



MITOLOŠKA DIMENZIJA ¹

Ja sam laža koja uvek kazuje istinu.
Žan Kokto

Kada se propitujem o onima koje bih mogao nazvati svojim učiteljima, obrem se samo u praznom i u frustraciji. Moj otac bio je suviše povučen, preskroman, da bi ikada pomislio da vrši bilo kakav uticaj na svoje sinove. U porodici je on održavao jednu dosta korozivnu atmosferu uzajamnog podrugivanja, okrepljujuću, ali ledenu poput studenog severca. Ne znajući ni za šta bolje, ja sam otkrio kod sebe sklonost da se sa bićem šegačim utoliko grublje ukoliko ga više volim. Moja majka i ja smo bili te tvrde glave iz osobite ljubavi i kiša sitnih strelica koja nam je tolila žeđ retko je prestajala. Danas znam – zato što sam nasledio nešto od te uvrnutosti – da smo mi bili ti koje je više voleo.

Što se pisaca ili filozofa tiče, među njima izdvajam samo dvojicu koju bih pozeleo da sretnem, Žana Žionoa (Jean Giono) i Žana Pola Sartra (Jean-Paul Sartre). Progovoriću opet koju o Sartru: za godinu dana sam ga propustio kao profesora filozofije u Gimnaziji „Luj Paster“ u Neiju. Žionoa sam počeo da čitam kad mi je bilo dvanaest godina. Godinama je on bio moj bog. Ipak, pomisao da mu odem u posetu jedva me je okrnula. Pre svega, preuveličavao sam materijalne poteškoće. Kako se to odlazi u posetu slavnom čoveku? A onda, zamišljao sam prilaz njemu kao zakrčen dvorskim obožavaocima koje sam mrzeo unapred. Najzad, između njega i mene su se isprečile njegove knjige, koje su me beskrajno udaljavale.

Jedini učitelj kome sam redovno pristupao je Gaston Bašlar (Gaston Bachelard). On je taj koji me je pridobio za ideju o diplomi iz filozofije, zatim za ispit agregacije 1941, dvema knjigama, naime *Psihoanalizom vatre* i *Obrazovanjem naučnoga duha* na koje sam slučajno nabasao u čošku jedna knjižare u Dižonu, u vreme kad su knjige još bile tako retke da se kupovalo sve što je izašlo, bez razlike. On mi je podario otkrovenje da je filozofija instrument za otvaranje, jedan mnogostruki ključ, univerzalni kalauz kutija kojim se može neuporedivo razvaliti sve ono što u očima prostoga sveta važi kao zatvoreno, neizlečivo tamno, tajno i nedodirljivo. Namah poezija i književnost, pa čak i nauka, postadoše bundeve pune suprotnih i zabavnih stvari koje je veliki nož dijalektike mogao rasporeti samo jednim zamahom, dok su oni nevični rukovanju tim divnim instrumentom morali da se zadovolje pipanjem njihove glatke ili bubuljičave površine. Pored univerzalnosti tih alatki, Bašlar mi je otkrio jednu suštinsku crtu filozofskog poduhvata koja je bila kao njegova prava marka: smeh. On sâm je bio inkarnacija te duboke, božanske bašlarovske analize – bio je viđen na Sorboni od 1942 – ali nije bilo gore besmislice od tumačenja njegovih šala, njegovih pantomima, njegovog mrmljanja, njegovih sumanutih ideja koje je uživao da dobacuje u lice preplašenim

¹ Michel Tournier, *Le vent Paraclat*, Gallimard, Paris, 1977, 146–210.

studentima, kao raskoš jedne žovijalne, gastronomske prirode iz Šampanje, ili čak i kao koncesije čija je namena bila da mu obezbedi popularnost kod mladalačke publike. Ponašljama, pristup apsolutu ukazivao se naprosto kroz smeh.

Bašlar je polazio od naučnih disciplina – osobito od hemije koju je proučavao kao samouk radeći u P. T. T-u u Bar-sir-Obu – i činilo se da mu je suđeno da zauzme mesto u redu velikih francuskih epistemologa, jednoga Butrua (Boutroux), Mejersona (Meyerson), Brenšvika (Brunschvicg) i drugih. No, ako je on to mesto stvarno zauzeo čitavim nizom magistralskih dela o filosofiji nauka, njegova glavna originalnost je u tome što je izmislio jednu novu nauku – demistifikaciju nauka – a zatim što ju je veličanstveno izvitoperio ili je dopustio da ona izvitoperi njega. Namera mu se zapravo sastojala – na primer, u *Obrazovanju naučnoga duha* – u raskrinkavanju izvesnih, vrlo jakih slika, veoma zavodljivih, koje se nameću duhu naučnika, koje ga skreću s pravoga puta ili ga kočće zato što su lišene svake naučne vrednosti. Tako nam on pokazuje, na primer, kako je slika *varenja* mogla izazvati pustoš u hemijskim istraživanjima, budući da su reagovanja tela prisutnih u sudovima u obliku stomaka pripisivana procesima varenja, što je objašnjenje umirujuće za duh, ali koje ne znači ništa i ne vodi nikuda. Dakle, od silnih rasecanja tih imaginarnih čudovišta – sunđera, bračnih odaja, preobražaja itd. – on se zaljubio u njih i dao se na njihovo skupljanje i odgajanje. Možda je izbor hemije – umesto, na primer, matematike ili fizike – najavljivao taj zaokret. Jer hemija je oblast stvarnih, čulnih, mirisnih, opipljivih svojstava, i ono čime se hemijski fenomen razlikuje od fizičke pojave jeste nepovratnost, što ga čini bliskim životu. (Jedna gvozdена šipka se širi pod uticajem toplote, što je povratna i prirodna pojava. Pod uticajem vlage ona rđa, što je pojava nepovratna i hemijska.) Svoju teratološku zbirku nakaza morao je očigledno da obogaćuje proučavanjem tekstova alhemičara, mističara i pesnika. Njegove knjige o četiri elementa – koje obeležavaju vrlo precizno njegovu evoluciju, od otvoreno kritičke i odbranaške *Psihoanalize vatre* do zaljubljeničkog i oduševljenog pristupanja *Vodi i snovima* – doduše ne revolucionišu filosofiju čija su ona daleka primena, ali sigurno znače revoluciju u književnoj kritici i još više u čitanju poezije.

Ipak, Bašlar nije bio filosof u užem smislu reči i jedna netolerantna malenkost kako smo ga mi shvatali. Veliki budilac vokacije, duhovni provokator, on se i sam nasadio između filosofije i nauke kao između dve stolice, i njegov sarkastični i antisistematički duh činio ga je bližim Sokratu i Diogenu nego Platonu ili Aristotelu.

Čini mi se da sam učitelje našao pre u redovima vlastite generacije. Profesori filosofije u našoj gimnaziji „Paster“ bili su imenom Daniel-Rops (Daniels-Rops) i Moris de Gandijak (Maurice de Gandillac). Ali jedan od učenika prigrabio je ulogu zvezde. Rože Nimje (Roger Nimier) bio je u to vreme krupan dečak, trom i lakrdijaš, kome su pomalo zastrašujuća preuranjena zrelost i vanredna inteligencija i pamćenje otežavali kontakt sa drugim učenicima. On je neprestano jeo – bilo je to vreme kada su po školama deljeni vitaminizirani biskviti – i držao govore od kojih nismo razumevali nijednu kap. Bilo bi interesantno pronaći školske novine koje je on sam punio pod naslovom *Crveni globulin*. Nešto malo od njega ima u Nestoru u *Kralju vilovnjaku*. Njegova strašna zrelost najavljivala je možda kratkoću njegovog životnog puta: prvi roman objavio je sa osamnaest godina, poslednji roman sa dvadeset i osam, umro sa trideset i šest, treba li reći od starosti? Mnogo godina kasnije, imao sam kao i svi da ispunjavam upitnik rađen po Prustu (Proust) za jedan književni časopis. Poslednje

pitanje je glasilo: koja je deviza vašega života? Pokupio sam iz pamćenja rečenicu koja se tamo vukla: *Treba živeti pod znakom panične raspojasanosti, ne uzimati ništa ozbiljno, sve primati tragično*. Čestitali su mi i tražili da komentarišem. Sve što sam znao bilo je da taj citat nije bio moj, ali otkuda on meni? Dugo sam tragao. Najzad mi je jedna dobra duša pružila rešenje, bilo je to od Nimjea, i to od čistoga Nimjea...

Jedan učenik iz razreda – Žan Marinije (Jean Marinier) – trebalo je da nas upozna sa Žilom Delezom (Gilles Deleuze) koji je bio na prvoj godini u Gimnaziji „Karno“ (Carnot). Tek mesec razlike, koji se kapriciozno ubacio između decembra i januara, izazvao je taj pomak od godinu dana. Ali taj sićušni pomak nije teško pao intelektualnim zahtevima pridošlice. Reči koje smo razmenjivali kao loptice od pamuka ili gume on nam je uzvraćao tako otežale i stvrđnute kao kugle od gvođenog liva ili od čelika. Ubrzo smo ga se pribojavali zbog dara koji je imao da nas uhvati u flagrantnom deliktu prizemnosti, budalaštine ili mlakosti mišljenja. Moć prevođenja, transponovanja: sva školska i otrcana filosofija prolazeći kroz njega izlazila je otuda neznana, sa izgledom svežine, još nikad neprežvakana, opore novine, savršeno zbunjujuća i dosadna zbog naše slabosti i naše lenjosti.

U jeku crnoga rata i okupacije, dok su nas sveopšte restrikcije sve teško pritiskale, okupili smo omanju grupu oko izvesne ideje o filosofiji, ideje uskogrude, čak toliko fanatične da bi se rado zaokružila sa nekoliko taljiga i jednom giljotinom. Ja sam pisao u vrtoglavicu da je Žil Delez duša te grupe, dok sam zamišljao hajku i kamenje kojima bi ti nesmajnici kakvi bejasmo pozdravili tu groznu reč. Zaboravio sam da je naša jedina zajednička manifestacija morala da poprimi oblik jednog jedinog broja časopisa *Prostor (Espace)* – koji nije preživio – čiji je glavni majstor izvođač bio Alen Kleman (Alain Clément) – časopisa koji beše sav uperen protiv pojma unutarnjeg života i koji je morao da ima na naslovnoj stranici jedan umivaonik u WC-u, praćen tekstom Žila Deleza kao legendom: *Pejzaž je stanje duše*. Ništa manje to ne znači da je Žil Delez davao ton raspirujući naš žar. Onome ko nije upoznao tu pomamu kopanja, tog zloduha sistema, tu mentalnu groznicu, to apsolutno bunilo, ja mislim da će celoga života faliti nešto sa strane na kojoj je „razumenka“.

Nismo dovodili u sumnju da stepen stvarnosti jednog predmeta ili skupa predmeta zavisi od njegove racionalne celovitosti. Ako je svet snova na sve strane smatran za nestvaran – i, po jednodušnom stavu svih svedoka, odbacivan zbog svoje naivne pretenzije da važi kao stvaran – onda je to zbog njegovog nepovezanog, zbrkanog i nesuvislog karaktera. To što se naši snovi, naprotiv, nadovezuju savršeno i svake večeri započinju tamo gde smo ih buđenjem prekinuli prethodnog jutra, mi bismo imali dva paralelna života, pomešana, načičkana, dve istovredne sredine, i prelazili bismo iz jedne u drugu, ležuci da spavamo i budeći se. Ali da bi po racionalnoj strogosti bio neuporedivo čvršći od sveta snova, stvarnom svetu je data samo relativna koherentnost – a sva naučnost se sastoji u tome što bismo da od te relativnosti napravimo apsolut – uistinu šupljikav, posejan protivrečnostima i nakostrešen besmislicama. Moguće je, dakle, *da jedino od naše cerebralne snage zavisi poimanje skupova jednog stepena koherentnosti višeg od onog „stvarnog“* pa, prema tome, i od višeg stepena stvarnosti. Ti skupovi postoje: to su filozofski sistemi. Malobrojni, mogu se nabrojati na prste jedne ruke, oni su različitih veličina (mogu biti minijturni sistemi, makete sistema), i svi oni nadmašuju stvarnost čvrstinom i gustinom, pa ipak ona (stvarnost) čini smešnim svet snova. Da li su sistemi dela velikih filozofa kao što to dopušta jedno

naivno kauzalističko shvatanje? Očigledno ne. Budući da je najkoherentniji uvek uzrok manje koherentnog, sistem sa neprevaziđenom koherencijom je uzrok svega, posledica ničega. U najboljem slučaju filosof nije ništa više nego gubitak ispušten u empirijski svet od sistema koji se obrazuje, kao placenta koja ostaje na dnu ležaja porodilje posle porođaja deteta.

Prema tome, uloga koju nam je dodeljivao naš poziv bila je dvojaka. U većini slučajeva, mi bismo bili čuvari tih dvanaest tvrđava od granita, nazvanih prema njihovim matericama: Platon, Aristotel, Sveti Toma, Dekart, Malbranš, Spinoza, Lajbnic, Berkli, Kant, Fihte, Šelingt i Hegel. Profesori filosofije bi nas učili da uvodimo mlade u upoznavanje tih istorijskih spomenika veličanstvom i veličinom viših od svega što ljudski soj može ponuditi. No, svako od nas mogao je takođe, po vrlo neverovatnoj odluci sudbine, da bude prvi svedok (iz placente) rođenja jednog novog sistema, i da po kauzalističkom zastranjivanju bude označen kao njegov tvorac.

Pojmljivo je što je jedna tako radikalna nepomirljivost išla ruku pod ruku sa gusto nastanjenim paklom. Mi smo trpali u istu vreću nauku i religiju, humanizam i vlažnost „unutarnjeg života“ da bismo ih zajedno bacili preko palube. Naš omiljeni bestijarijum zvao se *Misli* od Paskala gde smo čitali uz grohotan smeh da je slikanje jedna tašta rabota pošto se sastoji od reprodukovanja predmeta koji su i inače bezvredni sami po sebi, da je prevodeenje jednog stranog teksta neproblematično, pošto je dovoljno svaku stranu reč zameniti odgovarajućom francuskom reči, da bi lice sveta bilo drugačije da je Kleopatrin nos bio manji, da su matematičke istine manje izvesne od verskih tvrdnji, pošto one nikada nisu podstakle mučeništva, i druge glupe opklade koje se Flober ne bi usudio da stavi u usta g. Omea i Buvara i Pekišea. Čovek koji je uživao cedulje u postavu svoje kabanice bio je naš pijani spartanski rob, a slici toga bogomoljca *koji je tražio jecajući* mi smo protivstavljali sliku metafizičara *koji nalazi smejući se*. Uostalom, mi smo smatrali da u dobroj filosofiji rešenje svagda prethodi problemu. Problem nije ništa drugo nego senka koju nosi rešenje, izvor očiglednosti koji šiklja *motu proprio* u nebo razumskoga. Postojanje Boga je postalo problem tek onoga dana kada se pojavio ontološki dokaz, itd. Kao mali duhovni Sen-Žisti (Saint-Just), razvrstali smo sve duhovne tvorevine u dve kategorije koje smo razdvojili jednim udarcem mača: na filofske sisteme i na crtane filmove. Sve što nije bilo filofski sistem – ili studija posvećena sistemu – beše crtani film, i u tu kategoriju dostojnu prezira strpali smo đuture Šekspira i Ponson de Teraja (Ponson de Terrail), Balzaka i Sen-Džon Persa (Saint-John Perse). Bili smo pijani od apsoluta i od cerebralne snage. Fizičari prihvataju da se materija sastoji od energije. Mi tu tezu potpisujemo utanačivši da je ta energija *mentalna*. I drugim rečima kao da je zavisilo od našeg mozga da izvrši ovakvu ili onakvu promenu po našem izboru, stvaranje ili uništenje. Bilo je dovoljno da tu bude snage. Isto kao što je zavisilo samo od naše mišićne snage da premeštamo ovaj ili onaj teret, pero ili planinu.

Jednog jesenjega dana 1943. godine jedna knjiga tresnu o naš sto poput meteora: *Biće i ništa* Žana Pola Sarta. Za trenutak zavlada zapanjenost, a onda jedno dugo mozganje. Delo beše glomazno, čekinjasto, puno izvrsnih suptilnosti, enciklopedično, tehnički nadmoćno, prevučeno s kraja na kraj dijamantskom jednostavnošću. Već je počela da se diže antifilosofska graja u štampi. Sumnje nije bilo: dobili smo na dar jedan sistem. Skakali smo od radosti. Nalik na gimnasten u IV veku pre Hrista, ili na studente u Jeni 1805, imali smo

tu nečuvenu sreću da svojim očima gledamo rađanje jedne filosofije. Tu ratnu zimu, mračnu i ledenu, provodili smo umotani u pokrivače, s nogama uvezanim zečjim kožama, ali vrele glave, čitajući naglas sedamsto dvadeset i dve guste stranice naše nove *biblije*. A poslednja rečenica na poslednjoj stranici bacila nas je u beskrajne sanje: „Tome ćemo posvetiti jedno buduće delo.“

Na dan 28. oktobra 1945. godine Sartr nas je sazvao. Beše to rulja. Ogromna gomila tiskala se u tesnoj sali. Kako su izlazi bili poprečeni od onih koji nisu uspeli da prodru u svetište, onesveštene žene poređali su po koncertnom klaviru. Predavač, ludački aklamiran, bio je na rukama prenesen do stola. Ta popularnost morala je da nas upozori. Već ona sumnjiva etiketa – egzistencijalizam – bila je pribodena na novi sistem. Kada je upala u dno noćnih kafića, ona je odmah polarizovala grotesknu faunu pevačica, džezera, ljudi sa filozofskog fakulteta, pijanaca i staljinista. No, šta beše to egzistencijalizam? Mi ćemo to saznati. Sartrova poruka je bila sadržana u četiri reči: *egzistencijalizam je jedan humanizam*.

Pa bi nam ispriповedao jednu priču o zrnima graška u kutiji šibica da bi ilustrirao svoj naum. Nađosmo se prizemljeni. Tako je naš učitelj pokupio iz kante za smeće jednu zinu cipelu koja je vonjala na znoj i na unutarnji život, a koju smo mi prethodno bacili, *Humanizam*, i onda je prilepio kao jednako svoju na taj besmisleni pojam egzistencijalizma.

A svi su tu da aplaudiraju.

Opet vidim u mislima jedno posmrtno bdenje koje nas je potom okupilo u jednom kafeu.

Jedan od nas poverovao je da je za sve pronašao ključ u romanu *Mučnina* koji je Sartr objavio 1938. Tu se vidi jedan smešan, promašeni lik kojeg pripovedač naziva Autodidaktom zato što se on obrazuje čitajući po azbučnom redu sve pisce u gradskoj biblioteci. Elem, taj tupoglavac poziva se na humanizam i – vrhunac smejurije – sebi bliskima poverava da je u toplom promiskuitetu jednog zatvoreničkog logora 1914–1918. otkrio neizrecivu vrednost večite ljudskosti. I kao vrhunac svega, on se upisuje na studije filosofije. Sve je bilo jasno. Kao zatvorenik 1940. Sartr nam se vratio preobraćen u autodidakta. Za stolom se odvijao jedan koncert katastrofičnih predskazanja: „On će postati socijalist. Sakupljaće milostinju za male Kineze. On će postati Veliki Lik (za nas je svaki „veliki lik“ nalikovao na ogromne maske karnevala u Nici), biće Gandi u degolovskoj Francuskoj. On će praviti crtane filmove...“ I nastavak kao da nam je davao za pravo, nizali su se crtani filmovi, romani, pamfleti, drame, farse, reportaže, politički eseji, memoari... beskrajno superiorni svemu onome što je rađeno u istom žanru zato što su ti restlovi bili otpaci sistema, učinili su nam se da su baš po meri da nas navedu na oplakivanje pisca *Bića i ništavila*.

Tu reakciju prema Sartru valja uzeti za ono što je ona bila: neka vrsta oceubistva od odocnelih mladića kojima je teško padala svest da sve duguju njemu. Viđena na odstojanju od nekoliko godina ta osuda mi se pojavljuje u svom celom mladalačkom ispadu. Ipak ne mogu sebe sprečiti da mislim da je ona sadržavala i zrnice istine. Izgleda da je Sartr uvek patio od preteranih moralnih obzira. Grozomorni strah da se uvali u nešto što je on nazivao taborom „ništaka“ neosporno je umanjivao njegovu stvaralačku snagu i moć. Mislim da se ne može živeti zdravo i punim plućima bez minimuma ravnodušnosti prema porocima drugih. Ta ravnodušnost, koja poprima ne baš uznemirujući izgled primarnog i životinjskog egoizma kod bilo koga od nas, kod najlucidnijih i najinteligentnijih biva neminovno obojena

cinizmom. Sartrova nesreća je bila u tome što se nikada nije opredelio. Ali možda valja poći još i dalje. Možda se taj marksista nikada nije odrekao potajne ambicije da postane svetac...

Dođe i godina za polaganje ispita agregacije, te glomazne, iboovski prenaduvene mature, najnepoštenije i najzlosrećnije ustanove našega obrazovanja. Malena grupa koju smo sačinjavali beše raskomadana od strane ispitivača. Jedino su Žil Delez i Fransoa Šatle (François Chatelet) spasili svoj ulog. Komisija je ustuknula pred nečasnim atentatom koji bi se sastojao u tome da i njih upiše na tablu za odstrel. Trebalo je odreći se našeg jedinog i istinskoga poziva i baciti u trnje naše toge dijaka metafizičara da bismo se priklonili novinarstvu, radiju, izdavaštvu, konfekciji, pa čak i književnoj prozi, kao Mišel Bitor (Michel Butor) i ja lično.

Elem, tako, ako bi valjalo odrediti datum rođenja moga književnog poziva, mogao bi se izabrati taj mesec juli 1949, kada mi je u dvorištu Sorbone Žan Bofre (Jean Beaufret) saopštio da moje ime ne stoji na listi primljenih na konkursu za agregaciju. Moj bunt je bio utoliko burniji što sam sebe smatrao odsečno za najboljeg u svojoj generaciji. Zapravo moje godine učenja u Nemačkoj samo su me nepopravljivo udaljile od te „igre sa dve kocke i figurama gusaka“ za agregaciju. Ljutito sam odbacio pomisao da radim kao običan nastavnik ili prosti uča, i da se iz godine u godine javljam na konkurs. Treba dodati da sam se uljuljivao jednom iluzijom. Zamišljao sam da čovek može stvarati filozofsko delo sam, izvan univerzitetskog okvira, bez okruženja kolega i studenata. Pošto sam sa treskom zalupio vrata univerziteta, verovao sam da mogu nastaviti samostalno putem kojim sam išao sedam godina, kao raspop koji uobražava da može poštovati pravila svog nekadašnjeg reda zarađujući kao radnik ili dućandžija.

Stanovao sam sa još nekoliko ljubaznih vetrogonja sličnih sebi, u „hotelu Mira“, br. 29, Anžujski kej, na ostrvu Sen-Luj. Od samog početka aprila, lađice na Seni i Marijin most pomaljali su se kroz treperave zavese obalskih jablanova. Tu su bili Ivan Oduar (Yvan Audouard), Žorž de Kon (Georges de Caunes), Arman Gati (Armand Gatti), Pjer Bulez (Pierre Bulez), Žorž Arno (Georges Arnaud), a od žena, Ina Bandi (Ina Bandy) i grofica od Faleza, jedna krupna i gorda Irkinja koja je radila kao krojački model. Slikar Fred De (Fred Deux), Karl Flinker (Karl Flinker), Žil Delez i Klod Lancman (Claude Lanzmann) bili su nam kao rođaci. Smucajući se u espadrilama po obalama i kejevima, po ostrvskim kaficima i po Trgu Vož, zarađivao sam za život praveći radio-emisije i obarajući na stotine stranica prevoda za izdavača Plon. Nisam znao da me ta dva hranljiva sastojka pripremaju, svaki na svoj način, vrlo uspešno za spisateljski zanat.

Prevođenje je sigurno jedna od najkorisnijih obuka kojima može da se podvrgne pisac-segrt. U prevođenju sa engleskog na francuski problem nije u engleskom, nego u francuskom. Doista, znanje engleskog je neophodno. Ali za prevodioca reč je o pasivnom poznavanju jezika koje prima i koje je neuporedivo lakše steći nego aktivno, stvaralačko koje se traži prilikom pisanja francuskog teksta. To je sva razlika koja postoji između čitanja i pisanja. Zbog toga u učionici samo prevod sa maternjeg na strani jezik omogućuje da se odmeri znanje nekog stranog jezika što ga poseduju učenici. Prevođenje sa stranoga jezika na maternji pokazuje samo poznavanje kojim oni raspolazu iz maternjega. Prvi u tom prevođenju su najbolji u maternjem jeziku.

Budući da je cilj formulacija jedne strane misli na što je moguće tečnijem, prikladnijem, gipkijem i prisnijem francuskom, prevodilac je dužan da se obuči u virtuoiznom vladanju

gotovim klišeima, izrazima i obrascima, uobičajenim obrtima i drugim idiotarijama koje čine jezički fond na kome on piše, i čije odsustvo ili retkost karakteriše taj odvratni žargon zvan „prevedeno sa“. Ubrzo sam razumeo preimućstvo jednog rečnika galicizama. Uskoro sam ih naučio napamet od silnog zagledanja u njega i od prekomernog zahvatanja za SVOJE PREVOĐENJE. Njihova retkost odaje prevodioca. Nemački, na primer, ne poznaje glagol *falloir* (trebati) koji prevodi sa *devoir* (morati), pa prevodilac mora svaki čas da poseže za izrazom *il faut que* (treba da) pre nego za kraćim *je dois* (ja moram), takođe jasnim, ali koje jako miriše na germanizam.

To vežbanje, dakle, odlična je priprema za originalno delo. Neprestano rukovanje suštinskim delovima koji sačinjavaju jezički automatizam zacelo nas uči ne samo da se njima služimo pri prevođenju, već i da ih savijamo ili izostavljamo u originalnom delu. Jer postoje ogromni majdani za stil – u prozi i još više u poeziji – u izvijanju uobičajenih sintagmi. Pesnici se često služe jezikom kao izvesni savremeni vajari šivaćom mašinom ili automobilskim motorom koje pretvaraju u umetnička dela odgovarajućim rasklapanjem. No vratimo se prevođenju. Kako svaki jezik ima svoj štimung i vlastite privlačnosti, bekstvo iz toga štimunga i oslobađanje od te privlačnosti prethodi svakom dobrom prevodu da bi se razvijao potpuno slobodno u prihvaćenom jeziku. To je problem sličan lansiranju veštačkog satelita u orbitu koji u tu svrhu treba otrgnuti od zemljine teže. Da bi se ostvarilo to otrgnuće zamislio sam jedan postupak koji preporučujem prevodiocima. Izabrao sam jednog francuskog pisca koji ima daleke srodnosti sa stranim piscem koga je trebalo da prevodim, i ogrezao sam u njemu pre nego što bih se dao na posao, prisiljavajući onda sebe da stranog pisca prevodim ne samo na francuski, nego osobito i na Flobera, Mopasana (Maupassant) ili Renana (Renan). Tako sam dva romana od Eriha Maria Remarka (Erich Maria Remarque) prevodio „na Zolu“, uticaj koji je sigurno uočljiv pri čitanju mojih prevoda.

To mi je uostalom dalo priliku da sretnem pisca knjige *Na Zapadu ništa novo*. Taj čovek rođen u Osnabriku (u Donjoj Saksoniji), slavan u celom svetu zbog svoga antimilitarizma, imao je, sa svojom ukrućenom kičmom, svojim strogim i četvrtastim licem i nerazdvojnim monoklom, izgled pravog pravcatog pruskog oficira. On me je pozvao na ručak kod *Relais Bissona* i poručio mi je prve morske ježeve u životu. „Ovo je prvi put da mogu razgovarati na svome jeziku sa jednim od svojih prevodilaca“, priznao mi je on. „Oni drugi – Amerikanac, Italijan i Rus – znaju nemački kao mrtav jezik, kao latinski ili starogrčki.“ Čestitao mi je što prevodim, ali me je ohrabrio da to posmatram samo kao vežbanje za buduća vlastita dela. „Ipak, ne valja suviše brkati prevod sa ličnim delom. Tako vaš prevod mog poslednjeg romana – uostalom izvrstan – priredio mi je prilikom čitanja dva iznenađenja. Prvo, što u njemu nisam našao izvesne stranice svoga romana.“ „A drugo?“, upitah ga vidno uznemiren. „Drugog iznenađenje je bilo suprotno: pročitao sam izvesne stranice kojih nema u originalu.“ Imao sam dvadeset godina i bio sam mali uobraženi kreten, a nisam imao najpovoljnije mišljenje o prozi E. M. Remarka. Pošto sam pocrveneo kao rak i promucao, smogao sam bezočnost da mu odgovorim: „Važno je da su ove druge bolje od onih prvih, zar ne?!“ On se velikodušno nasmešio. Tada još uvek nisam znao da je prevodilac samo jedna polovina pisca, i to pola onoga što je kod pisca najsmernije zanatsko. Radeći na prevodima, pisac-šegrt stiže ne samo vladanje vlastitim jezikom, nego se uči takođe i strpljenju, savesno izvršenom nezahvalnom naporu, ne nadajući se ni novcu ni slavi. To je škola književne vrline.

Sve ostale lekcije naučio sam zahvaljujući svojim aktivnostima na nacionalnim radio-stanicama, a zatim i na „Evropi 1“.

Sveta emocija koju doživi onaj ko je zatvoren u studiju „pred zvučnim ekranom“, kad vas paljenje crvene lampice upozori da ste u kontaktu sa „slušaoceom“ i da je vreme za govorjenje, istoga je reda kao i ona koju doživite kad ugledate svoje ime odštampano u novinama ili na omotu knjige, samo je neposrednije i brutalnije. Ja govorim, neko me sluša. Ko me sluša? Na to pitanje se ne može odgovoriti. Reč je izbačena nasumice strašnim sredstvima radio-talasa. Ona dopire tamo gde može. To je čudesno, uzbudljivo tajanstvo kada mu pristupimo prvi put, kapitalno iskustvo zahvaljujući kojem sam osetio zatamnjenju, ali živu prisutnost te hidre od milion glava, zvane „široki auditorijum“. Iskustvo koje je postalo još potresnije kontaktom koji sam u jednom trenutku imao sa pismima slušalaca – tim ogromnim, raznoglasnim, prodornim, grotesknim, zastrašujućim koncertom glasova sa svih strana – koji vam se obraćaju za sve i ni za šta, da bi se požalili uglavnom na bolest, na muža, na poreznika, na ljubavnicu, na odrasloga sina, na zlu sreću, na siromaštvo, na dosadu, na samoću, i to vama koga ne poznaju no koji je tu čudom radio-talasa, pa koji može sve, koji je... Bog. Da, bilo ko da je taj koji čita pisma slušalaca, gura prst u rane gomile, tog ženskog i plačnog čudovišta, i ima predstavu o tome šta sve Gospod Bog i njegovi sveti čuju dnevno u molitvama koje se dižu ka njima. Tako sam ja, vukući se u espadrilama po obalama ostrva Sen-Luj, oštreći svoje pero na prevodima, sticao svest o velikoj graji koja mi je hučala u ušima kao huk sa okeana, a koji sam s visine ignorisao dok bejah univerzitetski dijak, tu kolektivnu dušu svih naših savremenika koja se može zvati javno mnjenje, masa ili narod.

Pojava privatne radio-stanice „Evropa 1“ morala je dati svu punoću tom otkriću i u isti mah mi dati priliku da upoznam jednog od najneobičnijih ljudi koje mi je bilo suđeno da sretnem. „Evropa 1“ – to je bila ideja i delo Čarlsa Mikelsona (Charles Michelson). Taj Izraelac rumunskog porekla, koji je misteriozno postao apatrid, otpočeo je još pre rata pokušajem u Tangeru koji je mogao biti magistralan da se nije isprečio rat. Po slovu jednog ugovora sa međunarodnim vlastima koje su upravljale tim gradom od 1923. samo je on imao privilegiju da instalira i koristi privatnu radio-stanicu na toj teritoriji, blagodareći naravno krupnom učešću vlade u prihodima te stanice od reklama. Događaji su obustavili sve pre nego što je „Radio-Tanger-Mikelson“ počeo svoja emitovanja. Grad su okupirali Španci, zatim Amerikanci, pre nego što je ponovo pripao Maroku. Ipak, Mikelson je, mašući svojim ugovorom pred Međunarodnim sudom u Hagu, dobio obeštećenje zbog svega što je pretrpeo usled smene tri režima na teritoriji Tangera.

Ali to je bila samo probna trka koja je imala za cilj velike manevre u Saru. Sar, nezavisna država do 1957, nudio je teren ne bez sličnosti sa starom međunarodnom zonom u Tangeru. Mikelson je potpisao sa njegovom vladom ugovor koji mu dopušta da postavi antenu u Sarburgu. „Evropa 1“ je tako rođena. Ne bezbolno, jer je hajka kojom su dočekane prve emisije bila strašna. Bilo je to uglavnom pod pritiskom pisane štampe koja je 1945. godine izglasala zakon o državnom monopolu na radio i televiziju. Moglo bi se pomisliti da je vokacija štampe bila da bdi najstrože nad integritetom slobode izražavanja zagarantovane ustavom. Bilo bi za čuđenje da je ona ogorčeno zahtevala ukidanje slobodne upotrebe radiofonskog i televizijskog izraza, kad se ne bi htelo znati da najsvetiji principi padaju pred novcem. Pisana štampa se bojala za svoje prihode od reklama i težila je da u zametku uništi

svakog odveć opasnog konkurenta. Dakle, zločin iz niskih pobuda pošto je motivisan čisto interesima. Poznata je kazna koja ju je stigla kada su reklame osvojile državne TV kanale nekoliko godina kasnije.

Tokom novembra i decembra 1954. tvrdo se vrbovalo u Ulici Fransa Prvoga, po prevashodstvu saradnike R. T. F. i pod uslovima neporedivim sa onim što su oni tamo zarađivali. Obreo sam se koprcajući, zajedno sa izvesnim brojem drugih, u mrežama Čarlsa Mikelsona. Od prvog susreta sa njim bio sam prestrašen i očaran. Znao sam njegovu istoriju i divio sam se što taj usamljenik i apatrid pregovara sa državama na ravnoj nozi, uspeva da im stane na put i čak da ih natera da grizu zemlju. Nikada borba Davida sa Golijatom nije dobila impresivniju modernu sliku. Prirodno, on je odisao inteligencijom, snagom i žestinom. Imao je za dvojnika američkog glumca rumunskog porekla Edvarda G. Robinsona (Edward G. Robinson) koji je svojim filmom *Mali Cezar* proslavio čitav jedan program. I pored toga što nikad nisam video Robinsona kako zrači u svojim filmovima simpatičnošću i zavodljivošću kao što je to mogao biti slučaj kod Čarlsa Mikelsona. Međutim, novac me je malo interesovao i prilikom našega prvog susreta on je osetio da se povlačim. Ta grozničava kuća, puna jurnjave, gde se u prolazu videlo suviše lica koja gore od ambicije i pohlepe, mene je odbijala. Odlučno sam više voleo tumananje u pohabanim cipelama po kejevima i ispod mostova ostrva Sen-Luj. Međutim, ponestalo mi je hrabrosti da kažem *ne* tom biku čija snaga ubeđivanja kao da nije dopuštala nikakav otpor. Na njegovo veliko iznenađenje zatražio sam tri dana za razmišljanje. „Imamo da uradimo velike stvari zajedno“, reče mi on dok me je vozio do kuće. „Radio 'Evropa 1' samo je startna platforma za televiziju 'Evropa 1'. Zamislite moć koju će predstavljati kod gomile koju će to doticati. Budite maštoviti i nemojte verovati da smo mi mislili samo kako da napunimo svoje džepove.“ Zatim je, kroz razoružavajući smešak, dodao prostodušno: „No, dabome, ni to nije isključeno.“

Dva dana kasnije, moja odluka je pala, bilo je odlučno *ne*. Naoružao sam se do zuba da odolim svim napadima iskušitelja. Bar sam ja tako mislio, jer da je bilo tako, zašto mu jednostavno ne uputih jednu kratku, prijateljsku, ali negativnu poruku? Ne, trebalo je da ga vidim još jednom, da uspem da ga ubedim u osnovanost svoga odbijanja. Ta opasna potreba koju sam osećao da se ponovo suočim, to je bio baš on. Bio sam smušen dočekom njegove sekretarice, mile gospođe Tibo (Thibault). Gazda je bio na putu, ali je ostavio uputstva u pogledu mene. Uхватила me je fatalna neodlučnost. I minut kasnije, obreo sam se prvi put u životu opremljen radnim stolom, telefonom, sekretaricom i bezbednim krajem meseca.

Najčudnije je bilo to što nisam imao šta da radim. Radio-stanica još nije proradila, pošto se zgrada u Sarburgu, nečuvene arhitekturne smelosti, srušila na aparate. Povrh toga, moj prvi susret sa Čarlsom Mikelsonom pobudio mi je sumnju da ni on ništa više od mene nije znao o funkcionisanju koje je nameravao da mi poveri kada se sve bude sredilo. Čekajući, održavao sam sa njim rođačke i burne odnose. U početku sam dolazio u njegov ured u osam časova. On mi je dobacio besno: „Vi imate sreću što možete da se izležavate jutrom!“ Jednoga jutra dođoh u šest časova. On je zaurlao: „Ah, nemoj! Verujete li vi da sam ja u kancelariji u ove sate da bi mali kreteni dolazili da me gnjave? Vratite se da spavate!“ Jednom drugom prilikom, čim sam stigao, on me je odveo na stranu, pa sa mnogo blagosti, poverljivim tonom, stavio do znanja da je već van sebe te da bih morao da smatram kao

ništavne i kao da se nisu dogodile sve one neučtivosti koje će mi reći. Redovno smo odlazili u Sarsku oblast. Ja sam mu služio kao tumač, ali on me je nestrpljivo prekidao i obraćao se izravno sagovornicima na jednoj čudnoj mešavini nemačkog, rumunskog, jidiša i engleskog. Mi smo se tako zaglibljivali u blatu gradilišta u Sarburgu. Upinjali smo se da uspravimo „katedralu“ tornja za emitovanje čiji je krov napravljen od prenapregnutog betona koji se raspukao. Mi smo organizovali emisije za Telesar i odašiljač za emitovanje TV Sarland koji je on stavio u džep u prolazu. Tako sam više puta putovao u društvu kolosa sa ušima od karfiola, jer je to bilo vreme kada su okršaji učetrovo činili čuda na malom ekranu. Dva-deset godina kasnije, kada sam se vratio u Sarbriken da održim književno predavanje, iznenadio sam publiku otkrivši joj šta me je dovelo u njihov grad kada sam u njemu bio poslednji put.

Pri svemu tome, besnela je bitka oko „Evrope 1“ čije je slušanje potvrđivalo. Paradoksalno, sve su emisije bile puštane u etar direktno iz pariskih studija povezanih prostom telefonskom žicom sa granicom Sarlanda. Dovoljno bi bilo da francuska pošta preseče tu liniju pa da odašiljač prestane da radi. Njegovi neprijatelji nikada nisu to postigli. Istina, sve veća publika privržena dnevniku Pjera Sabaga (Pierre Sabbagh) i Morisa Sigela (Maurice Siegel) otežavala je sve više nasilni udar na mladu radio-stanicu. Kad to nije uspelo, okomili su se na njenog tvorca. Ministar unutrašnjih poslova potpisao je rešenje koje je primoravalo Čarlsa Mikelsona da stanuje na Korzici pod policijskim nadzorom. On je imao ovlašćenja za to, kada je reč o apatridu, mimo kontrole i bez pravdanja. Francuski zakon dopušta da i dalje živi to poverljivo pismo. Cilj operacije je bio da primora Čarlsa Mikelsona na ustupak akcija koje su mu obezbeđivale kontrolu nad „Evropom 1“; operacija je uspela.

Upravljanje operacijama dodeljeno je Luju Merlenu (Louis Merlin), velikom čudotvorcu za reklame koji je dolazio iz Radio Luksemburga sa jednom vatrenom strašću u srcu: cirkusom. Mi ćemo videti što ćemo videti. Poslednja pridošlica na talasima „Evropa 1“, pronalazak Merlena – to prestižno ime zauzelo je svoje mesto brzo i snažno. Ono što je bilo učinjeno serijom blistavih prepada, od kojih su glavni bili delo Žaka Antoana (Jacques Antoine) i Pjera Belmara (Pierre Bellemarre) u okviru njihove emisije „Vi ste strašni“, ta serija sjajnih publicističkih operacija zaslužuje da bude pomenuta zato što je u svom bučnom merkantilnom stilu – radilo se na tome da se prodaju proizvodi „Oreal-Monsavona“ koji je bio pokrovitelj emisije – postavljala i rešavala na svoj način vrlo opšti odnos između „primalaca“ (potrošača, publike, gledalaca, slušalaca, čitalaca i sl.) i „davalaca“ (proizvođača, autora, čoveka spektakla, pisca itd.).

Iako se često govori suprotno – a da se uopšte ne misli stvarno – postoji hijerarhija u načinima izražavanja, pri čemu se izvesne umetnosti sigurno mogu označiti kao „niže“ u odnosu na one druge koje su uzvišene. Gde je merilo? Po mom mišljenju ono se nalazi u kvantitetu i kvalitetu saučesništva u stvaralaštvu koje stvaralac očekuje i traži od primaoca. Nižom umetnošću nazivam onu koja traži samo pasivnu prijemčivost i amorfnu poslušnost od onih kojima se obraća, te nižim nazivam delo u kome je skoro sve dato i ne ostaje ništa da se dogradi.

Pol Valeri je pisao da inspiracija nije stanje u kome se nalazi pesnik koji piše stihove, nego ono u koje se on nada da će dovesti čitaoca svojih stihova. A ja mislim da poezija koja traži više nadahnuća od svojih čitalaca nego bilo koji drugi način izražavanja od svojih

„primalaca“ kojima se obraća mora biti smatrana za najuzvišeniju među umetnostima. Na drugom kraju skale, bioskop traži od gledalaca samo mirovanje u zamračenoj dvorani, otvorene oči zagledane u svetlucavi ekran, upola hipnotisano stanje duha koje se leluja između sna na javi i spavanja. Idealni filmofil je junak *Paklene pomorandže* Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick): sedeći, sa navučenom ludačkom košuljom, dok mu štipaljke drže oči otvorene prema ekranu, a bolničar mu svakog trenutka kaplje u oči kapi destilovane vode da bi mu pospešio treptanje. Eto jednog potrošača svedenog na teško dostižan stepen pasivnosti. Loš gledalac uistinu dostojan lošeg spektakla! Da, bilo da je reč o povezivanju čitaoca sa zvučnom dogradnjom pesme, slušaoca sa tim apstraktnim plesom kakva je simfonija, ljubitelja umetnosti sa razgradnjom-rekonstrukcijom pomoću linija i mrljama boja svoje vizije sveta, ili na najtrivijalnijem nivou jedne domaćice sa trgovačkim uspehom jedne marke praška za rublje, pasivni otpor primaoca mora da ustupi mesto aktivnom saučesništvu.

Taj pasivni otpor slušalac radija još pojačava strašnom sposobnošću da uvek ima da radi nešto drugo slušajući – jednim uhom, koliko odsutnim! – „reklamnu poruku“ uvijenu u muziku koja mu je namenjena. Šta se može očekivati od primaoca koji kuva, posprema stan ili vodi ljubav? U tim žalosnim uslovima radiofonskih prijema, emisije „Vi ste strašni“ trovale su kao surovi i nepobitni lek. U večernjim satima, dok se opuštao od napornog radnog dana, slušalac, razgaljen svečanom i okrepljujućom muzikom – odlomkom iz *Ljubavi triju narandži* Prokofjeva – sporazuman je sa tim da se ispriča istinita, dramatična priča sa neizvesnim raspletom. Zatim bi mu saopštili da postoji potreba za njim, naložilo bi mu se da se obuje, uzme mantil i da siđe na ulicu... Ukratko, umesto da slušaoca uljuljkuje u sladunjavu i sanjarećoj polutami, emisija „Vi ste strašni“ koristila se obrnutom metodom. Ona bi ga prodrmala i primorala da se lično unese. Najčudnije je što je on bio poslušan. Ali, kako je on tada samo bio duboko prožet „reklamnom porukom“! On bi tada postajao bik koji se u svom pomamnom naletu navukao na bodež toreadora.

Da bih prikazao tu metodu, navešću primer emisija od 15. maja i 30. oktobra 1956. Prva nam je ispričala jednu jako dirljivu idilu. Čerka jednog čuvara rampe na pruzi Pariz–Šarvil živela je prikovana za stolicu-ležaj za paraličare. Ipak nju je primetio jedan mašinovođa, i svaki put kad bi voz prolazio pored kućice, on bi pozdravio nepokretnu zviždukom sirene, prijateljskim znakom i tračkom misterije u strašnoj monotoniji tog života u horizontali. Naravno, Andreja Žame (Andrée Jammet) i Rober Fere (Robert Ferrert) nikada nisu razgovarali.

Emisija „Vi ste strašni“ promeniće sve to jednim potezom čarobnog štapića. Toga utorka 15. maja 1956. zbunjeni neodoljivim radiofonijskim pozivima hiljade slušalaca sleglo se sa rukama punim poklona na stanicama Pariz–Istok, Lanji, Mo, Esbli i Laferte–Milon. Jedna lokomotiva širokog koloseka, kojom je upravljao Rober Fere, skuplja sve to i zaustavlja se – najzad! – pred kućom porodice Žame. Nepokretna devojka upoznaje najzad svog tajanstvenoga prijatelja koji joj pred noge polaže hiljade poklona...

Krajem oktobra, drama se odvija u Mađarskoj koju je pregazila sovjetska čizma. Celoga 30. dana u mesecu, radio prenosi odjeke borbe i agoniju stanovnika Budimpešte. Uveče emisija „Vi ste strašni“ prodroma francuske domove iz mrtvila. Iznajmljen je na Orliju jedan DC-4 koji može da ponese tovar od sedam tona. Sutradan je poleteo ka Budimpešti, nakrcan lekovima. U svakom gradu i svakom selu treba da se nađe bar jedan vozač automobila, dobrovoljac, koji će doći pred opštinu da sakupi lekove za Mađarsku koje će doneti stanov-

ništvo. Zatim će se uputiti ka Orliju. Izvesni, dolazeći iz pravca Nice i Bresta, voziće čitave noći i stići će da ugledaju avion kako uzleće na kraju piste. Nije važno! Jedino što je bilo važno to je napor, požrtvovanje, pobeđena pasivnost!

Izvesne radnje doživele su malo-pomalo neočekivani porast jedne ogromne nacionalne, čak internacionalne farse. Jedna od njih započela je 22. januara 1957. I imala je za junaka američkoga industrijalca – Abrahama Spenela (Abraham Spenel) – koji je, pošto je stekao bogatstvo proizvodeći predmete od gume, zakupio čitave stranice američke štampe da bi u njoj izrekao pohvalu Francuskoj i u njoj branio njenu politiku. Te večeri „Vi ste strašni“ zatražila je od slušalaca da odmah pošalju poštansku razglednicu svoga grada ili svoga sela sa jednostavnim rečima „Hvala, gospodine Spenel!“ Stiglo ih je 1.361.000. Trebalo je da neko pošalje te razglednice. Ko će? Neki francuski poštar. Koji poštar? Ako bi postojao jedan po imenu Lafrans to bi bio taj. Odgovor ministarstva PTT: nijedan poštar nije odgovarao stvarno milom imenu Lafrans. Onda možda poštar po imenu Lafajet: to bi znači bio poštar iz te komune. O, bedo! To premaleno seoce opsluživao je poštar iz susedne varoši! Trebalo je okončati stvar, jer vreme je hitalo. Ubedili su administraciju pošte da za poštara imenuje jednoga žitelja iz Lafajeta: to beše građanin Abel Šarbonije² (Abel Charbonnier), koji je bio pravi pravcati ćumurdžija. On se iskrca u Parizu – koji je video prvi put u životu – sa friškim telećakom od štavljene kravlje kože preko ramena. Zatim je došlo do vožnje preko Atlantika u specijalnom brodu „Constellation“, prijema kod ambasadora koji je sredio A. Spenel i trijumfalne turneje po državama SAD. Tri nedelje kasnije, Abel i Abraham su sleteli zajedno na Orli. Primljeni su u Jelisejskoj palati kod predsednika Kotija (Coti). Iznajmljena je specijalna dresina za pravac Šavaniak (Chavaniac) u kojoj brzopotezni vajar Bartelti-Dajon (Barteletty-Daillon) izrađuje bistu Abrahama Spenela od sedre za katedralu. Ona će biti otkrivena na dolasku u opštinu.

Kakav gubitak nevinosti za sveže raspopoljenog dijaka filozofa, koji tek što je iskoračio iz Spinozine *Etike* ili iz Kantove *Kritike čistoga uma*, kao što je bio ovaj svakodnevni kontakt sa velikim ciničnim ili nesvesnim ajkulama sveta reklame i ta luda putovanja od kojih me je poslednje bacilo na dno crne Afrike! Iskustvo je bilo utoliko reskije budući da nisam menjao ništa u svom životu večnog i usamljenoga studenta. Elem, nema ničega što bi vas tako porinulo u vašu samoću kao to vrelo i bučno prisustvo velike bezimene gomile. Nekadašnji seljanin, odsečen od sveta, ali okružen običnim ljudima iz susedstva nije znao za usamljenost čoveka današnjice opsednutog mas-medijima, svakodnevno uključenog u blisku i daleku sadašnjost preko novina, radija i televizije.

Masovni mediji zamenjuju suseda mitološkim herojima. Oni stvaraju prazninu oko vas, i tu prazninu nastanjuju alegorijama od gipsa koje nose imena pape, diktatora, filmske zvezde, nobelovca za fiziku. Izvestan broj parova nema šta da kaže jedno drugom otkako Fara Diba i iranski šah imaju bračne svađe u jednim od njihovih novina. Video sam oca mnogobrojne porodice, okruženog svojom ženom i ženinim prijateljima, svojom decom i njihovim prijateljima, kako pri služenju deserta odjednom tone u ponor zanemarenosti: u

² Charbonnier, ime koje vodi poreklo od zanata. U srpskom bi to odgovaralo, otprilike, homonimu *Ugarković*. Turnije pravi igru reči aludirajući na skromno poreklo ljudi iz Overnja koji su u Parizu živeli od prodaje (i preprodaje) ćumura, vode i limunade. Izraz „bougnot“ bi odgovarao nazivu za parisku krčmu čiji se kafedžija bavi prodajom ćumura i jeftinih narodnih pića. (*Prim. prev.*)

njemu se probudio neko ko se zapitao šta on radi tu među svim tim strancima? Ipak, između mog skromnog prevodilačkog zanata i reklamnih oluja koje su mi otkrivale prisustvo široke publike, morala je postojati i mitologija, neka druga mitologija, plodna i duboka, koja mi omogućuje da se istovremeno izrazim i da pronađem tačku dodira sa publikom zato što bi je ona obogatila terajući me na smeh, da drhtim i da plačem, menjajući njen način osećanja, viđenja i mišljenja, umesto što je eksploatiše prodajući joj prašak za veš i šampon.

* * *

Dakle, stvarati književno delo. Ali nikada ne zaboravljati da ja potičem sa druge strane i da u svetu književnosti ostajem čovek sa druge strane. Nije se trebalo odricati divnoga oružja koje su mi moji učitelji metafizičari stavili u ruke. Priželjkivao sam, naravno, da postanem pravi romanopisac, da pišem priče koje odišu mirisom vatre od drva, na šampinjone u jesen ili na mokro krzno životinja, ali te priče bi potajno morale biti pokretane polugama ontologije i materijalne logike. Učio sam se pisanju ugledajući se na uzore: Žila Renara (Jules Renard), Koletu (Colette), Anrija Pura (Henri Pourrat), Šatobrijana (Chateaubriand), Žionoa, Morisa Ženvoa (Maurice Genevoix), te pesnike konkretne proze, slasne i žive, čije mi pokroviteljstvo objašnjava da se u toj akademiji „Gonkur“ osećam kao kod kuće tako tvrdoglavo veran svojim naturalističkim i zemaljskim korenima. No ja sam hteo da ispod te gore koja lista i mrke oranice dočaram stenu apsoluta koju je izvalio teški tam-tam sudbine. Imao sam ambiciju da svome čitaocu zaljubljenom u ljubavne avanture pružim književni ekvivalent tih uzvišenih metafizičkih izuma kakvi su Dekartov (Descartes) *cogito*, Spinozina tri vida saznanja, Lajbnicova prestabilarna harmonija, Kantova transcendentna shema, Huserlova (Husserl) fenomenološka redukcija, da navedem samo nekoliko uzora velikana. Da skratim, nađoh se u ulozi direktora fabrike na kraju rata za vreme kog je on proizvodio isključivo topove i tenkove. Uбудuće on treba da izbacuje frižidere i štednjake, ali ako je moguće sa istim mašinama, jer ne bi smelo da bude u pitanju rušenje i ponovna izgradnja cele fabrike. Kako izbaciti jedan roman-feljton u stilu Ponson di Teraja (Ponson du Terrail)³ Hegelovom pisačom mašinom? Da se poslužim jednim poređenjem Pola Valerija, smerao sam da igram igru dama igrajući partiju šaha. Meni se čini da se izvesna moderna škola upinje obrnuto da partije šaha odigra igrom dama, hoću reći, da se ona, naoružana jedino priborom nasleđenim od književne tradicije, napreže da razbije granice književnosti kako bi otišla ako ne dalje a ono bar u drugom pravcu.

Traganje je trajalo beskrajno dugo, mučeno idejom da je možda sve to uzaludno, bez ishoda, vođeno besmislenom namerom. Ja sam se, međutim, uskopistio da problem postavljam samo *kvantitativno*, poput skakača uvis koji bez tračka sumnje zna kako je dovoljno da on skoči 210 santimetara da bi postao svetski prvak. Trebalo je samo imati genijalnosti – ili jednostavno nešto više inteligencije, strpljenja, snage, što mu dođe na isto – da bi se prepreke snizile, da bi se vrata probila i uspostavilo delo. Ali ako ostavimo po strani svako mladalačko razmetanje – to busanje u prsa metafizičkog Tarzančića – šta sam ja to

³ Pierre Alexis de Ponson du Terrail (1829–1871) neverovatno plodan pisac romana-feljtona koji je svojim delima punio pariske novine i bio svojevremeno pisac bestselera. (*Prim. prev.*)

znao uistinu o kvantitetu cerebralne moći kojom sam raspolagao? Jer ako je problem očigledno uprošćen da bi bio formulisan kvantitativnim izrazima, samo rešenje, takođe kvantitativno, sadrži logično osudu bez priziva. O kvalitetu se raspravlja. U nijansama se uvek može služiti ujdurmama. Kvantitet pak ne prašta. Ono „ti nećeš ići dalje“, izgovoreno fatalno jednoga ili drugoga dana pred skakačem ili pred metafizičarem, zastrašujuće je tačno. A kvantiteti ne praštaju međusobno. Spinoza je to formulisao u aksiomu četvrtoga dela svoje *Etike* o kome se ne bi moglo dugo umovati: datoj sili, ma kolika ona bila, uvek je moguće protivstaviti veću silu koja će je potisnuti. Najjači čovek na svetu je prcoljak prema biku ili slonu. Šampion u skoku uvis zamišljaće uvek očajno letvu više nego što je može preskočiti, a ja koji pišem neprestano imam na umu sa mučnom jasnoćom šta bi valjalo učiniti da to bude bolje, a što ja ne mogu izvesti bez dovoljno talenta ili genija.

To kvantitativno viđenje tišti me i ne da se smetnuti sa uma. Na to se nadovezuje naročito trajanje, vrlo dugo trajanje mojih dozrevanja i razrada. Jer pisci su kao trkači: postoje sprinteri i specijalisti za maraton i polumaraton. Neki zaobruče svoje delo u tri sedmice. Priča se da je Stendal (Stendhal) izdiktirao *Parmski kartuzijanski manastir* u pedeset i dva dana. Drugima treba vremena, mnogo vremena. Ja pripadam tom soju. Rukopis sazreva u mojoj glavi i na mome stolu četiri ili pet godina. Rado bih ga uporedio sa loncem koji se krčka na vrlo tihoj vatri i sa kojega u svakom trenutku mogu podići poklopac da mu dodam neki novi sastojak. Ili sa kućom koju bih gradio sam oko sebe, nemajući nikakvog drugog zaklona, i znači s početka drhteći nad jednim nakaradnim gradilištem koje biju svi vetrovi, te sve više ga dovodeći u red kako bi se stvorio što prijatniji prostor. Poslednja godina je puna strepnje i naslade istovremeno. Zato što, dok se roman približava svršetku, moj duh obilazi naivno srećan, sobe i nusprostorije, dodajući tu i tamo sitne popravke, ali u isti mah i umoran od te preteške i odveć složene građevine čiji je on jedini stanovnik, i koje žuri da se otarasi, da bi se upustio u nove igre, te očekujući zabrane. Jer ništa nije zavodljivije od budućih dela o kojima sanjamo dok se u bolovima okončava rad dugoga daha. Ona imaju svu lakokrilu i badavadžijsku svežinu koja nedostaje delu u nastajanju koje je prljano naporima i neizvesnostima. To ništa manje ne znači da prekid ostaje bolan i označava početak jednog perioda lutanja i napuštenosti.

Dugo dozrevanje i kvantitativno viđenje su, kao što rekoh, nerazdvojni. To znači da radnik koji je stekao svest o svojoj slabosti pred delom kojeg se latio ima samo skladište da stavi vreme na svoju stranu i da se okrene strpljivom sakupljanju. Slabašan zidar koji u jednom mahu može podići samo jednu ciglu prevrnuće ipak do kraja meseca tone opeke. Samoubistvo se kreće ponekad tim zaobilaznim putem prikupljanja. Čovek koji se penje na vrh Ajfelovog tornja na svakom stepeniku puni svoje telo malom količinom potencijalne energije koja ustrošćena postaje strašna. Ta ista energija rođena iz njegovih vlastitih nogu pretvoriće ga u kašu kad se otisne u prazno i smrska o zemlju. Ono u šta sam ja uložio četiri ili pet godina pisanja, čitalac će pretrpeti kao šok za nekoliko sati. Previriće se ako mi čestita za snagu pražnjenja, koja, da ponovim, nije ništa drugo nego pitanje vremena i strpljenja. Ono što zaslužuje pohvalu je u najboljem slučaju što sam umeo da vešto rasporedim rezervoar, akumulator, bateriju u kojoj je energija mogla biti tako dugo sačuvana.

Umesno je dodati da je pisac dvostruko prevaziđen od svoga dela. Prvo, sa tog čisto kvantitativnog gledišta koje smo sagledali, zatim kao vrlo opšta pojava koja bi se mogla proučavati kao *prelaženje u kvalitet*.

Sa kvantitativnog gledišta prvo, ma koliko kratkim vremenom posvećenim pisanju, roman vidljivo prevazilazi ono vreme nad kojim se razvija svest koju ono ima o samom sebi. Kad kažem *ja, moja sadašnjost, šta ja jesam*, ja razumem izvesno trajanje koje se očigledno ne svodi na sadašnji trenutak, već, koje retko prekoračuje šest do osamnaest meseci. Iznad i ispod tog trajanja postoji čovek koji sam bio nekada i koji ću biti kasnije, i ja se ne poistovećujem sa tom dvojicom sem na izvestan, vrlo apstraktan način. Otuda proističe da knjiga nad kojom se mučim već četiri godine vama postaje u celini strana i kao jedna impresivna građa sačinjava sama po sebi mnogo složeniji i prostraniji kompleks od svoga autora. Pomišljam na slavni roman Kurta Siodmaka (Kurt Siodmak), *Nababov mozak*. Tu vidimo jednoga biologa kako u bokalu neguje mozak pod tako nenormalnim uslovima da organ raste, buja i postaje ležište nadljudskog, genijalnoga duha koji biologa pretvara u roba, kao što čovek čini sa psom. Ima toga u odnosu pisca sa delom. Za malo vremena, moja knjiga dobija jednu senku većih delova, organa i delova transmisije, rezervoare, ventile i zupčanike koje ja ne umem da zamislim u isti mah. On izmiče mojoj kontroli i počinje da živi vlastitim životom. Tada ja postajem njegov vrtlar, sluga, i još gore, nusproizvod, ono što delo stvara pod sobom stvarajući se. Tada živim u sužanjstvu jednog monstruma u nastajanju, koji raste i umnožava se, sa bespogovornim zahtevima (Idi do fabrika za spaljivanje domaćeg otpada. Donesi mi ono što možeš napabirčiti u Crvenom krstu kod starih zanatlija Žakara. Kakvo je mesto Svetog Duha u pravoslavnom bogoslovlju? Kako se živi u sirotištu za teške debile? Kazao mi je rukopis *Meteora...*), sa nezajažljivim apetitom, delo, delo, delo-zadužbina, oktopod... A kada me pusti, i kada se nasisano mojom supstancijom zakotrlja svetom, ja ležim iskrvaren, ispražnjen, zgađen, iscrpljen i mučen samrtnim mislima.

Ta zapovednička volja dela koje buja pogoršava se jednom pojavom zajedničkom gomilanjima i opadanjima svih vrsta a koja znači *prelaženje u kvalitet*. Ako temperatura vode opada pravilno, kada padne ispod Celzijusove nule, tečnost se ledi. Na temperaturi od +1 voda se jedva razlikuje od vode na temperaturi od +2. Počev od -1, događa se tako duboka kvalitativna promena da se sasvim bezazleno možemo pitati imamo li još uvek posla sa istom materijom. Pri savršeno trajnim promenama kvantiteta, kvalitet nadgrađuje razdoblja nepromenljivosti, prekidana naglim i sasvim iskidanim menjanjima, pri čemu naglost i iskidanost, koje naravno ne isključuju strukturnu finesu i harmoniju, kao što pokazuje primer snežnih kristala.

Ta dijalektika između kvantiteta (neprekidnog) i kvaliteta (sa prekidom) jedan je od najzabudljivijih predmeta za posmatranje i razmišljanje. Ja sam pokušao da je primenim doslovno (i literarno) u bajci *Crveni patuljak*. Ta priča mi je pala na pamet prilikom čitanja *5 Reči* Žan-Pola Sartra. Praveći aluziju na svoj mali rast, pisac precizira da on ipak nije patuljak. Tada sam se upitao koji je prag koji predstavlja graničnu liniju između patuljaka i malih ljudi. Moja priča je dakle ona o velikom patuljku (zašto se uvek govori o „malim patuljcima“), tako velikom da je dovoljno da obuje cipele sa vrlo visokim potpeticama pa da postane mali čovek.

Što on ne propušta da čini, naravno. On je vrlo nesrećan. Niko ga ne voli, ne poštuje, niko ga se ne boji. Svuda izaziva smeh i prezir. Jednoga dana ipak slučaj ga navede da se usudi izaći bez svojih klompi. Obuven u mokasine, tankih potpetica, on zaprepašćeno primjećuje da mu se više ne smeju. Posmatraju ga sa strahopoštovanjem. Mali čovek je postao

patuljak, sveto čudovište. Toga dana prvi put zavede jednu ženu, ženu koja se sigurno ne bi petljala sa smešno malim čovekom, ali eksperiment sa patuljkom navodi je na iskušenje i na kraju je zadrži. Odričući se nekoliko santimetara koje mu je davala njegova uobičajena obuća, moj junak prekoračuje prag anormalnoga i stupa u sferu genija.

Paradoks i ove skaskе leži očigledno u tome što kvantitativnom *manjku* odgovara kvalitativna promena koja je u stvari jedan *višak*. Međutim, ova formulacija ostaje dvosmislena. Zapravo, zar ne treba ta ideja da je kvalitet sposoban za više i manje (boja može biti jarkija ili bleđa, piće može da blaži žeđ jače ili slabije, lice da bude lepše ili manje lepo, itd.), da bude odbačena kao ona koja na prevaru uvodi element kvantiteta u samo srce kvaliteta? Čitav jedan deo Bergsonove filosofije uperen je protiv te podvale. Ipak to ne znači da izvrsni kvaliteti neodoljivo podsećaju na kvantitete. Herkulovi mišići – ogromni i skladno građeni, izgleda, za maksimum efikasnosti čak i na počinku, čak i kad spava – nepogrešivo ukazuju na veoma veliku količinu energije, i značajne podignute i prenesene mase itd.⁴

Još prostije, trbuh debeljka, njegovi podvaljci sala, njegovo usporeno i mučno kretanje toliki su kvalitativni izrazi broja kojim on potera kazaljku na vagi naviše. No, ako ovi primeri ostaju i dalje blizu pameti, to znači da oni ilustruju prelaženje kvaliteta (Herkul, debeljko) u kvalitet (snagu, težinu).

Sasvim drugi je obrnuti prelaz koji ide od kvantiteta (visina u santimetrima) ka kvalitetu (mali čovek – patuljak), jer može se prihvatiti da je kvantitet samo delimičan, apstraktan vid kvaliteta, i da je kvantitet oduzet od kvaliteta, kao što se minus oduzima od plusa. Obratno, protivna operacija obavljena je tajanstvom. Kako uistinu prosto hlađenje vodene pare za toliko stepeni može da dovede do nepredviđene i originalne tvorevine: ledenog kristala i njegove kompozicije, snežne pahuljice? Druga ilustracija srodna sa tim neobjašnjivim fenomenom pripada redu kulinarsstva. Jer kuvar deluje samo kvantitativno – manje ili više soli, vode, ulja, itd., ovakva ili onakva, duža ili kraća mehanička radnja, jače ili slabije, trajnije ili kraće kuvanje – da bi se postigao taj prevashodno kvalitativni rezultat, slast zgotovljenog jela. Klasičan je primer sa majonezom koji mora da se „zgušne“ i to „zgušnjavanje“ nije ništa drugo nego prelaženje u kvalitet. Neuspeli majonez je onaj koji ostaje u količinskom stanju.

Budući da su namera i nacrt romana isplanirani još od početka, svako veliko iznenađenje koje bi remetilo poredak kretanja praktično je isključeno. U toku rada brinem se samo o prikupljanju pesničkih energija, prepuštajući im da se međusobno uređuju same. Taj čisto kvantitativni zadatak me u toj meri obuzima da sam, prevaziđen punoćom građenja, nesposoban da jasno poimam „zgušnjavanje“, prelaženje u kvalitet, delo kristalizacije, bez koje bi knjiga bila samo papazjanija bez oblika. Ukazujem poverenje... kristalizacionoj moći namere-nacrta, ili organizacionoj snazi čitačevoga oka? I jedno i drugo van sumnje, pri čemu plodni čitačev pogled dovršava arabeskom krivulju moje pripovesti. Ali, ma kakve da su tananost i složenost tih punih i tankih linija, držanje ravnoteže tih ravnomernosti i suptilnost njenih struktura – koje i sam na kraju prepoznajem ukoliko se od pisca preobražavam u čitaoca – uvek se pitam sa čežnjom kakva li bi samo bila lepota moje knjige, koji lik bi ona dobila prelaskom u kvalitet, da je količina uložena truda bila veća nego što je zaista bila.

⁴ „Ja imam isto onoliko mišića koliko i Herkul, samo što su oni jednostavno manji“, govorio je Pol Valeri, raspravljajući na svoj način o problemu kvantiteta i kvaliteta.

Mit mi je morao pružiti prelazak sa metafizike na roman. Šta je to mit? Na to krupno pitanje biću u iskušenju da odgovorim nizom odgovora od kojih je prvi, najjednostavniji, sledeći: *mit je fundamentalna priča*.

Mit je pre svega jedna građevina na više spratova koji skupa ponavljaju istu shemu, ali na sve višim stupnjevima apstrakcije. Neka to bude na slavnom primeru Platonovoga *Mita o pećini*. Zamislimo, kaže nam Platon, jednu pećinu u kojoj su zarobljeni zatvorenici, privržani tako da mogu videti samo kamenito dno pećine. Iza njih gori velika vatra. Između njih i te vatre prolaze lica koja nose razne predmete. Zatvorenici od tih lica i predmeta vide samo senke što padaju po zidu. Te senke oni uzimaju za jedinu stvarnost, i o njima prave nužno prividna i pogrešna nagađanja. Ispričevan na ovaj način mit je samo priča za decu, opis jednog razrokog koji bi bio takođe i kinesko pozorište senki. No, na jednom višem nivou to je čitava teorija saznavanja, a sprat više to postaje moral, zatim metafizika, onda ontologija itd., a pritom i dalje ostaje ista priča.

To detinjasto prizemlje mita jedna je od njegovih suštinskih odlika, baš kao i njegov metafizički vrhunac. Pošto sam napisao *Petka ili limbove Pacifka*, bio sam srećan i ponosan što njegovom džepnom izdanju mogu da dodam jedan dosta tehnički pogovor Žila Deleza u trenutku kada je taj isti roman bio predmet jedne verzije za mlade⁵ i jedne dramatizacije takođe za mlade u palati Šajo u adaptaciji Antoana Viteza (Antoine Vitez). U mojim očima uspeh toga romana je posvedočen od ta dva krajnja čitaoca: deteta, s jedne strane, i metafizičara, s druge.

Mit je priča koju već svako poznaje. Kada sam pisao *Meteore*, odgovarao sam onima koji su me ispitali o temi moga budućega romana: bila je to pustolovina dva brata blizanca koji liče kao jaje jajetu. Lice moga sagovornika istoga časa se razvedrilo. Braća blizanci. Baš on je poznao takve. Dva ista brata. Kada bi se jedan prehladio u Londonu, drugi bi dobio kijavicu u Rimu. Koliko li sam samo puta čuo tu vrstu anegdote! Bilo je sasvim neumesno da se upuštam u potankosti svoga plana. Već su bile poznate, unapred su mi ih recitovali, ja sam likovao: bio je to dokaz da je moja tema bila mitološke prirode. Andre Žid je rekao da on ne piše da bi bio čitan, već da bi bio ponovo čitan. Time je hteo reći da očekuje da će biti čitan bar dvaput. Ja pak pišem takođe da bih bio opet čitan, ali budući manje zahtevan od Žida, tražim samo jedno čitanje. Moje knjige moraju biti prepoznate – pročitavane – još od prvoga čitanja.

Prirodu mita bolje ćemo zaokružiti poređenjem lika romana i mitološkog heroja. Uzmi-mo za primer Žilijena Sorela ili Votrena. Ovi likovi imaju dvojaku karakteristiku. Prvo, oni su zatvorenici dela u kojima se pojavljuju. Oni su dakako imali nekoliko javljanja na sceni ili na ekranu, ali zato što je celo delo – *Crveno i crno* i *Čiča Gorio* – bilo predmet dramske adaptacije. Saobrazno tome, ma koliko oni bili poznati, manje su slavni od svojih tvoraca, Stendala i Balzaka.

Sasvim drugačije stoji sa jednim mitskim likom, na primer, Don Žuanom. Stvoren 1630. od Tirso da Moline (*Seviljski zavodnik*), on je vrlo brzo zaboravio, tj. pobrnuo se da bude

⁵ *Vendredi ou la vie sauvage* (Folio Junior).

zaboravljeno njegovo poreklo. Ko zna za Tirsa da Molinu? A ko ne zna za Don Žuana? Viđen je kako se svuda pojavljuje iz naraštaja u naraštaj, u komedijama, romanima, operama.

Reklo bi se da je svaka zemlja, svaka epoha želela da dâ svoju posebnu verziju heroja koji ovaploćuje bunt polnosti protiv Boga i društva, upotrebu seksa protiv reda, protiv svih poredaka. No, može biti, to putešestvije po stranim zemljama zavodnika od zanata ima jedan skriveni i živi pokretač. Ako je Don Žuan nadahnuo toliko imaginarnih života, to je bez sumnje stoga što on ima svoje mesto u stvarnom životu. Ako ga susrećemo u tolikim delima, to je zato što ga susrećemo u životu. Postoje Don Žuani oko nas, postoji i Don Žuan u nama. On je jedan od osnovnih modela koje mi modelujemo, uobličavamo, lik primeren našim aspiracijama i našim ćudima. Svetina trči u kino, u pozorište, na šansonu, na crteže. Šta ona traži ako ne ono što traži kokoška koja proguta zrno šljunka da bi stvorila ljusku svojih jaja?

*Skrupulozna*⁶ kokoška, pošto je obmotala žumance i belance jajeta – nešto najsluzavije, najmlitavije i najmekanije na svetu – izumela je taj oblik bez sumnje, uzorne čistote, to neprevaziđeno remek-delo dizajna, ljusku jajeta. Svetina potajno luči podle želje, sanja o dodirima koje ne priznaje, ispušta nerazgovetne pozive. Ona pati od deformisanosti srca. Bez-oblična materija doziva čist oblik, strogi crtež, izvajano telo, anđeosko lice, bajnu pustolovinu. Svetina, *skrupulozno*, čita romane, ide u bioskop, pevuši pesme.

Treba ići dalje i preći sa sociologije na biologiju. Čovek se otrže od animalnosti samo zahvaljujući mitologiji. Čovek je samo mitološka životinja. Čovek postaje čovekom, stiče polnost, srce i maštu čoveka samo zahvaljujući žamoru priča, kaleidoskopu slika koje okružuju dete još od kolenke i prate ga do groba. Larošfuko (La Rochefoucauld) koliko bi se ljudi setilo da se zaljubi da nikada nisu čuli da se govori o ljubavi. Tu dosetku treba zaoštriti i odgovoriti: ni jedan jedini. Nijedan, jer nikada ne čuti govor o ljubavi značilo bi pretrpeti ne samo genitalno štrojenje, već i sentimentalno, totalno, uštrojenost mozga. Deni de Ružmon (Denis de Rougemont) jednako slikovito prikazuje tu ideju kada tvrdi da nepismeni pastir koji svojoj pastirci kaže „ja te volim“ ne bi pod tim rečima razumeo isto da Platon nije napisao *Gozbu*. Da, ljudska duša se oblikuje iz mitologije koja lebdi u zraku. I same životinje znaju nešto gotovo slično, jedan proces *animiranja* (*anima* = duša (*âme*), *animal* i sl.) koji na svoj način ponavlja fenomen što ga mi opisujemo. Da bismo to razumeli, dovoljno je shvatiti doslovnu tu animalnu dušu koja *lebdi u zraku*. Jer izvestan broj životinja – od insekata do sisara – stupa u odnose, naročito polne – samo zahvaljujući mirisima. Lišiti njuha te životinje značilo bi poništiti erotsku, štaviše i društvenu funkciju. Isto tako, dete koje bi od prvoga dana bilo stavljeno u zaklon od svakog seksualnog i sentimentalnog „vaspitanja“ odgovarajućim filtriranjem zvukova i svetlosti koji dopiru do njega bez sumnje bi svelo svoju seksualnost na noćne ejakulacije bez snova.

Prema tome, lako je odrediti društvenu – moglo bi se čak reći i biološku – funkciju pisaca i svih umetnika stvaralaca. Njihova ambicija da se obogate ili bar da preinače taj mitološki „šum“, to kupalo slika u kojem žive njihovi savremenici i koji je kiseonik za dušu. Uopšte gledano, oni u tome uspeavaju samo u neznatnim dodirima, kao što veliki krojač ponekad pronađe u jeftinim haljinama velikih robnih kuća unikatni, smeli, besmisleni i besцени model

⁶ Na latinskom *scrupulus* znači „šiljasti kamičak“. (*Prim. prev.*)

koji je godinu dana ranije stvarao u samoći svoga studija. Ali događa se i to da pisac snažnim zamahom preobrazi dušu svojih savremenika i njihovog potomstva na jedan gromki način. Tako Žan-Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau) *koji izmišlja* lepotu planina, smatranih milenijumima strašnom najavom pakla. Pre njega svi su se slagali u tome da su one grozne. Posle njega njihova lepota izgleda očevidna. On je uspeo u najvišem stepenu, to jest do te mere da samoga sebe izbriše svojim pronalaskom. (U stvarnosti, njegov genije se sastojao po svojoj prilici u tome da pojam *uzvišenog* iz oblasti ljudskog i moralnoga na koju je bio ograničen do tada – naročito u dramskoj umetnosti – prenese u oblast prirode gde je dotle samo lepo imalo pravo građanstva. U istom kretanju Bernarden de Sen-Pjer (Bernardin de Saint-Pierre) i Šatobrijan morali su Rusoovoj uzvišenosti Alpa dodati uzvišenost mora i pustinja.

Kant u svojoj *Kritici čistoga razuma* pruža estetičku analizu uzvišenog – otvoreno, ne-savršenog, beskonačnog – nasuprot *lepom* koje je – zatvoreno, uravnoteženo, konačno.)

Tako je Gete (Goethe), stvarajući sa *Verterom* (1774) romantičnu ljubav, u isti mah pokrenuo čitavu epidemiju samoubistava. Istina je živa ako se kaže da danas nijedan čovek ne bi voleo kako voli da Gete nije napisao svoga *Vertera*.

Ova funkcija književnoga i umetničkoga stvaranja utoliko je važnija ukoliko mitovi – kao i sve što živi – imaju potrebu da budu zalivani i obnavljani, inače im preči odumiranje. Mrtav mit se naziva alegorijom. Funkcija pisca je da sprečava da mitovi postanu alegorije. Društva u kojima pisci ne mogu da slobodno vrše svoju prirodnu funkciju zatrpani su alegorijama kao kipovima od gipsa. U isto vreme, pripitomljen, uštrojen pisac, zatvoren u svom spokojnom akademizmu, slavjen kao „velika figura“ postaje i sam jedna gipsana figura koji figurira umesto svoga beznačajnoga dela, dok nasuprot tome, živo i životodavno delo, koje je postalo aktivni mit u srcu svakoga čoveka, potiskuje svoga tvorca u bezimenost i zaborav.

* * *

Tokom petnaest godina punio sam svoje fioke izjalovljenim rukopisima. Prelazak sa metafizike na roman, romaneskni preobražaj, nije uspevao. Godine 1958. okušao sam se na prvoj verziji *Kralja vilovnjaka*. Preopširni rukopis je zastao kod objave rata 1939. koja je poslužila kao epilog. Tada mi je sinulo da je napisana samo trećina romana, jer trebalo mu je dodati dogodovštine mog junaka za vreme „smejurijske od rata“ (1939–40), zatim njegovo zarobljeništvo u Nemačkoj i njegov monstruozni procvat u Istočnoj Pruskoj Trećeg rajha. Činilo mi se da taj poduhvat prevazilazi moje snage. Opet sam odustao. Bilo je to 1962. Tada sam započeo pisanje *Petka...* u koji sam želeo uneti suštinu onoga što sam naučio u Muzeju čoveka osobito pod rukovodstvom Klod-Levi Strosa (Claude-Lévi Strauss). Tek u decembru 1966. taj mi se rukopis učinio dostojnim da bude ponuđen na lektorisanje nekoj izdavačkoj kući. Objavljen je u martu 1967. Najzad sam dobio svoju književnu naturalizaciju. Nastavio sam sa pisanjem romana – naravno počev od napuštenoga *Kralja vilovnjaka* koji sam pokušao da dovršim, da bih uskoro uvideo da je ceo rukopis morao biti bačen kao neupotrebljiv i ponovo započeti *ab initio*. Bio je u toj prvoj verziji ni sam ne znam kakav kvar koji ju je neopozivo osuđivao da ne može prekoračiti datum 2. septembar 1939.

Ali, naravno, za mene je moglo biti samo pitanje o tradicionalnim romanima. Kao pravi odomaćeni građanin novijeg datuma imao sam mnogo obzira prema svojoj novoj otadžbini.

Nameravao sam da pišem kao Pol Burže (Paul Bourget), Rene Bazin (René Bazin) ili Deli (Delly). Kada sam započinjao neki roman, bilo je to uvek sa idejom da ponovo napišem *Grofa Kostju* od Viktora Šerbiljeza (Victor Cherbuliez) koji me je oduševljavao u detinjstvu. To me podseća na jednu anegdotu koja je kružila Londonom pre nekoliko godina kada je Komonvelt privodio u Englesku Indijce, Senegalce, Afrikance i druge Pakistance željne da se za stalno nastane u „majci otadžbini“. Jedan od njih je naručio tipično britansko odelo kod najboljeg krojača u *City*-ju. On se divi sebi pred ogledalom, i odjednom brizne u plač na stolici: „Da, ali izgubili smo imperiju!“ Ja sam naturalizovani romansijer lako preplanuo na metafizičkom suncu. Tek što sam obukao svoje lepo akademsko odelo, kad opažam da smo izgubili lik, psihologiju, intrigu, preljubu, zločin, pejzaže, rasplet i sve obavezne sastojke tradicionalnoga romana. Tada rekoah *ne*, kao što bi moj naturalizovani Pakistanac rekao studentima rođenim i vaspitanim na Oksfordu i koje će videti kako pljuju kraljicu i prvoga ministra. *Ne* romanopiscima rođenim na dvoru koji pokušavaju da to iskoriste u pokušaju da upadnu u baraku. Ta baraka je potrebna meni! Moja namera je bila *ne* da inoviram u formi, nego, naprotiv, da prokrijumčarim kroz jednu tako starinsku formu, što je moguće očuvaniju i spokojniju, sadržaj bez ijednog od tih kvaliteta. Tim povodom možda će se govoriti o parodiji. Neka bude! Ali ima parodije i parodije. Postoje vežbe „u maniru“, koje oponašaju jednoga pisca ponavljajući sve njegove grimase i postupke. Najveći deo Ravelovog dela – *Bolero, Valcer, Na Kuprenovom grobu, Pavana za umrlu infantkinju* – parodijskog je karaktera. Ostaje da se sazna da li je *Valcer* više bečki valcer po sebi nego celokupno delo trojice Štrausa, Johana-oca, Johana-sina i Oskara. Jer, ako parodija može da spadne na pastiš, ona može isto tako da se vine i do ovejane suštine.

Ostaju dve odlike koje mi se čine suštinskim za književno delo – jedna negativna, druga pozitivna: humor i slavljenje.

* * *

Prema Anriju Bergsonu društvo prirodno izlučuje jednu organizaciju, strukturu, poredak koji mu obezbeđuju narastajuću stabilnost, no koji su večna pretnja skleroze. Ta skleroza se ispoljava površno u našem ponašanju kada na izazove sredine odgovaramo neprilagođenim reakcijama, zato što su mehaničke, ishitrene unapred u funkciji situacija analognih onoj koja se javlja, ali u osnovi drugačijim. Ukratko, kada delujemo kao automati koji deklamuju svoje programe, a ne kao živa bića u neprestanom stanju stvaralačke improvizacije.

Lek za tu sklerozu je smeh. Smeh pozleđuje. To je kazna kojom je svaki svedok pozvan da presudi svom bližnjem kada ga uhvati u flagrantnom prestupu neprilagođenog automatizma. To je opomena na poštovanje reda, ili obrnuto, to je opomena na nered koji je život, stalno dovođen u pitanje jučerašnjim redom. Stoga likovi najdublje utonuli u nepomične strukture, činovnici, žandarmi, vojna lica, lekari, spahije, itd. – budući više izloženi od drugih demantima svojih sredina, iskušenju da mehaničkim oblože životno, imaju naročitu komičnu vokaciju koju pozorište i satira tradicionalno koriste.

Ova bergsonovska analiza smešnog je bez sumnje ono najbolje što je predloženo o toj temi, i bilo bi veoma teško dodati joj znatnije ispravke, sem ako to ne bi bilo njeno proširivanje koje bi pomerilo granice pomalo preuskog „sociologizma“ karakterističnog za epohu

ozračenu uticajem O. Konta (Au. Compte) i E. Dirkema (E. Dirkheim). Bergsonovo smešno je smeh društva čiji se najbolji primeri nalaze u komedijama naravi i u cirkuskim predstavama. Premda Bergsonovo smešno potiče zapravo iz potajne gorčine toga smeha, povodom njega može se govoriti o ružičastom humoru, u suprotnosti sa crnim humorom koji začikava smrt samu, a da je pritom ne istrže iz društvenih okvira.

Crni humor se služi nosačima mrtvacu na groblje, mrtvačkim kolima, pokojnikom, ožalošćenim rođacima, kao i drugim mnogobrojnim likovima i priborima potrebnim za pogrebnu komediju. Svedok mi je ova klasična priča te vrste:

„Na kapiji groblja sveštenik čeka na ukop već duže od pola sata. On upita jednoga od grobara koji isto tako čeka: 'Ma, recite mi u koliko sati će stići pogrebna povorka!' Grobar pogleda na svoj ručni sat pa mu kaže: 'Vala, gospodine velečasni, ako se nisu zabavljali usput, neće se zabaviti.'“

Kao što se vidi, mrtvačke okolnosti pojačavaju komični učinak dodajući mu jednu ciničnu i čak svetogrđnu nijansu – to su svetinje nad kojima se ne sme smejeti, smeh donosi nesreću, itd. – ali to ne pogađa samu njegovu prirodu koja ostaje društvena.

Postoji, izgleda, i treća vrsta humora koju ću nazvati *bledim humorom* (da ostanem u spektru boja), a koji ima jednu drugu dimenziju, čisto metafizičku ili kosmičku.

Kosmičko i komično. Te dve reči, koje kao da su stvorene samo zato da bi bile bliske u stvarnosti, gotovo se uvek odbijaju jedna od druge. I opet se komično u svojoj uobičajenoj pojavi pokazuje kao društveni fenomen, kao igra čije je uobičajeno poigrište salon, plitka površna sredina, onoliko široka koliko se može. Uspeh smešnog se meri zapravo njegovim horizontalnim širenjem. Kako kažu, ima „reč“ koja obigrava sav Pariz, celu Francusku, koja kruži svetom. Tu se nalazimo na strani suprotnoj od kosmičkog, vertikalne intuicije koja prodire do svetskih temelja i uzleće u dom zvezda. Da se poslužim klasičnim primerima, Volter (Voltaire) i Taljeran (Talleyrand) bili su komični duhovi, Ruso i Šatobrijan su bili duhovi kosmički. Oni su protivni kao voda i vatra.

Ali postoji i kosmičko smešno: ono koje prati izbijanje apsoluta usred tkanja relativnosti u kome mi živimo. To je smeh Boga. Jer mi skrivamo ništavilo koja nas okružuje, ali ono ponekad probije šareni veo našega života, kao što se greben promoli iznad površine vode. Životinjskom strahu od svakovrsnih opasnosti koje im prete, čovek dodaje još i strepnju koja odasvuda vreba iz zasede, minirajući sve rečeno, sve učinjeno da ne bi prasnuo taj *smeh bled kao smrt*. Bombastična poniznost jednoga Napoleona ili Hitlera – ta buka proklamacija, truba, kanonada i lomova, niti šta dodaju niti išta oduzimaju tragičnoj sudbini čovekovoju, toj kratkoj pojavi između dve praznine. Taj mrtvobledi smeh razotkriva taj prolazni, relativni vid svega ljudskog, unapred osuđenog na nestanak. Da je Propovednik umeo da se smeje, on bi se smejaao tim mrtvobledim smehom, ali on nije mogao da se smeje. Bosije (Bossuet) je napisao: „Mudrac se smeje samo drhteći.“ Ta je reč utoliko značajnija što Orao od Moa,⁷ onakav kakvim ga mi zamišljamo, nije morao ni da se smeje ni da drhti.

Čovek koji se smeje mrtvobledim smehom nazreo je ponor između razlabavljenih spونا SVETA. On je u magnovenju saznao da ništa nema značaja. Njega hvata jeza, ali se samim

⁷ Jacques-Bénigne Bossuet (1824–1706), „Orao od Moa“ je nadimak koji je Volter dao Bosijeu, opatu od Moa, aludirajući na njegovu odvažnost da se suprotstavi „kralju Sunca“, Luju XIV, slično orlu koji jedini može da leti suncu u susret ne plašeći se njegovog sjaja. (*Prim. prev.*)

tim oseća slobodnim od svakoga straha. Mnogobrojni su oni koji žive i umiru a koji se nikad nisu nasmejali tim smehom. Doduše oni slute da ništavilo stoji na dva kraja postojanja, ali su ubeđeni da žive punim životom i da im se za još nekoliko godina zemlja neće izmaći ispod nogu. Oni rado nasedaju na koherentnost, na čvrstinu i na konzistentnost kojima društvo ukrašava stvarnost. Često su naučnici ili političari religiozni ljudi u čijoj oblasti tom jezivom smehu nema mesta. Takvi su u suštini skoro svi ljudi. Kada se razmaknu talpe na visećem mostu kojim prelazi čovečanstvo nad bezdanom, većina ljudi ne vidi ništa, ali neki drugi vide to ništa. Oni gledaju pred svoje noge bez drhtanja i veselo pevaju da je kralj nag. Njihov smrtno bleđi smeh je njihov podrugljivi krik.

Pisci koji slivaju komično i kosmično broje se na prste jedne ruke. Na njihovom čelu valjalo bi pomenuti Ničea čije celokupno delo pršti od smeha kojim podseca same korene bića. Iako je Ničev humor samim tonom njegovog glasa neponovljiv, može se navesti više od jedne stranice, više od jednoga reda u kojima su čvrsto prepleteni kosmički izvor i komična žica. „Treba nositi u sebi jedan kaos da bismo iz njega izronili treperavu zvezdu!“ Eto rečenice dubokog odjeka, a čije se reči sudaraju u veselom klik-klaku. Pol Valeri – tako blizak Ničeu – namnožio je redove jedne vrste metafizike ironije samo njemu svojstvene. „Bog je sve stvorio ni iz čega, ali ništa ipak probija.“ „Anđeo je demon kome izvesne misli još nisu pale na pamet.“ „Sam čovek se uvek nalazi u lošem društvu.“ No, cele njegove pesme, kao „Morsko groblje“, „Zametak zmijca“ intimno prepliću smešno i apsolutno. Leon Bloa (Léon Bloy), prorok apsolutnog, nezahvalni prosjak i hodočasnik apokalipse nije bio nalik Paskalu, čovek koji traži stenjući, već je bio veliki čuvar istina izvikanih kroz grohotan smeh. To ne znači da je taj smeh veoma često osvetlio njegovu tešku i svojeglavu masku, i njegove oble, naivne i iskolačene oči bolesnog i bunovnog deteta. Ali on se ne razlikuje od svoga glasa koji grmi i osvetničke vike. Kada godine 1912. potražuje za sebe brodolom *Titanika*, prepunog milijardera koji su među elegantnim i golišavim ženama slavili probnu plovidbu ultramodernog parobroda, uzvikom: „Ja sam okean prezira i ja sam taj koji je hitnuo santu leda da probuši telo *Titanika*“, ljudi bi ga bez sumnje naljutili razabravši u toj reči humoristički sastojak. Ali to znači da bi se sigurno prevarili u pravoj prirodi toga humora koja je često strašna veselost sa božjim potpisom. Leon Bloa svakom svojom stranicom ilustruje tu istinu da se sve apsolutno objavljuje samo kroz grohot izvesnog smeha. O jednom savremenom piscu on piše: „On toliko želi da bude čovek od pera da ne bi mogao reći jednostavno ni *dobar dan*, čak i kad bi ga devet horova anđela preklinjalo na kolenima da to učini.“ Kad besni Burski rat i nepopularnost Engleza je na vrhuncu, Bloa piše: „Što gine više Engleza, to serafini jače blistaju.“ To je smešno i to se diže do nebesa.

To snažno klicanje koja obeležava prelazak u apsolutno nalazi se jako razvodnjeno u izvesnim smešnim pričama koje kruže.

Mornari se iskrcavaju na pusto ostrvo. Na njemu nađu jednog vrlo starog čoveka: „Šta radite vi ovde?“ „Napustio sam sve da bih zaboravio.“ „Zaboravio, šta?“ „Zaboravio sam...“

Dva čoveka, jedan belac i drugi Indijanac, prelaze Stenovite planine. Strašno je hladno. Belac je umotan u svoje krzno. Indijanac je nag. „Ali, kako ti možeš?“ pita ga belac. „Zar ti nije hladno?“ „A zar tebi nije hladno po licu?“ „Nije. Ja celo telo lice.“

Ali sigurno je jevrejski humor taj koji najčešće ilustruje posebnu komiku koja izbija u trenutku kada se čitava skalamerija od dotičnih konvencija sruši pod udarom apsolutnog oka.

U trenutku najgorih progona Jevreja sretnu se dvojica njih u Parizu. Jedan kaže: „Ukazali su mi na jedan grad gde bismo živeli u miru.“ „Koji grad?“ „Kabal.“ „Gde je to?“ „U Avganistanu.“ „U Avganistanu? Ali to je vrlo daleko!“ „Daleko od čega?“

Razume se da taj humor nema ničeg zajedničkog sa tzv. „jevrejskim pričama“ podstaknutim antisemitizmom i koje svojim temama – novcem i požudom – potiču iz proste društvene satire.

Tomas Man (Thomas Mann), uprkos svojim često dijaboličnim likovima iz zadnjega plana – tu mislim naročito na Adrijana Leferkina, junaka *Doktora Faustusa* – bio je više pisac crnoga nego kao smrt bledog humora. Ima li i čeg komično mrtvačnijeg od one dosetke u *Čarobnom bregu*, romanu koji se događa u jednom sanatorijumu za tuberkulozne bolesti: mladić Hans Kastorp je zaljubljen u jednu bolesnicu, Klaudiju Šošu. Ona odlazi ostavljajući mu snimak koji će on odsada nositi sa sobom i koji će svakog časa obasipati poljupcima. Ali tu nije reč o običnoj fotografiji, već je to „unutrašnji portret“, tj. rendgenski snimak pluća mlade žene, načetih Kohovim bacilom. Ova vrsta smešne surovosti obilna je u tom divnom i moćnom romanu, ali, čini mi se, bez napuštanja psihološke persiflaže ni za trenutak. Naprotiv, u istoj knjizi nalazim i jednu stranicu koja savršeno prikazuje ono što pokušavam da definišem kao mrtvačkobledi humor. To je opis jednog bolesnika koji umalo nije umro od *pleuralnog šoka* kome je podvrgnut dok su mu radili pneumotoraks. „Ali tada čujem kako gospodin savetnik kaže: 'Tako!' i u tom trenutku, gospodo, on počne da opipava plućnu maramicu nekim tupim instrumentom – mora da bude tup da ne probije pre vremena; opipava da bi našao mesto gde će probosti i uduvati gas, i dok on to radi, dok tako prelazi instrumentom po maramici, gospodo, gospodo, tada osetih da je sa mnom svršeno, potpuno svršeno, nastade nešto apsolutno neopisivo. Plućna maramica, gospodo, ne sme da se pipa, u to se ne sme i ne treba da dira, to je tabu, ona je zaštićena, izolovana i nepristupačna, jednom zasvagda. A on je, međutim, otkrio i pipa po njoj. Gospodo moja, e tada mi je pozlilo – nikad ne bih verovao da takvo jedno dozlaboga odvratno i ogavno osećanje uopšte postoji na zemlji ili drugde sem u paklu. Padoh u nesvest – u tri nesvesti najednom – u zelenu, u sivu i u ljubičastu. Sem toga, u toj nesvesti je zaudaralo, pleurašok mi, gospodo, udario na čulo mirisa, smrdelo je preko svake mere na sumpor-vodonik, tako mora da smrdi samo u paklu, i na sve to, dok sam se gubio, čujem svoj smeh, ali ne smejem se kao čovek, ne, to je bio najneprirodniji i najodvratniji smeh koji sam ikad u životu čuo, jer kad vam neko pipa maramicu, gospodo moja, to je kao kad bi vas golicao na najinfamniji, najstrašniji i najnečovečniji način.“⁸

Ova stranica nam daje romaneskni prepis fenomena mrtvačkobledog smeha. Dovoljno je zaista zameniti bolesnika bićem uopšte, njegovu maramicu apsolutom, da bismo ga čuli kako odjekuje. Da, postoje temeljne tačke bića: osmeh se neodoljivo rađa kada im se približimo, mrtvačkobledi smeh prasne kada se one dodirnu.

Sada bih hteo da podsetim na dve veoma srodne anegdote, ali dok prva ne prelazi granice mrtvačkobledog humora za koji daje čistu i jasnu definiciju, druga sadrži mrtvačkobledi humor i prevazilazi ga utapajući se u lirizam i slavljenje.

⁸ Tomas Man, *Čarobni breg*, prev. dr Miloš Đorđević i Nikola Polovina. „Prosveta“, Beograd, 1964, str. 392–3. (Prim. prev.)

Prva anegdota se tiče Antoana Bibeskoa (Antoine Bibesco). Veliki pariski monden, skeptičan i sit svega, pozvan je u posetu kod prijatelja koji se nedavno uselio u nov dom. Elem, reč je o bogatom čoveku i velikom poznavaoцу umetnosti, a kuća je vrhunac rafinovane lepote i besprekorne raskoši. Pri kraju posete, Bibesko se skljoka u fotelju, rekavši: „Dobro u redu, ali zašto ne radije jedno ništa?“

Druga priča se svodi na jednu reč Žana Koktoa (Jean Cocteau) od jednoga sloga. Jednom novinaru pokazivao je uzbudljive i skupocene uspomene iz svakodnevnoga života. A posetilac mu postavi uobičajeno pitanje: „Ako bi kuća gorela, i ako biste mogli da ponese-te samo jednu stvar, koju biste izabrali?“ „Vatru!“, odgovorio je Kokto.

Vidi se u ciglo jednoj reči sva uništavajuća pretnja sadržana već u reagovanju Bibeskoa, ali zato što je Kokto bio i genijalni pesnik, on je instinktivno dodao i jednu nijansu pohvale i zanosa.

Jer, ako mrtvačkobledi smeh ukazuje na podrivajuću i rušilačku funkciju književnoga dela, ima tu i jedna druga, svekoliko pozitivna, ona koja proslavlja.

Sve što dotakne pisac uveličava. Ako je osrednji, on ulepšava, pripisujući stvarima i bićima pozajmljena svojstva, tuđa njihovoj suštini koja im se pridodaju kao nekorisni ukrasi. Ali dobar pisac stvarno ne dodaje ništa. On obasjava iznutra, iznoseći i pronoseći tako fine i tanane strukture obično utopljene u neprovidnost materije. Vraćam se svojoj temi *prepoznavanja*. Čitalac dobrog pisca ne mora u svome čitanju da otkriva nove stvari, već da prepoznaje i pronalazi istine i stvarnosti za koje veruje da ih je oduvek naslućivao. Da li je tu reč o znalački održavanoj iluziji od strane pisca? Može biti. Možda se vrhunac umetnosti sastoji u ponovnom stvaranju, podarujući izgled već viđenog koji umiruje i daje joj dar da odjekne duboko u prošlosti čitaoca. Istovremeno dok stvaram neki lik, ja mu izmišljam prošlost da bih ga učinio uverljivijim. Možda bi se postupak mogao uopštiti tako što će svaka slika, svaka zamisao, svaka analiza ili opis biti obdareni jednom vrstom retroaktivnosti pa će čitaocu izmamiti ovakav uzvik: „Ama da, to sam već znao, ja bih to i sam mogao napisati!“ To je bez sumnje jedan od ključeva za taj nasušni pakt između davaoca i primaoca, o kome sam govorio i koji ostvaruje san svakog ostvarenja da postane zarazno. Postoje trojaka aktivnost slavljenja, a to su filosofija, roman i poezija. Rasvetliti funkciju, funkcionisanje i odnose sličnosti i različitosti tih vrsta bio bi predmet jedne mukotrpne studije dugoga daha. Napomenimo jednostavno da se reč i misao menjaju težinom prema svakom žanru posebno. U pesmi reč ima premoć nad idejom, koja prati već kako može ili uopšte ne prati. Muzika slikova je tu prevashodna. Zalančavanje značenja dolazi potom. Za filsofa, naprotiv, ideja ima apsolutno prevashodstvo nad rečju. Ova reč nikada nije dovoljno podređena ideji u toj meri da je filosof stalno u iskušenju da stvara nove izraze da bi bolje izrazio svoju misao.

Otuda filosofski žargon na koji se žutokljunci uzalud žale. Prvo stoga što je tehnički rečnik svojstven svakoj disciplini – medicini, biologiji, fizici, matematici – i ne vidi se zašto bi samo filosofija morala da se uzdrži od toga. A onda i zato što je tehnički termin i obećanje – uglavnom održano – da njegova definicija, kad se jednom shvati i usvoji, neće biti menjana i igraće ulogu nezamenljivoga ključa u razumevanju teksta. Postoje izvesni filosofi koji pišu rečima običnog sveta. Oni su najmaglovitiji, najnezahvalniji, jednom reči, najteži. Uporedimo, na primer, jednoga od njih, Dekarta, sa Kantom čiji terminološki arsenal često

preplaši neiskusnu pridošlicu. Kad Kant govori o *transcendentalnoj shemi*, on koristi izraz koji je sam skovao i kome je od početka dao definiciju izlivenu u kalupu od bronze. Izrazi te vrste, a ima ih u njegovom delu oko dvadesetak, ne više, pa vladanje tim skromnim rečnikom – očito neophodnim – samo po sebi isporučuje pola kantovstva. Tome nasuprot, kad Dekart govori o „jasnim i razgovetnim idejama“, on sparuje tri reči čije definicije ne nalazimo nigde u njegovom delu i koje se stalno menjaju iz stranice u stranicu. U najboljem slučaju te reči običnoga sveta stvaraju kod lenjoga čitaoca iluziju da je on namah sve razumeo i da može da se udalji. Jedna zahtevna interpretacija Dekartovih tekstova pokreće najgore teškoće i završava se često sjajnim, ali spornim rezultatima.

Treba se čuvati svakoga terorizma i ne nametati književnom stvaralaštvu zabrane. Izgleda mi ipak da je mešanje poezije i romana protivprirodni brak od kojega ne treba previše očekivati. Jer romaneskno pripovedanje je kretanje unapred jedne narativne dinamike koje je suprotno pesničkoj kontemplaciji. Roman, na pola puta između filosofije i poezije, od prve pozajmljuje pomeranje svojih razmišljanja i namera napred, koje je odista otežano prenošenjem fabuliranja i evociranjem. Prelaskom sa filosofije gde pojmovi igraju bez habanja i gubitka energije na roman sa njegovim likovima i pejzažima, vidi se kako se vreći supstancijom i kako dobijaju na punoći. Treba ipak da ostanu dovoljno hitre da bi fabuliranje bilo lako privedeno do dobrog kraja. Skoro čista energija koja se vrti u zatvorenom kolu filosofskog sistema postaje pokretačka snaga u romanu, ali ona ne sme da se rasipa na nepokretnu toplotu i svetlost, što je svojstveno poeziji. Reč prozirna kao pojam u filosofiji, i tamna kao stvar u poeziji, mora ostati translucidna u romanu i mora da pomeša u sebi koliko inteligencije toliko i boja i mirisa. Dodajmo da ovim trima nivoima ovaploćenja reči odgovara jedna promenljiva teškoća za njeno prevođenje na strani jezik. Dok prevod filosofije retko predstavlja nepremostive teškoće, prevođenje poezije je čisto i prosto nemoguće. Pesma koja se prenosi iz jednoga jezika u neki drugi daje dve pesme zahvatane na istom izvoru inspiracije. Prevođenje romana se zbog teškoća nalazi negde između te relativne lakoće i one nemogućnosti.

Dobar ekvivalent za protivnost poezija–roman dat je u alternativni fotografija–film. Film je, zbog dramatičnosti kao i roman, od prve do poslednje slike pokretan snagom fabuliranja čija svaka epizoda doziva, priželjkuje i pribojava se sledeće epizode. Neka suviše lepa slika – odveć statične lepote (ali zar nije svaka lepota sa neke strane statična?) – nema svoje mesto u tom razvoju koji ona može samo da koči. Kao poetski roman, film fotografa ima mane jednog nedobrodošlog hibrida zbog kojih treba da se izvinjava. Jer fotograf hoće da *zadrži*, takav je njegov poziv, njegov razlog postojanja. Kao što pesma ima prirodnu ambiciju da bude naučena napamet i recitovana, recitovana, i opet recitovana, fotografija traži da bude gledana, ne jedanput ili dvaput, već neprestano i bez predaha, bilo da je postavljena na kaminu ili uložena u novčaniku. Kao skromni i prezreni predmet, ona postavlja prekomerne zahteve, poput onih siromaha koji u nemogućnosti da se ičemu nadaju sanjaju o beskraju. Dotle na roman kao i na film u principu nemate rašta da se vraćate dvaput.

Još u suprotnosti sa romanom i sa filmom, poezija i fotografija imaju dve zajedničke tačke: one retko donose slavu i gotovo nikada bogatstvo.

Svojim apologetskim pozivom filosofija, roman i poezija suprotne su naučnim aktivnostima koje su *reduktivne*. Naučna misao cilja samo na efikasnost. Ona hoće da bude aktivna

i beričetna. Ona se kreće uvek od složenog ka jednostavnom, svodeći sistematski izobilje konkretnog na suvoparnost lake formule zgodne za rukovanje kao alatka. Za fizičara i hemičara, kiša u Irskoj, Crveno more i jezero Titikaka i jutarnja rosa u mome vrtu – to je uvek jedna te ista H₂O. Ova formula shematizuje razlaganje molekula vode na njene osnovne atome, ili njeno sjedinjavanje polazeći od istih atoma. Filosofija, poezija i roman idu obrnutim putem idući uvek od prostog ka složenom, vraćajući bleštavu svežinu formulama izgovaranim od gomile, slaveći time neiscrpno bogatstvo stvarnosti i nezamenljivu originalnost stvari i bića – i stvarajući u isti mah to bogatstvo nama za udivljenje.

Ima već čitav vek kako se dve pseudonauke upuštaju sa podjednako reduktivnim težnjama u oblasti na kojima prave nauke ne mogu pretendovati na prodor. Marksizam i freudizam „svode“ najfinije i najbujnije tvorevine na nekoliko žalosno oskudnih shema. Podvrgnite im dela Prusta, Kafke ili Foknera, oni će vam odgovoriti sitnoburžoaskim strahom naspram narastajućoj proleterskoj snazi, te manje-više uspelim ili neuspelim prerastanjem Edipovog kompleksa. Dotle će filozofsko proučavanje tih dela otkrivati strukture, arhitekture i dubine, koje su promakle ranijim čitanjima zato što isto tako one još nisu postojale.

Jer prava kritika mora biti kreativna i „videti“ u delu bogatstva koja su u njemu neosporna, ali koja pisac nije uneo u njega. Stav je to paradoksalan, ako se držimo uobičajene ideje o piscu „koji stvara“ delo, tj. izvlači ga iz sebe, kao dundasta lutka koja izbacuje iz sebe jednu drugu, još manju koju je nosila u svom trbuhu. Ali on, naprotiv, zadobija sav svoj smisao ako se prihvati u ovom eseju često ilustrovani princip samorađanja dela čiji bi pisac bio samo nusproizvod.

(Sa francuskog preveo Miodrag Radović)