

⁷ U Turnijeovoj prozi postoje brojne reference koje upućuju na mit o stvaranju sveta i razdor Kaina i Avelja koje su privukle pažnju kritičara. Najprovokativnije poigravanje sa mitom o postanju nalazi se u priči „Porodica Adam” (*La Famille Adam*) iz zbirke *Tetreb*. V. Robertsovu raspravu o toj priči u: *Michel Tournier: Bricolage and Cultural Mythology*, str. 87–91, kao i Vortonov sveobuhvatni prikaz Turnijeovog bavljenja pričom o postanju u: *Michel Tournier*, str. 68–88.

opsesivno vraćanje mitskim arhetipovima. Možda su svi umetnici i pisci, na svoje različite načine, čudovišta. Jasno je da naročitim obeležavanjem ličnih imena – mali Puse iz naslova i neprevodivi Logr – Turnije ohrabruje svoje čitaoce da se vrate Peroovom svetu i iznova ga otkriju, umesto da ih prekoreva zbog neznanja, pokazujući tako karakterističnu, iako često potcenjenu skromnost.⁸ Ipak, argument se ovde ne završava, jer kao što ističe Majkl Vorton, upravo zbog igre rečima i, posebno, ličnim imenima Turnije rizikuje da bude viđen ne samo kao elitistički pisac, nego i kao pisac čiji elitizam ide nasuprot jedne od najčešćih tvrdnji o prirodi njegove umetnosti: da on piše s ciljem da dosegne do najšire moguće publike.

Vorton opisuje Turnijea kao vrhunskog jezičkog zanatliju, pisca poetskog senzibiliteta koji zahteva da se prepozna svaka semantička rezonanca. U isto vreme, ovaj pisac za koga ne postoje nevine reči često iznosi tvrdnje da je njegov idealni čitalac dete pre puberteta, puno pažnje i radoznalosti. U izvrsnoj studiji o knjizi *Zlatna kapljica* (*La Goutte d'or*), koju bi po Turnijeu desetogodišnje dete trebalo podjednako kompetentno da čita kao i odrasla osoba, Vorton sugerše da je pasivnost Idrisa, naivnog protagonista koji propušta da protumači znakove, ublažena aktivnom intervencijom umešnijeg čitaoca, „koji će omogućiti metamorfozu Idrisa, od lakovernog čoveka do junaka“.⁹ Imajući u vidu sjajnu referencijalnu infrastrukturu, svojstvenu svim Turnijeovim proznim delima, što je posebno evidentno u jezičkoj motivaciji koja stoji iza izbora ličnih imena, Vorton ne može da se pozabavi idejom da bi Turnijeovo uzdizanje naivnog ili nezrelog čitaoca trebalo uzimati za ozbiljno. On piše:

Turnije je, bez sumnje, razigrano neiskren u svojim mnogobrojnim romansijskim i metakritičkim opravdavanjima naivnosti. Tekstovi su mu toliko eruditski i intertekstualno kompleksni da oprezan čitalac može samo da prepozna kako njihovo semantičko funkcionisanje osporava bilo kakvu globalnu autorsku tvrdnju i da bi u svim ostalim naizgled epizodnim detaljima trebalo razmatrati i unutartekstualna i izvantekstualna značenja.¹⁰

Vortonov komentar o *Zlatnoj kapljici* iscrpan je majdan informacija sakupljen s mentalnom agilnošću koja nije uvek svojstvena akademskom svetu. On teži da se usredsredi na pojedinačne leksičke jedinice (za razliku od Mirej Roselo, na primer, koja se intenzivno koncentriše na odnose moći između autora, pripovedača i čitaoca u svom delu o Turnijeu)

⁸ Turnije je često obznanjivao svoj nedostatak originalnosti. U svom čuvenom upoređivanju sa Židom, on to čini upravo da bi objasnio tu stranu svog stvaralaštva, ne da bi za sebe tražio isti status sa slavnim prethodnikom: „Andre Žid je rekao da ne piše da bi ga čitali, nego da bi ga iznova čitali. Želeo je reći da očekuje da ga pročitaju najmanje dvaput. Ja takođe pišem da bi me iznova čitali, ali budući da sam manje zahtevan od Žida, ne tražim više od jednog čitanja. Moje knjige bi trebalo da budu prepoznate – već pročitane – prilikom prvog čitanja.“ (*André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. Il voulait dire par là qu'il entendait être lu au moins deux fois. J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus—relus—dès la première lecture.*) (VP, 184)

⁹ M. Worton, *Tournier: La Goutte d'or*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1992, str. 38.

¹⁰ *Ibid.*

i po pravilu je manje zainteresovan za pripovedačke strukture. Njegova istraživanja se povremeno javljaju kao ogledalo Turnijeovih fascinacija etimologijom i semantikom. Međutim, dok s mukom raščlanjuje višestruka grananja ličnih imena u završnom poglavlju svoje studije, Vorton pokazuje znakove zabrinutosti. Imena imaju „moćnu semantičku snagu“, tvrdi on, „ali često na skriveni, elitistički način“.¹¹ Njegova potraga za značenjem u imenu Zete Zobeide, važne ličnosti koja započinje i završava pripovest, odvodi ga od simbolizma slova z do značenja njenog imena na arapskom dijalektu, datog po protagonistkinji iz *1001 noći*, i dalje, ka bolje informisanom upoređivanju njene uloge u tekstu sa ulogom druge simbolične figure, Uma Kalsuma. Vorton prihvata da ima mesta takvoj „transkulturalnoj igri“, ali upozorava na čitavu kategoriju imena u *Zlatnoj kapljici* koja upućuju na Turnijeove prijatelje. Još smešnije, veći deo mase citata koji se formiraju oko kaligrama u šifrovanoj priči „Plava kraljica“ (*La Reine blonde*) pripisuju se dvojici „čuvenih“ pisaca za koje niko nije čuo, od kojih jedan – Edvard Rajnrot – uživa u nemačkom prizvuku svoga imena. Eduar je Turnijeovo drugo ime, dok je Rajnrot (*Reinroth*) sumnjivo blizak anagramu od Turnije (*To-urnier*). Vorton pronalazi iskupljenje u Turnijeovom ismejavanju autoriteta teksta, ali smo zapravo prešli dugačak put od demokratskog koncepta da bi zadovoljstvo čitanja imaginativnog proznog dela trebalo da bude svima dostupno u podjednako meri.

Vorton naglašava opasnost od pristupa po kojem je čitanje Turnijeja ukorenjeno isključivo u semantiku. On ilustruje kako obrazovani čitalac *Zlatnoj kapljici* rizikuje da, isto kao Ibrahim u izvoru i Idris u alginatu, bude progutan istraživanjem teksta. Dok se u „eksperimentalnim“ romanima Filipa Solersa s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina podrazumeva neukrotivost reči, u Turnijeovoj prozi su one strogo ograničene unutar daleko razumljivijeg diskursa, čija je funkcija da pruži strukturalnu koherentnost imaginativnom plodu Turnijeovih istraživanja i zapazanja. Izgovor pisanja je suštinsko pitanje za Turnijeove kritičare, ali je po mom mišljenju ono i dalje sporedni deo njegovog romansijskog projekta. Kao i u savremenim studijama filma, važna je recepcija projekta. Njegova vrednost se određuje efektima koji se stvaraju u kolektivnoj svesti čitalaca, odgovorom koji nas ne vodi do stvaranja teksta, nego do inspirativnih kvaliteta piščeve imaginacije koji se otelotvoruju u njemu.¹²

Još jedan kritičarski konsenzus oko pitanja evolucije Turnijeove umetnosti promoviše gledište da je objavljivanje *Vampirovog leta* 1981. predstavljalo važnu stanicu na putu ka umetničkoj zrelosti. U naslovnom eseju iz zbirke, Turnije, koga su nekada opisivali kao „zaštitničkog teroristu“ zbog upadljive želje da ustanovi čitanja vlastitog dela koja bi sankcionisao on kao autor,¹³ u potpunosti se miri sa neophodnim doprinosom čitalaca umetničkom procesu. Ova promena politike stiže u obliku vrhunski proširene metafore:

¹¹ *Ibid.*, str. 68.

¹² Još jedno od pomalo paradoksalnih nedostataka razlaganja tekstualnog tkanja à la Vorton sastoji se u tome da čitalac može više pažnje da poklanja nagoveštajima autora, a manje da sledi staze koje mu se nude u primarnom tekstu. Kolin Dejvis nas elegantno upozorava na takav pristup u nedavnom članku o knjizi *Vetar Svetog Duha*. Čak i operaciju krajnika koju je Turnije doživeo kao dečak, koju mnogi kritičari, uključujući i Vortona, posmatraju kao izuzetno formativan događaj, Dejvis omalovažava rečima da je ona „neprijatno slična događaju opisanom u knjizi Mišela Leirisa *L'Age d'homme*.“ V. Michel Tournier, ur. Worton, str. 163.

¹³ Worton, „Intertextuality: to inter textuality or to resurrect it?“, str. 15.

Knjiga nema jednog autora, nego beskonačni broj autora... Napisana, ali nepročitana knjiga, kao da ne postoji. Ona poseduje tek poluegzistenciju... Pisac to zna, i kada objavi knjigu, on pušta među anonimno mnoštvo muškaraca i žena hrpu papirnatih besposličara, hladnih krvožednih vampira, koji se nasumice rasprše u potrazi za čitaocima. Tek što se obrušila na čitaoca, ona se već podnadima od njegove toplote i snova. Tada ona procveta, razveseli se, konačno postavi što jeste: svet bujne imaginacije, u kojem se nerazaznatljivo sjedinjuju – kao što se kroz lice deteta naziru crte oca i majke – namere pisca i fantazije čitaoca. Potom, pošto je čitanje završeno, a knjiga pročitana, iskorišćena, ostavljena, čekaće je drugi život tokom kojega će oplodavati maštu i, bude li imala prilike da ostvari svoj poziv, prelaziće tako iz ruke u ruku, poput pevca koji je u stanju da jednu za drugom oplodi beskonačni broj kokošaka.

Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs... Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demiexistence... L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est: un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement – comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère – les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur. Ensuite, la lecture terminée, le livre épuisé, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination, et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules. (VV, 10–11)

Predivnu i dramatičnu jednačinu knjiga-vampir podržavaju dva pažljivo izabrana poređenja. Krv čitaoca uliva se u knjigu, mešajući tako mahinacije njegove ili njene mašte sa „namerama pisca“ (*les intentions de l'écrivain*), podjednako besprekorno kao što se svojstva majke i oca stapaju u liku njihovog deteta. Pročitana knjiga se preporučuje drugoj osobi, a ona je preporučuje sledećoj, zaustavljajući se tako na svakom mestu teoretski beskrajnog putovanja, poput petla koji može da oplodi ogroman broj kokošaka. Ovakvo razvijanje metafore o vampiru nije samo figurativno oživljavanje kritičarske proze. Ni poređenja sa „genetikom“ i „muževnim petlom“, posmatrana izolovano, nisu posebno značajna; i jedno i drugo tek doprinose u isticanju važnih aspekata dominantne figure. Sve tri slike svedoče o agresiji pisca željnog da prenese svoje ideje. Međutim, ovu agresiju uravnotežava pravac toka. Čitalački doprinos u vidu krvi otelotvoruje nužnost kreativne, individualne autonomije čitaoca. Još važnije, „genetičko“ poređenje omogućava uvid u ono što smatram da je stožerno u Turnijeovoj estetici romana. Uspešno prozno delo podrazumeva stvaranje „sveta bujne imaginacije“ (*un monde imaginaire foisonnant*) u kojem vizija umetnika-proizvođača rasplamsava maštu potrošača ili se spaja s njom da bi se stvorilo nešto novo. Značaj koji Turnije pripisuje ovom plodonosnom međudejstvu autora i čitaoca snažan je poziv da njegovu prozu, i književne tekstove uopšte, počnemo da čitamo kao eksperimente u (umetnosti) metafore.

Naslovni esej iz knjige *Vampirov let* takođe je svesni pokušaj od strane autora da se književnom tekstu vrati mesto koje zaslužuje u spoljašnjem svetu. Naglasak se stavlja na materijalnu egzistenciju procesa; manje na tajnoviti proces pisanja, a više na objavljivanje tekstova, njihovo širenje i recepciju. Turnijeova stilistička prezentacija skriva nešto zasle-

pljujuće jednostavno – da je pisanje jedno od mnogih aktivnosti kojom se većina od nas zadovoljava najveći deo dana, da je to jedna od najstarijih od sve većeg broja komunikativnih tehnika koje su nam na raspolaganju, te da stoga ne bi trebalo da prenasglasimo značaj pisma.¹⁴ U tri Turnijeova romana, čin pisanja se upadljivo prikazuje kao pripovedački događaj, fizički proces koji troši energiju junaka njime obuhvaćenih. U *Petku*, Robinson s naporom konstruiše materijal za pisanje, u *Kralju vilovnjaku* Tifožove dnevnik prekidajući rat, a u *Zlatnoj kapljici* Idrisu su prikazane tehnike neophodne za prastaru umetnost kaligrafije koja, kada se razotkrije u svojoj dvostrukoj funkciji estetskog objekta i koda za tumačenje, daje skriveni, retrospektivni komentar o prethodnim događajima u romanu. Ovi romani pokazuju odnos jezika književnosti prema većem i beskrajno raznolikijem svetu, kao i odnos prema vlastitom biću. U *Vampirovom letu* autor po prvi put enkodira granice ove tekstualnosti.

Postojanje činilaca koji pišu unutar proznog narativa poziva na tumačenje. Kao da personifikovanjem procesa pisanja u svojim tekstovima Turnije pokušava da svoje čitaoce učini manje apstraktnim, teoretskim konceptom, da istakne njihovo ljudsko prisustvo i da ih zaziva na učestvovanje u proizvodnji značenja skoro kao na duhovno pričešće. U svom „hrišćanskom“ romanu *Gašpar, Melhior i Valtasar*, pripovedanjem upravljaju „čitanja“ tri kralja, čija tumačenja zvezde repatice određuju pravac kojim će poći. Međutim, značenje njihovih zasebnih putovanja do Herodovog dvora takođe je predodređeno pitanjima koja se tiču svakog od ta tri kralja. Svako od istančanih tumačenja dolaska komete potpada pod okrilje lične istorije. Crni kralj Gašpar je vidi kao glavu zlatokose žene koja će večito odbijati njegova udvaranja, dok Valtasar, kolekcionar umetničkih dela i entomolog-amater, vidi reinkarnaciju visoko vrednog primerka leptira koji je na svom dvoru uništio fanatični sveštenik ikonoborac. Astronomski fenomen, međutim, nema nikakav objektivni autoritet. A Melhior, siromašni i razvlašćeni kralj, toliko je opterećen ličnim problemima da je i ne primećuje. Neko vreme ovu kraljevsku zajednicu čitalaca uznemirava strah od Herodove vlasti, koji je zahvaljujući razgranatoj obaveštajnoj mreži do detalja upoznat sa ličnom situacijom svakog od kraljeva. Čini se da su čitaoci naterani da kleknu pred autorom-tiranim, koji je spreman da sprovede „strašni zakon moći“ (*la terrible loi du pouvoir*) – sve dok se ne ispostavi da je i oboleli Herod tumačio kometu kao „ognjenu pticu, koja sadrži tajnu moga nasleđa“ (*l'oiseau de feu – qui détient le secret de ma succession*) (GMB, 152). Kometa (tekst ili simbol) za svakog je kralja ono što ga se najviše tiče.

Dolazak na centralnu pozornicu legendarnog četvrtog kralja Taora ubrizgava fantaziju u najvažniji tok narativa o rođenju Isusovom.¹⁵ Taor dolazi sa dalekih obala. Poput mnogih

¹⁴ Volter Ong zamišlja da je Platon za pisanje govorio da je to spoljašnja, strana tehnologija, kao što mnogi danas misle o kompjuteru. Pisanje je, posebno ono alfabetsko, još uvek tehnologija koja zahteva primenu oruđa i drugih instrumenata: naliv pera ili četkica ili olovaka, pažljivo pripremljenih površina kao što su štavljena koža, daske, papira, te korišćenje mastila, itd. Ong opisuje pisanje kao „najdrastičniju“ od tri tehnologije. On tvrdi: „Njime je započeto ono što su štampa i kompjuteri nastavili: smanjivanje dinamičnog zvuka u neaktivan prostor, razdvajanje reči od žive sadašnjosti, u kojoj izolovano može da postoji izgovorena reč.“ V. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982, str. 82.

¹⁵ Taor je proizvod mita, legenda iz Ruske pravoslavne crkve, a ne neposredni proizvod autorove mašte. Štaviše, čini se da je Turnije pozajmio izvesne ideje iz dva teksta iz dvadesetog veka u kojima se spomi-

drugih Turnijeovih protagonista, on je na putu učenja. Pošto je prekasno stigao za rođenje Isusovo, naivni princ časti poslasticama dvojicu iz Vitlejema na vrhu brda dok u dolini masakr nevinih teče svojim ružnim tokom. On to prekasno otkriva. Slonovi i pratnja su se izgubili i ljubitelj slatkiša Taor prihvata tridesettrogodišnjeg zatočenika u slanom kraljevstvu Sodomita. Konačno, ovaj „večiti odocnilac“ (*perpétuel retardataire*) kasni na Tajnu večeru, ali prvi prima pričešće.

Kao što Turnije ukazuje u postskriptumu romana, *Gašpar, Melhior i Valtasar* crpi svoj narativ iz mnogobrojnog nasleđa koji generiše ikonografija Sveta tri mudraca. Međutim, narativ o Taoru kristalizuje se u promišljenu meditaciju na temu kojoj se Turnije često vraća, na starozavetno razlikovanje između „lika“ i „sličnosti“. Turnijeovo tumačenje¹⁶ – da se apsolutni identitet između Boga i čoveka prenosi kroz stih iz *Knjige postanja*, u kojem se kaže da „Bog načini čoveka po svome liku, sebi slična“, te da je sličnost, ali ne i lik, izgubljena na pošto je Adam pao iz Raja – u romanu ponavlja Valtasar, koji se razotkrivao kao jedan od prvih teologa:

Ne saznaje se mnogo razmišljanjem o prvim stihovima iz Postanja, rekao je. Bog je načinio čoveka po svome liku i sebi slična. Zašto te dve reči? Koja je razlika između lika i sličnosti? Bez sumnje je da sličnost obuhvata čitavo biće – telo i dušu – dok je lik tek površna maska i, možda, varalica.

On ne saurait trop méditer les premières lignes de la Genèse, dit-il. Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance. Pourquoi ces deux mots? Quelle différence y a-t-il entre l'image et la ressemblance? C'est sans doute que la ressemblance comprend tout l'être – corps et âme – tandis que l'image n'est qu'un masque superficiel et peut-être trompeur. (GMB, 47)

Dok pali Adam predstavlja Čoveka lišenog sličnosti sa Bogom, iako je spolja zadržao Njegov lik, Hristos se prikazuje kao povratak jedinstvu Boga i Čoveka. Prema tome, Taor – bio on legendarni ili izmišljeni kralj – baca u zasenak Hristosa, ali prerušen u Adama. Paralelizam između Hristosa i Adama ustanovljava Gašpar, koji kradomice gledajući u budućnost, u Darvina, vidi dete-Hristosa u jaslama kao crno: „Nije li to logično? Ako je Adam pobeleo počinivši greh, zar ni Isus ne bi trebalo da bude crn poput naših predaka u izvornom stanju?“ (*N'est-ce pas logique? Si Adam n'a blanchi qu'en commettant le péché, Jésus ne doit-il pas être noir comme notre ancêtre dans son état originel?*) (GMB, 220).¹⁷ Taorovo stvarno putovanje počinje od te tačke. Započeto rođenjem Hristosa, ono je izokrenuto Pad iz Rajskog vrta – putovanje ka jedinstvu Boga i Čoveka, putovanje s ciljem širenja i prihvatanja hrišćanstva. Taorovu simboličku ulogu dopunjava njegova nadtekstualna funkcija kao prototip idealnog

nje četvrti kralj, posebno iz: E. Schaper, *Der vierte König*, (Köln, Hegner, 1961). Za detaljnu raspravu o pojedinim epizodama u ovim izvornim tekstovima koje je Turnije preneo u *Gašpara, Melhiora i Valtasara*, v. Roberts, *Michel Tournier: Bricolage and Cultural Mythology*, str. 113–15.

¹⁶ Za širu raspravu o ovome, u kojoj se ističe Turnijeova vera u preciznu upotrebu jezika, v. Worton, *Michel Tournier*, str. 74–75.

¹⁷ „Izvorno stanje“ (*état originel*) odnosi se i na teoriju da je Adam pre Pada povezivan sa crnom bojom i na evolutivni koncept koji u novije vreme popularišu grupe za Crni pritisak u SAD da ljudska rasa vodi poreklo iz Afrike.

Turnijeovog čitaoca. Njegova naivnost, koja se naglašava u prvim poglavljima njegovog pripovedanja, preobučena je u kontemplativnu prirodu koja pruža dublje uvide. Ako se iskustvo može zameniti za sholastiku, onda je Taorova potraga zapravo potraga Turnijeovog čitaoca, a njegov Gral je sveto pričešće na kojem on sazrevanjem zadobija vrhunski čitalački status. Međutim, da se proučavaoci Biblije ne bi previše zaneli, Turnije izriče svoje uobičajeno upozorenje. U ovom primeru, on govori kroz Gašpara, tonom turiste koji je bio na previše paket aranžmana:

Morali bismo ponovo otkriti sutrašnjicu u pećini u Makpeli koja zaklanja grobove Adama i Eve, Avrama i Sare, Isaka i Reveke, Lije i Jakova – ukratko, jednu istinsku grobnicu biblijske porodice, kojoj nedostaju još samo mošti Jahvea da bi bila potpuna. Ako se čini da govorim lakomisljeno i nepristojno o tako poštovanim stvarima, to je bez sumnje zato što nalazim da su od mene jako daleko. Legende žive od naše supstancije. Svoju istinitost održavaju jedino kroz saučesništvo naših srca. Za nas koji ih ne prepoznavamo u svojim vlastitim istorijama, one su samo mrtva građa i suvo iverje.

Nous devons nous retrouver le lendemain dans la grotte de Macpela qui abrite les tombes d'Adam, d'Eve, d'Abraham, de Sara, d'Isaac, de Rebecca, de Lia et de Jacob, bref un véritable caveau de famille biblique, auquel il ne manque que les cendres de Yahvé lui-même pour être complet. Si je parle légèrement et de façon irrévérencieuse de ces choses pourtant vénérables, c'est sans doute que je les trouve très loin de moi. Les légendes vivent de notre substance. Elles ne tiennent leur vérité que de la complicité de nos coeurs. Dès lors que nous n'y reconnaissons pas notre propre histoire, elles ne sont que bois mort et paille sèche. (GMB, 46)

Gašpar, Melhior i Valtasar objavljen je 1980, a *Vampirov let* 1981. Zanimljiva je ta koincidencija. Dok u prvom tekstu Turnije sa svojom mnogostrukom zbirkom čitalaca-književnih junaka veliča zadovoljstvo čitanja u svojoj suštinskoj raznolikosti, direktnim obraćanjem čitaocu u drugom tekstu postavlja se pitanje kome Turnije zapravo govori; ili se izriče pretpostavka da već uglavnom poznajemo ustrojstvo njegove krvoločne horde. Ipak, iako Turnije najviše vrednuje inspiraciju koju dobija iz lojalnog mnoštva čitalaca-amatera, od reakcija na njegovo delo veći deo onoga što poznajemo stiže od mišljenja „profesionalaca“: prikazivača i univerzitetskih profesora.

Protetklih trideset godina, neki od vodećih intelektualaca, poput Džordža Stejnera, Ale-na Finkelkrauta i Marka Fimarolija, tvrdili su da se brojnost obrazovane publike koja voli književnost – za kojom toliko čeznu romansijeri poput Turnijea – naglo smanjuje. Stejner navodi istraživanja koja su objavljena još sedamdesetih godina, po kojima se procenjuje da je pismenost više od polovine odraslih u SAD na nivou dvanaestogodišnjaka.¹⁸ U modusu klasičnog letrizma, on tvrdi da se promovisanje nauke odvija istodobno sa nestajanjem tradicionalnih ideala književnog govora, sa rezultatom da danas mnogi ljudi na Zapadu nisu sposobni da prodru dalje od najprostije sintakse. Ta veza nije direktna. On takođe po-

¹⁸ V. G. Steiner, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, London, Faber, 1972, str. 96. Leksikografi procenjuju da engleski jezik, koji je manje osiromašen od svojih evropskih suseda, sadrži preko 600.000 reči. Studija iz 1970. je otkrila da se u 75% svih poruka koje se prenose telefonski u SAD koristi manje od sto reči.

kazuje da eksplozija slikovnih tehnoloških sredstava, čiji se razvoj lako može izmeriti naglim širenjem ekrana otkako se pre dvadesetak godina Stejnerova knjiga prvi put pojavila na policama, podrazumeva u sebi sve manje oslanjanje na jezik kao prvenstveno sredstvo kognicije. Prema tome, živimo u onome što je Stejner nazvao „postkulturom“ – naše masovne tehnokratije se odlikuju polupismenošću. Ovaj argument je blizak onima koji su pratili rasprave o kulturi koje su se odvijale u Francuskoj osamdesetih i početkom devedesetih godina, a posebno onima koji poznaju napad Alena Finkelkrauta na „kulturu preskakanja [daljinskim upravljačem]“ (*la culture du zapping*) sadržanu u njegovoj knjizi *Poraz misli* (*La Défaite de la pensée*). Finkelkraut je avangarda antipostmodernističkog pokreta koji promoviše kulturalnu dominantnost vrednosti prosvetiteljstva. Koncepti istine, pravde, razuma i vere u napredak iz osamnaestog veka posmatraju se kao nepovredivi jer su u temelju francuske nacije-države. Putem negativne kritike savremenog društva u kojem on naglašava banalnost kulture relativizma, Finkelkraut brani principe univerzalizma ustoličene u *Deklaraciji o pravima čoveka* (*Déclaration des droits de l'homme*) koji se manifestuju u kulturalnim terminima pomoću neophodnog klasičnog obrazovanja za sve i po nepisanim pravilima društva priznanjem onima koji stiču znanje i cene *beaux-arts*.

Nijedna od ovih teza ne izgleda odbranljivo. Posebno je lažna Stejnerova tvrdnja da je danas previše ljudi nesposobno da čita duge rečenice, te da su, po toj logici, izgubili sposobnost da formulišu misli i sintaktički ih povežu. Čak bi i ekolingvisti, koji se dijametralno suprotstavljaju Čomskom i njegovom aksiomu da je Čovek fundamentalno gramatička životinja, priznali da je tek nekolicina nesrećnika sa genetskim poremećajima nesposobno da komunicira na izvanredno naprednom, „sintaktičkom“ nivou. U tom slučaju, rasprave se vrte oko pitanja obrazovanja. U vezi s tim, ako postoji problem pismenosti ili opšte umanjenje sposobnosti za čitanje, onda bi pažnju trebalo usmeriti prema obrazovanju u primarnom sektoru, a ne na navodno opasni uticaj masovne kulture.¹⁹

U korenu ove kulturne protivreakcije nalazi se paternalistička zabrinutost za blagostanje pisanog znaka. U dužem periodu vremena, nekih 5500 godina otkako se prvo „pismo“ razvilo među Sumerima u Mesopotamiji, zapadna svest je „interiorizovala“ pisanje. Ono što je nekada bila nauka postalo je odomaćeno; danas se retko kad svesno trudimo da razlikujemo pisanje od govora, osim ako nam deca vidno ne zaostaju u jednom od tih aspekata. Obe aktivnosti se smatraju imanentne jeziku. Međutim, nije tako uvek bilo. Erik A. Hevlok je tvrdio da je Platonovo isključivanje pesnika iz njegove Države bilo zapravo odbacivanje oveštalog, agregativnog, parataktičkog mišljenja u govornom stilu, kakvo je širio Homer, u korist oštroumnog analiziranja i raščlanjavanja sveta i samog mišljenja, što se omogućava interiorizacijom alfabeta u psihi Grka.²⁰ Pisanje ima vlastitu istoriju, svoje posebne rituale odrastanja koji se protežu od grčkog uvođenja samoglasnika u alfabet (što Hevlok pripisuje usponu grčke analitičke misli)²¹ preko Kakstonovih prvih štamparskih presa do

¹⁹ Romansijer Danijel Penak u majstorskom eseju pokazuje da zadovoljstvo čitanja koje dožive deca ne bledi u nadmetanju sa bleštavom privlačnošću televizije i kompjuterskih igrice, nego zbog bola koji učenicima u ime „književnosti“ i „književnih studija“ zadaju zahtevi okoštalog školskog sistema. V. Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Folio, 1992.

²⁰ V. E. Havelock, *Preface to Plato*, Massachusetts, Harvard University Press, 1963.

²¹ U kasnijem delu, *Origins of Western Literacy*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education, 1976.

brojnih samokorigujućih trikova ugrađenih u moderni kompjuterski Word procesor. Ova istorija je podrazumevala restrukturisanje ljudske svesti, uobličavanje uma naviknutog na sofisticirane, mnemoničke formule usmene kulture u um koji se može prilagoditi referentnom umetanju pisanog znaka. Mnogobrojni odnosi između Čoveka i njegovog okruženja koji oblikuju kontekst za sve filozofske i naučne rasprave otvorili su se ovim fiksiranjem znanja putem mogućnosti da se pisanjem postigne vremenski *stasis*. Volter Ong u sjajnom istraživačkom tekstu označava različite stadijume ovog konfliktnog prelaska sa usmene na pisanu kulturu. Jezik je, podseća nas Ong, dominantno usmen. Od nekoliko hiljada jezika koji su postojali, znamo samo za njih 106 koji su u tolikoj meri razvili pisanje dovoljno da se stvori književnost. A od preko tri hiljade jezika koji se danas govore, tek nekih sedamdeset i osam ima književnost. Prema tome, zaključuje Ong, „usmenost u osnovi jezika je njegov trajno svojstvo”.²² Dok se pisanje interiorizovalo u zapadnjačku psihi, govor je ostao nerazdvojiiv od naše svesti.

Ong je bio nadahnut primerom američkog klasiciste Milmana Perija, koji je preobrazio prirodu istraživanja grčkog epa. Peri je otkrio da se praktično svako značajno svojstvo Homerove poezije može pripisati ekonomičnosti usmenog metoda kompozicije, metoda koji se može rekonstruisati brižljivom studijom samog stiha, kada se sklone u stranu sve akademske pretpostavke o izražavanju i procesu mišljenja duboko usađivane u psihi generacijama književne kulture. Na primer, Peri je primetio da su svi Homerovi epiteti za vino metrički različiti, te da primenu datog epiteta određuje ne toliko njegovo precizno značenje, koliko metričke potrebe odeljka u kojem se pojavljuje.²³ Ovakva poetska osobina sama po sebi ne pruža dovoljno dokaza da bi podržala veliku shemu Perijeve teze; međutim, kada su se ostali neustrašivi klasicisti latili ove teze, postepeno je postalo očigledno da sasvim mali deo reči iz *Ilijade* i *Odiseje* ne pripada ponavljanim formulama i (u izvesnoj meri) razorno predvidljivim formulama. Bez obzira da li je Homer bio jedna ili nekoliko ličnosti, izgleda da je u glavi imao (ili su imali), kao što se Ong izrazio, „neku vrstu frazeološkog rečnika”.²⁴

Jasno se vide šire posledice ove neprestane preformulacije starih zadatih fraza u Homerovoj epici. Homerovi Grci su sigurno cenili takve klišeje, jer su se ne samo struktura poezije, nego i uopšteno organizovanje misli u usmenom svetu – situacija većim delom nezamisliva svim pismenim ljudima – snažno oslanjali na neprestano ponavljanje formulaičnih izraza. Perijevo delo, kao delo onih na koje je uticao, objasnilo je neke od zagonetki u homerovskim studijama koje su se ticale manjka dubine u karakterizaciji likova i nekoherentnog zapleta. Da bi se obezbedili težina i pamtljivost, figure heroja i zlikovaca se predstavljaju kao tipovi: mudri Nestor, gnevni Ahil, pametni Odisej. Ista mnemotehnička ekonomija je na delu i kod figura iz dečijih bajki – nevina Crvenkapa ili Jaša iz bajke *Čarobni pasulj* – sa narativima koji su sami po sebi zaostatak iz usmene kulture. Perijevo rano istraživanje na strukturalnoj važnosti za narativ Homerove „pamtljivo poređane” prozodije rasvetljava razliku u formi između usmenog i književnog narativa. U svom delu *Ars Poetica*,

²² *Orality and Literacy: The Technologising of the Word*, str. 7.

²³ V. A. Parry (ur.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971, str. 20.

²⁴ *Orality and Literacy*, str. 22.

Horacije piše da epski pesnik „žuri u akciju i baca slušaoca u srž stvari“.²⁵ Kod Homera nema ničeg ni nalik narativu sa zapletom, iako je posle vekova usmenog kazivanja (i još važnije, pismenog rezimiranja) *Ilijada* sažeta u „dobru priču“. U Homerovo vreme, događaji bi imali individualni značaj, poput pojedinačnih scena u dobrom komadu, ali ne bi bili pažljivo složeni u celinu. Epski pesnik je trebalo da ima neverovatnu sposobnost pamćenja da bi zadržao još nešto sem najosnovnijih struktura zapleta u najkraćem pripovedanju. Međutim, iako mu je nedostajalo sekvencijalnog poretka iz pisanog diskursa, ne bi to trebalo posmatrati kao nedostatak usmenog diskursa, već ga vrednovati u skladu sa drugačijim konvencijama, čiju je ogoljenu suštinu skicirao Ong: „Usmena pesma (ili drugi narativ) jeste rezultat međudejstva između pevača, prisutnih slušalaca i pevačevog sećanja na otpevane pesme. Radeći u takvoj interakciji, originalnost i kreativnost barda temelji se na sasvim drugačijim osnovama nego kod pisca.“²⁶

Ong naglašava činjenicu da zvučni znak nosi snagu. Usmeni ljudi smatraju da reči imaju magičnu moć i lako je, tvrdi Ong, razumeti zašto je to tako. Lovac vidi bivola, oseća njegov miris, ukus i dodir ako je životinja potpuno nepokretna, ili čak mrtva, ali ako čuje bivola, bolje bi mu bilo da potrči. Za razliku od klasicista, Ong ne pokušava da oživi estetsku lepotu izgubljenog usmenog doba, jer on zna da je suština usmene kulture, koja toliko zavisi od izvođenja svoje umetnosti, nepovratno nestala. Tehnologija pisanja produbila je jaz između usmenih i pismenih društava. Ona nas je naučila da jezik posmatramo na druge načine – kao strukturu, sredstvo za prenošenje misli, instrument propagande – o kojima se pre pisanog doba prosto „nije razmišljalo“. Ongova analiza, međutim, ima vrednosti jer nas osveštava da postoji neprekinuti uticaj usmenih struktura u stvarnosti sadašnjosti. On započinje dominantnost usmenih modusa mišljenja u nezapadnim i antizapadnim kulturama, posebno u islamskim zemljama u kojima se održalo dosta od „primarne usmenosti“, kao što su ritualne molitve i politička moć proročanskog obraćanja. Takođe razotkriva i iznenađujući obim u kojem usmeni obrasci misli i dalje motivišu društveno ponašanje u naprednim zapadnim društvima. S telefonom, radijom, televizijom i različitim nosačima zvuka, elektronska i digitalna tehnologija nas je uvela u doba „druge usmenosti“.

Tehnologija izjednačava sve veću brzinu komunikacije, koja je sama po sebi u obrnutoj srazmeri sa skraćanjem naše pažnje. Kao što svi znamo, živimo u „trominutnoj“ kulturi, u kojoj je značenje, kao i u totalnosti značenja, sinonimno sa porukom koja se odmah deli, bilo putem slike na oglasnoj tabli ili putem pokretne slike na televizijskom ekranu ili bioskopskom platnu. U nekom smislu, ovo nosi konotaciju intelektualnog povratka neposrednosti usmene komunikacije, impulsivnoj akciji-govoru konverzacije „običnim jezikom“. Radio i televizija su izvele krupne političke figure pred širu publiku nego što je to ikada bilo moguće u preelektronskoj eri. Međutim, ovi diskursi su inscenirani. Njih konstruišu, smišljaju, uređuju i kontrolišu ljudi koji u njima ne učestvuju. U krajnjoj liniji, diskurzivni dijalozi su u modernim medijima vezani za časovnik. Nevidljivi televizijski producenti su nevidljivi autori prošlosti. Nasuprot tome, Ong nas vraća preko stotinu i trideset godina

²⁵ Navedeno u: *Orality and Literacy*, str. 142.

²⁶ *Ibid.*, str. 146. R. Scholes i R. Kellog (*The Nature of Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 1966) pokazuju, detaljnije, neke od načina na koje se zapadni narativ razvio iz prastarih usmenih formi u današnje oblike.

unazad u američku istoriju, u 1858. i debatu u nadmetanju za predsednika SAD između Linkolna i Daglasa, u kojoj su se dvojica boraca (po Ongu su oni to „jasno i istinski“ bili) suočila u Illinoisu, po vrelom letnjem danu pred ushićenom masom od preko 12 000 ljudi.²⁷ Govornici su stajali najmanje tri sata, govorili su naširoko i na kraju svakog nastupa su bili promukli i fizički iscrpljeni. U tim uslovima raspaljene retoričke razmene, rasprava se zaista pretvara u rat ili, konkretno u ovom slučaju, u boks-meč. Od tada, fokus je pomeren od užarene antagonističke debate na reprezentativnu vrednost slike. Jer čovek veruje u ono što vidi. Video-snimci sa dokazima su u našim sudovima postali uobičajeni.

Može biti da je Turnijeov čitalac, onaj kome se obraća u *Vampirovom letu*, konstruisan unutar te dihotomije slike i (jezičkog) znaka, da sa zadovoljstvom bude blisko uključen u interakciju između pisanog diskursa, kome se oporavila izvesna vitalnost, i neposrednosti usmene tradicije prošlosti i primarnosti likovne komunikacije u postindustrijskom društvu. Možda deluje ironično da smo u ovo doba „druge usmenosti“ spremni da dubinu i intelektualnu jasnoću pisanog teksta žrtvujemo na oltaru dominantno slikovne reprezentacije sveta. Ali ovo je, samo po sebi, lažna dihotomija. Majkl Vorton je pokazao da se, uprkos jasnijoj, neposrednijoj, konkretističkoj naraciji u *Zlatnoj kapljici*, suptilnosti i dvosmislenosti Turnijeove spisateljske veštine nalaze ispod spoljašnjeg sloja. Nema poziva za žrtvovanje. Turnije je uvek zastupao potrebu za jednostavnošću izraza, koja je nerazmrsivo povezana sa evociranjem smelih, jasno određenih slika. *Zlatna kapljica* naoko privileguje suprotstavljenost iskvarenog društva Zapada u kojem dominira slika, naspram prastarih kulturnih praksi Bliskog istoka, u kojima se značenje i razumevanje kanališu pomoću islamskog koncepta znaka. Drugi *interfejs* koji se istražuje u *Zlatnoj kapljici* je plodnije tlo koje dele slika i zvuk. Glavni junak, Idris, doslovno putuje iz stanja „prve“ u stanje „druge usmenosti“.

Zvuk i slika – Zlatna kapljica i posle nje

U *Zlatnoj kapljici* pripoveda se o putovanju mladog kozara iz Sahare u Pariz u potrazi za svojom fotografijom. Čitalac uranja u priču *in medias res*. Idris se pokazuje na vremenskom horizontu svoje egzistencije: „uoči“, „dan ranije“, „prethodne sedmice“ (*la veille, l'avant-veille, la semaine précédente*) (GD, 9). Ima petnaest godina, usamljen je, dosadno mu je, ali nema volje da napusti svoju oazu u potrazi za avanturom. Narativ upućuje na atavističku privlačnost upozoravajućih priča koje mu je majka pripovedala dok je bio dete, „na temelju, bez sumnje, jedne usmene tradicije koja vodi poreklo iz epohe u kojoj su nomadi pljačkali seosko stanovništvo oaze“ (*en vertu sans doute d'une tradition orale remontant à l'époque où les nomades razziaient les populations paysannes des oasis*) (GD, 9). Time se već u ranom stadijumu narativa uvode teme pripovedanja i aktivne, funkcionalne uloge pripovedača.

Idrisova priča započinje prvim značajnim događajem u njegovom životu, slučajnim susretom u pustinji sa parom iz Pariza u landroveru. Plavokosa žena ga fotografiše i obećava da će mu poslati sliku kada razvije film. Susret se opisuje kao sukob dva različita sveta, čiji stanovnici gledaju jedan u drugoga. On se prikazuje iz Idrisove tačke, ali dok ih on gleda, uočava kako je postao „očevidno... predmet rasprave između muškarca i žene“ (*visiblement...*

²⁷ *Orality and Literacy*, str. 137.

l'objet d'une discussion entre l'homme et la femme) (GD, 13). Odmah se ustanovljava hijerarhija. Idris se divi landroveru. Vlasnici tako raskošne mehanizovane kamile, misli on, moraju biti „neka gospoda“ (*des seigneurs*). Osim toga, par belaca se razmeće kamerom, instrumentom moći, pošto ona omogućava jednoj osobi/narodu da predstavi druge. Neautorizovano slikanje neke osobe predstavlja prisvajanje njene slike. Ona se time lišava nečega što joj s pravom pripada. Stoga je to, shvatiće Idris, porobljivački čin. Međutim, u ovom ranom stadijumu narativa, mladić iz oaze razmišlja samo o prestižu pripisanom jedinoj postojećoj fotografiji u njegovoj oazi, koja prikazuje njegovog strica Mogadema u punoj vojničkoj odori.

Prve scene ostavljaju snažan utisak o kulturalnoj razlici, posebno na zapadnjačkog čitaoca. Na stranicama koje odmah potom slede, razlika se pozitivno naglašava dok pripovedač opisuje različite kulturne tradicije koje uokviruju, a ponekad i unose veselja u Idrisov monotoni život u Tabelbali. Narativ se opširno bavi nespутanim seksualnim životom njegovog nomadskog prijatelja Ibrahima (GD, 19), ženskim ritualima pravljenja frizura i predstojećim *tazou* ili svadbenom proslavom prve noći u desetodnevnom svadbenom veselju spajanja Tabelbale i susedne zajednice (GD, 28). Važnost se pridaje estetskim aspektima događaja. Darivanje raskošnih poklona u kontrastu je sa nemilosrdnim siromaštvom života u Sahari. Međutim, zajednički se naglašavaju izvođačke umetnosti: hipnotički ritmovi muzike koja se skoro u potpunosti izvodi udaraljkama i ples Zete Zobeide, koji ima poseban značaj za Idrisa. Slika crnokose plesačice i njene „zlatne kapljice“ – na zlatnoj ogrlici koju nosi – smešta se pored slike plavokose žene u pustinji sa foto-aparatom koji joj visi oko vrata: „Kao da je Zet Zobeida sa svojom zlatnom kapljicom bila emanacija jednog sveta bez slike, antiteza ili možda protivotrov plavokosoj ženi sa foto-aparatom“ (*Que Zett Zobeida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo*) (GD, 31). Večernja proslava dostiže vrhunac u pripovedanju priče „Ridobradi ili Portret kralja“ (*Barberousse ou Le portrait du roi*) od strane profesionalnog pripovedača, u kojoj se nepromenljiva slika kraljeve crvene brade razotkriva kao znak kada se prenese iz jedne kulture u drugu.

Ovaj fizički, senzualni svet zvuka i ritma može se učiniti evropskom čitaocu pomalo nespojiv sa pastoralnim svetom oaze u Sahari. Ipak, on je njemu imanentan. U pustinji, u kojoj nema promene pejzaža koje bi ushićivale čulo vida, nema ni mirisa peska, niti raznolikosti u njegovoj teksturi. Stoga zvuk i pokret ukazuju na život. Možda se zato, ukazuje nam pripovedač, muslimanski Berberi groze slike (GD, 15). Idrisova majka ga grdi zato što nije zadržao fotografiju, predviđajući mu da će se razboleti (GD, 22). Čak je i starac Mogadem, pun praktične mudrosti, sumnjičav o njegovim izgledima: „Ne budeš li ih video, te slike, trebalo bi da ih se čuvaš. Ne daj im da uteknu!“ (*Non tu vois, les photos, faut les garder. Faut pas les laisser courir!*) (GD, 56). Poenta je već postignuta u drugoj pripovedačkoj epizodi, u kojoj se otkriva sudbina dvojice vojnika koji su se slikali sa mladim Mogademom i kojima, za razliku od Mogadema, nikada nije bilo suđeno da vide fotografiju (GD, 55).

Putujući na sever u potrazi za fotografijom, Idris se susreće sa nizom reprezentacija sebe, svoga naroda i života koji je ostavio za sobom. Što je bliži Francuskoj, te su reprezentacije sve manje autentične. Idris je najpre nadahnut pohvalom Zapadu Saliha Brahima: „Tri reči su ipak neodoljivo zavodljivo zablistale u njegovoj glavi: bioskop, televizija, bal“ (*Trois mots*

pourtant avaient éclaté dans sa tête avec une séduction irrésistible: cinéma, télévision, bal (GD, 63). Takođe je ushićen i „diskursom“ vodiča kroz muzej Sahare u Beni Abesu. Međutim, u Idrisu se zadržava sujeverni „protivsmisao“ (*contresens*) slike, za koju Berberi smatraju da ima „moć zle magije“ (*un pouvoir maléfique*). Posebno se to ogleda u „urokljivom oku“ (*mauvais oeil*) Lale Ramirez, koja ga vodi do groba na kojem je fotografija njenog pokojnog sina i insistira da se nesrećnom momku iz pustinje nametne ime njenog mrtvog sina, Ismaila. Upoznavši jednog zlatara na trajektu preko Sredozemnog mora, Idris takođe saznaje da isto kao što ga fasciniranost slikom može odvesti u ropstvo, tako slične nevolje nosi i čežnja za zlatom – „zlatu nosi nesreću“ (*l'or porte malheur*) (GD, 105). Znakovi menjaju svoja značenja na putovanju iz jedne kulture u drugu. Iskrcavši se u Marselj, Idris je razočaran što se nisu materijalizovala osećanja „otuđenosti“ (*dépaysement*) koja je predviđao. Tek u vozu za Pariz postaje svestan stvarne prirode njegove otuđenosti od društva u kojem dominira slika. Na ovom mestu on uočava jaz između slikovnih reprezentacije kulture koju on oličava i njegovog vlastitog koncepta bića. Ovu refleksiju rasplamsava razgovor sa mladim Francuzom koji sedi pored njega u vozu. Filipov etnocentrizam, potkrepljen albumom sa porodičnim fotografijama koje nosi sa sobom (posebno slikom svoje dragane) u Idrisa usađuje otrežnjujuću istinu:

Sve ono što mu je mladi Francuz rekao o sebi samome, svojoj porodici, kući i zemlji, sve to što je bilo različito od Idrisove, ovaplotilo se u slici te žene. Filip mu se prikazivao da je iz rase plavih kradljivica fotografija i kapi zlata.

Tout ce que le jeune français lui avait dit sur lui-même, sa famille, leur maison, son pays, tout ce qui le distinguait d'Idriss venait de se concrétiser dans l'image de cette femme. Philippe appartenait à la race de blondes voleuses de photo et de goutte d'or. (GA, 116).

Čini se da je na ovom mestu narativa pozornica postavljena. Idris će se zaposliti kao fizikalac, živeće u relativnom siromaštvu i postaće još jedan od više hiljada severnoafričkih imigranata u Francuskoj, žrtva eksploatacije i institucionalizovane predrasude. Neko vreme (veći deo ostatka romana) on beži od toga. Ali ne radi se o tome da se u tekstu zaobilazi ovaj problem. Bogatu društvenu istoriju saznajemo preko Idrisovog rođaka Ašura, u spoju sa Isodorom, ogrubelim starim Alžircem, u iznajmljenom stanu. Na jednom mestu, Ašur uzvikuje: „Moderna Francuska, to smo mi, *bunjoli* [pogrdan naziv za Francuze arapskog porekla – *Prim. prev.*], koji smo je stvorili“ (*La France moderne, c'est nous, les bougnoles, qui l'ont faite*) (GD, 123). Idris, međutim, već na početku profitira od takvog posla. Skoro bez imalo napora prelazi u ono što bi se opisalo kao stanje „druge usmenosti“, u kojem se jasno oseća harmonija sa korenima vlastite kulture.

Zlatna kapljica se u potpunosti pripoveda u trećem licu. Pošto nema množine pripovedača, kakva se nalazi u drugim Turnijeovim romanima, nema tenzije između suprotstavljenih tačaka gledišta, osim između Idrisa i mimetskih umetnika pod različitim maskama koje usput sreće. Ostavljen nam je koncept pripovedanja „u sebi“ (*en soi*), simbolički predstavljen kroz brojne pripovedačke epizode koje se utapaju u glavno telo teksta. Idrisova priča se pripoveda narodnim govorim, sastavljenim od kratkih rečenica, sa aktivnim glagolima koji

su najčešće u prošlom istorijskom vremenu i dijalozima. Idris će tokom naracije biti svedok niza „orijentalističkih“ reprezentacija koje same sebe uzimaju za istinite.

„Orijentalizam“ je termin koji je skovao Edvard Said u istoimenoj knjizi. On označava istorijski proces koji je puni zamah dobio u krstaškim ratovima, iako njegove tragove Said pronalazi još ranije, u antiislamskom razvoju hrišćanstva. Said tvrdi da je Zapad tokom svoje duge istorije mapirao Orijent prema vlastitim etnocentričnim, konceptualnim shemama. Reč „Orijent“ je kanonski termin koji su primenjivali pisci poput Čosera, Mandevila, Šekspira, Drajdena, Poupa i Bajrona da označe bilo šta što potiče iz severne Afrike, sa Bliskog ili Dalekog istoka. Takođe je to i geografski entitet, u dodiru sa Evropom; mesto evropskih najvećih, najbogatijih i najstarijih kolonija, izvoriste njene civilizacije i jezika, njen kulturalni suparnik i jedna od najdubljih slika Drugoga koja se uvek iznova vraća. Prema tome, Said određuje orijentalizam kao „zapadnjački stil dominiranja, restrukturiranja i vladanja nad Orijentom“.²⁸ Tipičan primer orijentalističke prakse bila bi Napoleonova invazija Egipta 1798, koju on opisuje kao „sušti model istinski naučnog prisvajanja jedne kulture od strane druge, tobože jače“.²⁹ Međutim, orijentalizam se prvenstveno prikazuje kroz ogroman korpus literature koja bi se neodređeno mogla grupisati pod nazivom „Orijentalne studije“, iako bi pod okrilje toga mogle doći i prozne reprezentacije Orijenta (kod Flobera ili Lamartina). One se kreću od neskriveno ksenofobičnih (kod Pridoa i Kiplinga) do nenaglašeno snishodljivih (Gib i Masinjon).³⁰

Said naglašava obim do kojega su zapadna pismena društva prožeta, pa čak i paralisana potrebom da se svet tumači kroz čin pisanja, izvodeći odatle važan zaključak da je pisanje suštinski taksonomsko. U kontekstu orijentalizma, Idrisova potraga za svojom fotografijom čita se kao njegova preuranjena inverzija zapadnjačkih pohoda na Orijent. Narativ, u skladu sa usmenim kulturalnim nasleđem oaze, usvaja epski modus. Putovanje u Pariz je naglašeno nizom susreta epizodnog karaktera, pri čemu svaki od njih dodatno doprinosi Idrisovom razumevanju sveta do kojeg mu je predodređeno da stigne pre nego što odustane. Kada se nađe u Parizu, on sreće neverovatnog aristokratu Sižisbera de Bofona, koji ga ugošćava pustinjском dramom lorensovskih proporcija (GD, 130–36). Potom sledi još nekoliko epskih scena. Veliki Zob nabavlja flipere (GD, 137) i Idris se zapošljava kao glumac u reklami za sok od narandže, snimljen sa pustinjским kulisama i pravom kamilom. Saznajemo o sličnosti između Idrisa i reditelja reklame, Ašila Maža, koji poput mladića iz Sahare ne prepoznaje sebe u slici koju o njemu imaju drugi, posebno trupa adolescenata koje plaća za seksualne usluge: „U očima momaka vidim sliku gojazne sentimentalne tetke, razroke i krcate kao brod. Nisu još uspeli da me ubede da sam to ja“ (*Je vois dans les yeux des garçons l'image d'une grosse tante sentimentale, bigleuse et bourrée d'argent. Je n'arrive pas à me persuader que c'est moi*) (GD, 145).

Stvaranje reklame nosi obeležja usmene naracije, ubrzane do neprepoznavanja. Da bi pokrenuo stvari, režiser Ašil Maž mora da izvede performans. Preuzimajući ulogu svakog od članova tima, on oživljava njihove karaktere. Narativ se iznova ponavlja. Posle petnaest

²⁸ E. Said, *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, str. 16.

²⁹ *Ibid.*, str. 42.

³⁰ Said prekoreva Masinjona, tobožnjeg liberala, jer propušta da reprezentuje neku od „ekscentričnosti“ Orijenta, odnosno onih aspekata koji zapadnjački um ne može odmah da pojmi.

pokušaja, reklama je snimljena. Međutim, za Idrisa je drama tek počela. Snimanje je gotovo, ali niko ne zna šta da radi sa kamilom. Maža neočekivano – „njen odraz im se pomalo neočekivano prikrao“ (*sa réflexion dérapait dans un sens imprévu*) – obuzima želja da identifikuje kamilu. Da li je ova nesrećna, jednogrba životinja *chameau*, kako on tvrdi, ili *dromadaire*, alternativni izbor koji podjednako energično brani kameraman? Interesantno je da se obojica zalažu za povratak etimologiji kako bi dokazali svoje argumente. Idris, kao stručnjak, nema ideje. Jezik za njega ima izražajnu, a ne obeleživačku funkciju. Hvataju se za telefonski imenik kako bi pronašli adresu najbližeg živodera.³¹ Ova bujica jezičke aktivnosti obeležava Idrisov najlepší čas, dok vodi kamilu, koja preživa karfiol, na iznenadni *Paris Bâille Naïte*, od groblja na Monmartru do stanice Sen Lazar, pored Ajfelovog tornja i dalje, do vrata klanice, gde se ideja o „bifteku od kamile“ ne čini dobrodošlom. Sada je već svanulo jutro. Umoran i iscrpljen, Idris i kamila idu prema drveću i nalete na dečji zabavni park *Jardin d'aklimatisation*. Kamila pozdravlja drugu svezanu životinju i Idrisov problem je rešen. Dok se vraća, pored njega kaska preseljena kamila, „ukrašena kičankama... sa grozdom devojčica na leđima koje urlaju od radosnog uzbuđenja“ (*pomponné... avec sur le dos une grappe de petites filles hurlant de joyeux saisissement*) (GD, 159).

No, u nastavku svog epskog putovanja Idris se sreće sa sve ozbiljnijim orijentalističkim reprezentacijama. Milanska estetika manekena potkrepljena je Bonamijevom izjavom: „Nisam magrepski tip“ (*Je n'ai pas le type maghrébin*). Idrisu je ponuđeno da bude model za kip od voska. To je bolan proces. Dok ga vade iz kalupa, on kao da se iznova rađa: „Iz alginatne mase izašlo je nago telo uz groznu buku usisavanja i gutanja“ (*La masse alginate laissait émerger le corps nu en produisant de terribles bruits de pet, de succion et de déglutition*) (GD, 188). Modeliranjem Idrisa u gliptoteci kao da se rađa zapadnjačka reprezentacija Orijenta, Orijentalac orijentaliste koji će biti izložen u vitrinama prestonice. On je metafora za slovoslaganje teksta koje se vekovima već odvija u evropskom pisanju o Orijentu. U *Zlatnoj kapljici*, ovo prigušivanje ublaženo je samo jednom, u nezaboravnoj slici Idrisa i kamile kako bazaju Parizom: „Smešna i žalosna senka iskrsla je u sivo i kišno parisko praskozorje, zaprepasavajući prolaznike i razdražujući gradske pozornike“ (*La silhouette ridicule et navrée surgissant dans l'aube grise et pluvieuse de Paris ébahissait les passants et agaçait les sergents de ville*) (GD, 153), savršenoj inverziji evropskih epskih pohoda preko pustinje, od krstaša do relija Pariz–Dakar.

Idrisov medeni mesec u Parizu je ubrzo završen i on se povlači u severnoafričku zajednicu. Tamo ponovo otkriva svoj kulturni identitet kroz „setnu i uzvišenu lepotu političkih govora, svakodnevno širenih putem Glasa Arapa“ (*sombre et exaltante beauté des discours politiques diffusés quotidiennement par La Voix des Arabes*) (GD, 192) i predivnim glasom Uma Kalsuma, „dušom Egipta i celog arapskog sveta“ (*l'âme d'Égypte et de tout le monde arabe*) (GD, 193). I po prvi put on otkriva jednu formu reprezentacije koja se posvećuje suštini ovih istančanih verbalnih performansi – umetnost kaligrafije.

Mnogi komentatori su *Zlatnu kapljicu* čitali kao napad na hegemoniju slike i njene površnosti u zapadnom društvu. I Vorton i Salkin-Sbiroli su ukazali na činjenicu da većina Idrisovih mentora ima izvesnu vrstu optičkog deficita. Ibrahim vidi na jedno oko, umetnik-fo-

³¹ Narativ sa snimanjem reklame i potonjim nizom nalazi se na stranicama 147–59.

tograf Mustafa pati od „velike kratkovidosti“ (*très myope*) (GD, 82), Lala Ramirez zuri u njega „očima bez trepavica“ (*yeux sans cils*) (GD, 89), dok ga drugi tajnovito upozoravaju na njeno „urokljivo oko“ (*mauvais oeil*) (GD, 90), Filip u vozu gleda Idrisa „ne videći ga“ (*sans le voir*) (GD, 113), dok Ašil Maž čkilji. Kao što isitče Salkin-Sbiroli, ovakvim nagomilavanjem optičkih nedostataka teži se ka obezvređivanju percepcije ovih savetnika, a taj nedostatak se veličanstveno nadoknađuje na kraju romana pričom starog, slepog čoveka, koji je toliko dirnut snagom pevanja Uma Kalsuma da se njegov nacionalni pevač pred njim pojavljuje u blaženo zelenom.³² Zanimljivo je da Amuzin, koja nam pripoveda tu situaciju, nije sigurna da li je Idris razumeo poruku njegove priče, „da bi reč trebalo da ima takvu moć da i slepac može da vidi“ (*que le parole soit assez puissante pour faire voir un aveugle*) (GD, 196).

Vorton skreće pažnju i na druga Turnijeova dela, posebno na upozoravajući traktat o fotografiji unutar pripovetke „Veronikin pokrov“ (*Les Suaires de Véronique*) iz zbirke *Tetreb* i o protivniku spektakla, situacionisti Giju Deboru, koosnivaču čuvenog intelektualnog kulta u Francuskoj šezdesetih godina, kako bi ilustrovao obim antiimažističke kritike u *Zlatnoj kapljici*. Idris se tako predstavlja kao junak koji ne vidi dublje od površne stvarnosti slika koje ga okružuju, što je situacija koja prirodno osiromašuje njegove intelektualne i duhovne sposobnosti. To osiromašenje se, dalje, vidi kao odraz gliba u kojem se zaglavila savremena zapadnjačka kultura:

*Idris, dete antiimažističke kulture, zaveden je prividnom istovetnošću između reprezentacije i stvarnosti. On stoga funkcioniše kao paradigma savremenog čoveka Zapada koji veruje u spoljašnje vizuelne reprezentacije, umesto da traga za njihovim epistemološkim i/ili ontološkim značenjima.*³³

Neke od pripovedaka iz zbirke *Tetreb* ukazuju da je kulturalno i intelektualno osiromašenje udruženo sa društvom spektakla, što je večita tema u Turnijeovom stvaralaštvu. U ovoj knjizi veliki broj junaka se povlači iz vizuelnog sveta. Lisjen, „crveni kepec“ (*le nain rouge*), provodi vreme u kući, daleko od pogleda ostalih, dok se Martin, „fetišista“ (*le fétichiste*), suzdržava da pogleda nago telo svoje nove žene, iako uživa u senzualnoj toplini njenog rublja. Ipak, uprkos strahu od slike, radikalna antiimažistička akcija se zasigurno ne preporučuje. Žena junaka iz naslova zbirke ne može da podnese javno divljenje drugih ljudi izazvano spektakularnom razmetljivošću njenog supruga. Slično tome, nju odbija njegova zbirka erotskih fotografija, iako ne može da odoli da ne zaviri u njih kada ih otkrije. Previše često žmuri pred muževljevim indiskrecijama. Kada je on ostavi zbog mlađe žene, ona sebe potpuno isključuje iz vizuelnog sveta. Žmurenje, *fermer les yeux*, u njoj indukuje psihosomatski oblik slepila i usamljenost u starosti.

Iako Turnije insistira na fundamentalnoj suprotstavljenosti slike i znaka, u svom delu on to ne istražuje u smislu njihove konfrontacije. Štaviše, Turnije u svojoj prozi retko kada pribegava bilo kakvom obliku izazovnog, formalnog eksperimentisanja. Njegov stav podrazumeva prihvatanje konvencionalnog čitalačkog obrasca i neproblematičan odnos između

³² L. Salkin-Sbiroli, „Learning and Unlearning: Tournier, Defoe, Voltaire“, u: *Michel Tournier*, ur. Worton, str. 117.

³³ *Tournier: La Goutte d'or*, str. 19.

sveta i slike. Njihov odnos on vidi kao podudaran. Suprotstavljenost u *Zlatnoj kapljici* je isključivo teološka, jer se bavi zabranom slike u islamu. Štaviše, Martin Roberts pokazuje kako narativ *Zlatne kapljice* podriva eksplicitni antiimažistički diskurs koji roman sadrži. Roberts secira Turnijeovu „odu“ kaligrafiji u „Plavoj kraljici“ (*La Reine blonde*), šifrovanoj priči koja bi navodno trebalo da „reši“ problem slike. Da bi se razbila draž kraljičinog portreta, kaligraf Rijad piše niz aforizama. Značenje svakog aforizma zavisi od značenja koje stvara raspored hijeroglifa kada se providni čaršavi i rukopisi naslažu jedan preko drugog kako bi se otkrila slika kraljičinog lica. Kao što ističe Roberts, „protivotrov slici je, ukratko... sama slika“.³⁴ Roberts takođe ukazuje da, uprkos svim pripovedačkim propovedima u *Zlatnoj kapljici* o opasnostima koje predstavlja kultura u kojoj dominira slika, Turnijeove vlastite moći opažanja i njegova (estetski motivisana) fascinacija detaljem i dalje su u dobrom stanju. Nigde to nije dominantnije, tvrdi Roberts, nego u opisu modeliranja Idrisa, u kojem je „nasilje implicitno u stvaranju slike najupadljivije“.³⁵

Činilo bi se da Turnijeove fabulirane suprotstavljenosti, uključujući i suprotnost slike-znaka u *Zlatnoj kapljici*, imaju težnju da se odigravaju na metadijegetskom nivou. Iako se on zabavlja sa jezikom i uvek insistira na preciznom značenju reči,³⁶ nikada se ne dovodi u pitanje sposobnost jezika da razvije ideje, slike, da jasno izgovori viziju sveta. Ako ponekad preterano naglašava važnost ostalih, nevizualnih čula, to nije zato što on sliku vidi kao nužno površnu i varljivu, već pre da bi čitaoci usmerili pažnju na njeno dublje značenje. Integralni deo Rijadove obuke za kaligrafa predstavlja i njegovo uvođenje u svet „figure“, što nosi konotaciju ženskog lica, ali i brojnih „stilskih figura“. S tako ogromnim retoričkim arsenalom na raspolaganju, Rijad može čitati na pravi način. Sada ima pristup beskrajno bogatijem, slikovitom svetu pesničke imaginacije.³⁷

Turnijeova proza je na prvom mestu himna čitalačkoj imaginaciji. Gledano iz te perspektive, masa njegovih kreativnih radova posle *Meteora* (*Les Météores*), kako pripovedaka, tako i romana, svedoči o ovoj intrigantnoj estetskoj evoluciji. Rasprava se sada okreće oko redefinisanja moći vizuelne reprezentacije u univerzumu sa dominacijom zvuka. U *Gašparu*, *Melhioru* i *Valtasaru*, *Zlatnoj kapljici* i posebno u *Ponoćnoj ljubavnoj gozbi* (*Le Médianoche amoureux*), on postaje preokupiran doslovnim prepričavanjem priče, konceptima performansa i performativnosti. Time se ne kaže da je pisani znak bačen u zasenak, nego da je Turnijeova kasnija književna praksa podudarnija sa gledištem o proznom tekstu kao organskoj celini. U tom kontekstu, suprotnost slika-znak koju su autor i kritičari identifikovali kao osovinu oko koje se okreće cirkularni narativ o Idrisovoj potrazi u *Zlatnoj kapljici* jeste nešto poput skretanja na pogrešni trag. Kao što smo videli, misteriju slika-znak efikasno potkopava reciprocitet slika-znak. Usmeno i vizuelno se dramatičnije presecaju u „Tristanu Voksu“ (*Tristan Vox*), pripoveci iz zbirke *Tetreb*.

³⁴ Michel Tournier: *Bricolage and Cultural Mythology*, str. 145.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ V. M. Tournier, *Le Pied de la lettre: Trois cents mots propres*, Paris, Mercure de France, 1994. Oba ova kvaliteta – jezička igra i precizna upotreba jezika – doprinose ciljevima i strukturi mini-rečnika, u kojem Turnije proširuje definicije dobro poznatih reči, uže određuje nove reči i potvrđuje značenje onih koje je izmislio.

³⁷ V. La Goutte d'or, str. 219.

Ova priča o noćnom disk džokeju sa neobjašnjivim seksipilom nadahnuta je Turnijeovim iskustvom iz pedesetih godina dok je radio u odeljenju za marketing jedne radio-stanice. U njoj je očigledna njegova zadivljenost ogromnom moći koja je koncentrisana u „mikro-nu“, moći koja isijava iz mogućnosti glasovnog radio-kontakta sa masovnom publikom, čak i sa svim ljudima, te po rečima autora on postaje „svest ogromnog glasa javnosti koji je brujao u mojim ušima poput vetrića s okeana... te kolektivne duše svih naših savremenika, mase, naroda kojem se može skrenuti pažnja“ (*je prenais conscience de la vaste rumeur qui bruissait à mes oreilles comme le souffle de l'océan... cette âme collective de tous nos contemporains que l'on peut appeler l'opinion, la masse, le peuple*) (VP, 163). Za Turnijea, ova moć je kvazi-mitska: radio-komunikaciju on upoređuje sa proročanstvima antičkih bogova. I zaista, „Tristan Voks“ je mit o Tristanu i Izoldi koji se iznova odigrava preko radio-talasa, kroz govor ljubavnika između kasnovječernjeg „spikera“ (*spiqueur*) i njegovih slušateljki, usamljenih žena, sa dve junakinje, gospođicom Flavi i Tristanovom ženom Ameli u ulogama imitacije i prave Izolde. Međutim, osnovna tema u tekstu tiče se „vizuelne reprezentacije“ kvaliteta zvuka.

Reči koje svake noći „spiker“ rasejava radio-talasima nemaju značenjskog sadržaja. One su suštinski formulaični iskazi. No, izvanredna boja Tristanovog glasa, prouzrokovana hroničnim laringitisom i podvaljkom koji vibrira dok on govori, dovoljna je da prizove upečatljive slike proizvođača glasa u mašti odanih slušateljki. Njegova slika – „čoveka u drugoj mladosti, širokog, niskog, kestenjaste razbarušene kose... plemenito izmučenog izraza lica, nešto izdignutih jagodica... krupnih melanholičnih očiju“ (*d'un homme dans sa seconde jeunesse, grand, mince, souple avec une masse de cheveux châtons indomptés... masque noblement tourmenté, aux pommettes un peu hautes... grands yeux mélancoliques*) – u spektakularnom je kontrastu sa stvarnošću. Tristanovo pravo ime je Feliks Robine, ima šezdeset godina, nizak je, gojazan i ćelav. Ali u svetu radija, jaz između proze i stvarnosti posredovan je zvukom. Događaji izmiču kontroli i Feliks je prinuđen da uzme odsustvo sa posla – on mora da „zavrne slavinu“ (*fermer le robinet*). Nedugo potom, jedne večeri se vraća kući iz lokalnog kafea i zatiče suprugu Ameli i komšinicu nagnute nad radio-aparatom, kako s pažnjom slušaju tihi, promukli glas... Tristana Voksa. Feliksovo privremeno odsustvo se tako pretvara u trajno.

Sve do tada i ove zamke, niz ispriповedanih događaja je bio naoko uverljiv. Na kraju, međutim, umešala se fikcija da potvrdi specifičnu poruku: da je izum „bežične telegrafije“ [*télégraphie sans fil* – stari francuski naziv za radio. – *Prim. prev.*] označio razvod između medijuma komunikacije i posrednika komunikacije i da je ova naučnička čarolija inaugurisana u doba propagande začec modernih mitova koji danas dominiraju našim životima. U isto vreme – ovde se Turnije zajedno sa drugim francuskim intelektualcima ne bi složio sa Ongom – era radija je bila zlatno doba zvuka. U tom zvučnom univerzumu ljudski glas je besmisleno privilegovao kao sredstvo komunikacije.

Fenomen pojedinačnog glasa kojem se potčinjavaju milioni pažljivih slušalaca jeste fantastično uveličavanje situacije koja se dešava u takozvanim „primitivnim“ društvima kad god u selo stigne pripovedač. Priče poput „Tristana Voksa“ potvrđuju koliko je Turnijeu blizak svet sa dominacijom zvuka. Dani koje je proveo na poslu u radio-stanici imali su možda važniji uticaj na njegovu potonju književnu karijeru nego što se obično misli. Njegova

izloženost moći zvuka mu je možda pomogla da uobliči svoje ideje o književnosti i, posebno, da napreduje prema manje zbijenom, ekonomičnijem i smelijem, konkretnom modusu pripovedanja za kojim je žudeo još otkako je prvi put „iznova ispisao“ *Petka ili limbove Pacifica*. Njegovi pokušaji da pretoči vitalnost „živih“ pripovedanja u pisani oblik takođe su mu olakšali upotrebu jezika. Turnije je oduvek pretpostavljao – neki bi rekli, naivno – postojanje jedinstva između jezika i predmeta, mišljenja i delovanja, koje je rođeno iz vere u efikasnu primenu jezika kao glavnog sredstva saopštavanja ideja. U Turnijeovoj prozi, rečima se slika, one pokreću akciju. Njegovi narativni diskursi su čulno orijentisani, intuitivni, oni su više okrenuti svetu nego samima sebi u procesu pisanja. Gledano kroz filozofiju jezika, on je nehotice bliži Lakofu i Džonsonu nego Sosiru i Lakanu. Metaforičko jedinstvo između znaka i predmeta, koje su skovali Lakof i Džonson, kada se premesti u pripovedački kontekst odmah se prevodi u simbiotski odnos koji se stvara između usmenog pripovedača i njegove publike. Slično tome, Turnijeov pogled na jezik kao suštinski ekspresivan, a ne subverzivan (u poetskom smislu) predisponira ga za klasičnog pripovedača. U isto vreme, kao što su potvrdili Vorton i ostali, Turnije ima izoštrenu osetljivost za jezičku konotaciju. Njegove jezičke igre i dalje predstavljaju važan oblik proučavanja u njegovom kasnijem delu. I dok njegova vatrena žudnja ka prostijim, lucidnijim oblicima izražavanja nesmanjenno traje, njegovo pisanje i dalje pokreće ilokucijska snaga.

Ponoćna ljubavna gozba – teoretske finese

Mnoge od tema u raspravi o najefikasnijim oblicima kreativnog pisanja koje se postavljaju u kontekstu Turnijeovog dela na besprekoran način su objedinjene u *Ponoćnoj ljubavnoj gozbi*, delu koje je, kako mi se čini, najpribližnije Turnijeovom književnom idealu. Objavljena 1989, to je zbirka od devetnaest pripovedaka, od kojih su neke prethodno bile samostalno objavljene, poput „Pjeroa ili tajni noći“ (*Pierot ou Le secrets de la nuit*) ili „Legende o parfemima“ (*La Légende des parfums*). Knjigu otvara narativizovani dijalog „Ćutljivi ljubavnici“ (*Les Amantes taciturnes*), čija je funkcija da u sebe inkorporiše svaku kasniju „pripovetku“ u „živi“ usmeni kontekst. Brak Iva i Nadež, ćutljivih ljubavnika iz naslova, doveden je u pitanje, oni nemaju više šta da kažu jedno drugome, „više ne slušaju jedno drugo“ (*ils ne s'entendent plus*) (MA, 45). Svoje razdvajanje odlučili su da objave na „ponoćnoj gozbi ljubavi i mora“ (*un médianoche d'amour et de mer*) (MA, 45), na kojoj će se služiti plodovi mora, i tom prilikom će svaki gost biti zamoljen da kaže reč o ljubavi i braku, „neka to bude veliki govor o paru i ljubavi“ (*ce sera la grande palabre sur le couple et l'amour*) (MA, 45). Doprinos gostiju su, naravno, priče koje ispunjavaju knjigu. I, gle čuda, naracijom za stolom započinje izvanredni preobražaj sudbine Iva i Nadež. Ritualna razmena priča uz jelo, kao istinsko narativno pričešće, uspeva da revitalizuje njihov brak kroz stvaranje „kuće reči“ (*une maison de mots*) (MA, 48). Buka i hrana deluju kao lepak, oni spajaju par u zajedničkom prepoznavanju regenerativne i evokativne moći rituala. Nadež proglašava Iva „velikim sveštenikom mojih kuhinja i čuvarom kulinarskih i obednih rituala koji gozbi dodaju duhovnu dimenziju“ (*le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur de rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle*) (MA, 49). Forma je ogledalo sadržaja, jer u završnoj rečenici poslednje pripovetke iz zbirke, „Dva banketa ili komemo-

racija" (*Les deux banquets ou La commémoration*), u obraćanju pobjedniku u kulinarskom nadmetanju, kalif koristi identične reči kao i Nadež.³⁸ Pobjedničko jelo je doslovno isto kao i jelo drugog suparnika. Međutim, pošto je posluženo dan kasnije, u umu kalifa ono stiče dodatnu komemorativnu dimenziju. Ponavljanje se, prema tome, vrednuje više od inovacije – opšte je mesto u usmenoj tradiciji da bi priča trebalo samo da dobije posle svakog narednog pripovedanja.

Zbirka *Ponoćna ljubavna gozba* je Turnijeov najeksplicitniji iskaz kojim se datira vrednost književnosti za društvo. U izvesnoj meri, ima ukus nostalgije i osebnosti. On kao da želi da se drži romantičarskog koncepta da je postojalo vreme pre sveproždirućeg marša tehnologije, kada je književnost smatrana za nužni deo života, kada je zaista funkcionisala kao sredstvo društvenog povezivanja. U isto vreme, Turnije donosi i napredniju poruku. Ono što danas smatramo književnošću trebalo bi posmatrati kao sastojak u široj formi kulturalnih i društvenih interakcija koji može imati svoje korene u predtehnološkoj, usmenoj tradiciji, ali se takođe može sagledavati i kao održivi protivotrov kompjuterskom solipsizmu i nuklearnoj porodičnoj organizaciji modernog života. Druženje s ljudima podrazumeva prepričavanje anegdota, priča, uživanje u jelu, bilo za porodičnim stolom ili na nedeljnim večerama u Akademiji Gonkur. Prema tome, književna oštromnost *Ponoćne ljubavne gozbe* maskira brigu za preživljavanjem ideala u budućnosti, čiji položaj mnogi sociolozi vide, imajući u vidu slabljenje etabliranih crkava, na ivici ponora. Taj ideal se odnosi na potrebu da se u jednom agnostičkom društvu – koje je to u svakom praktičnom smislu – prošire snažne društvene mreže izvan granica porodice. To je ono što bi političari bezbrižno opisali kao „osećaj za zajednicu“.

Po svom konceptu – Turnije povlači paralele sa primerima Bokačovog *Dekameron*a, *Heptameron*a Margerit de Navare i *Pričom iz hiljadu i jedne noći* – i kroz didaktičnost glavnih sagovornika Iva i Nadež, knjiga *Ponoćna ljubavna gozba* privileguje čin pripovedanja. Kontrast između „život“ narativa i verbalnog zdanja koje je više od „knjiške vrste“ metaforički se filtrira kroz hvaljenje efemernih skulptura od peska Patrisija Lagosa u pripovesti „Čutljivi ljubavnici“. Lagos radi na plaži i stvara ljudske oblike od peska sa predivnim detaljima. Figure koje leže na obali čekaju plimu da ih rastvori, ud po ud, sve dok se konačno ne porinu u vodeni grob. Lagosove skulpture od peska imaju životni vek, za razliku od mrtvih, večitih monumenata ortodoksnog vajarstva. Po njegovim rečima: „Moje skulpture od peska žive... i to dokazuju kada umru“ (*Mes sculptures de sable vivent... et la preuve en est qu'elles meurent*) (MA, 30).

Ne bi bilo mudro izvlačiti previše zaključaka iz primera skulptura, jer se večita vrednost obnavlja ubrzo posle smrti dela kroz seriju fotografija svakog eksponata u različitim stadijumima raspadanja. Turnije, međutim, jasno pronalazi izvanrednu moć i u skulpturama od peska kao artefaktima i u procesu tokom kojeg one nastaju i nestaju. Baš kao što Lagosovo delo oživljava neprestani huk okeana, tako i Turnije u ovoj knjizi svoju meditaciju o buci odvodi do duhovite krajnosti. Dovedena do očajanja zbog nedostatka buke, Nadež počinje da snima na traku Iva kako hrče. Ona pronalazi sličnost sa svim mladim ženama koje su zatočene zbog čutljivosti svojih muževa i skicira (sumnjivo knjiški) „gundalačku filozofiju“

³⁸ V. Le Médianoche amoureux, str. 303.

(*philosophie romanesque*) kako bi objasnila njihovu situaciju. (Turnije ukratko opisuje biološki proces koji dovodi do hrkanja.)³⁹ Obesvećenjem svog braka, Iv i Nadež postavljaju prepreku bilo kakvom istinskom dijalogu. Komedija sa hrkanjem odražava spontanost i intimnost usmene komunikacije, u kojoj još jednom naziremo koliko je mit blizak književnosti, što Turnije omogućava da sa novom energijom artikulira svoje uživanje u svetim pričama. U modernom kontekstu, neprekidno ponavljanje „repertoara sa žurke“ s pravom se doživljava kao dosadno. To je stoga što je pripovedanje – stvaranje našeg vlastitog mita – postalo lišeno ritualne, regenerativne dimenzije. Turnije nas u ovoj knjizi podseća da su mitski topoi, srž našeg kulturnog skeleta, u najvećoj meri priče inicijacije, narativi koji su nekada bili fundamentalno povezani sa ljudskim delovanjem.

U *Ponoćnoj ljubavnoj gozbi*, pažnja se skreće na sociološke posledice književnog procesa. Priče su uvijene u kontekst svakodnevnice, podsećajući usamljenog čitaoca da su pisani tekstovi dinamički; pošto potiču iz sveta naseljenog stvarnim muškarcima i ženama, iz njih mogu da se porode reperkusije koje imaju odraza u svetu izvan teksta. Književnost zaista stvara kontakt sa životima čitalaca. Stoga je, što se tiče redosleda priča, blagostanje gostiju od najviše važnosti. Turnije se mora pobrinuti da oni odu srećni, tako da gozba kulminira recitacijama priča iz narodne književnosti ili *contes*, koje se prema taksonomiji pripovedaka Šarla Peroa, obično završavaju izjavom pomirenja, pričešćem i proslavom. I obrnuto, ponavljanjem ranijih priča iz knjige verovatno se podstiče malodušnost, jer gosti doživljavaju „opori ukus istinitih stvari“ (*le goût âpre des choses réelles*) (MA, 255).

Generička razlika koju Turnije pravi između *nouvelle* i *conte* temelji se na konceptu „verovatnosti“ (*vraisemblance*). Gorki realizam koji poseduje *nouvelle* često je odvodi u sferu istorije, dok *conte* nije toliko lokalizovana. Čitajući *conte*, čitalac će se verovatnije ponovo naći u transcendentnoj areni mita. Turnije kao neumorni istraživač uživa da neočekivano rasvetljava „tužni mrki svet“ kakav svi poznamo, ali ga intuitivna mitska strana njegove ličnosti navodi da više vrednuje „pohranjeno znanje“ (*instruction cachée*) koje ima *conte* i „priče koje su naši preci izmišljali svojoj deci“ (*les contes que nos aïeux ont inventés pour leurs enfants*) (VV, 35), koje je voleo Pero. Turnijeova karijera je nastavila da cveta, ali je postao sve poznatiji kao pisac pripovetki. Manje je to rezultat generičkog odmaka od romana, poteza koji kao da je zaustavljen nedavnim izlaskom *Eleazara ili izvora i grma*, a više njegovom neprestanom potragom za čistijim narativnim stilom. Tehnički problemi koje postavlja ta očigledna potreba da se izbrusi briljantno precizna naracija tesno su povezani sa pitanjem koje zbunjuje Turnijeove kritičare – njegovim uzdizanjem deteta-čitaoca. Da upotrebimo jednu od njegovih metafora, Turnijeovo interesovanje za dečji svet, a posebno njegova dugogodišnja žudnja da se kroz svoje delo pozabavi imaginacijom deteta, može se pokazati kao *ključ* za čitav njegov književni poduhvat.

Izvornik: David Platten, *“The Kingdom of the Narrator”*, u: Michel Tournier and Metaphor of Fiction, Liverpool University Press, Liverpool, 1999, str. 131–160.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)

³⁹ V. Le Médianoche, str. 35–36.