

GEOGRAFIJA UOBRAZILJE

Razlika između Partenona i Svetskog trgovinskog centra, između čaše francuskog vina i krige nemačkog piva, između Baha i Džona Filipa Suze, između Sofokla i Šekspira, između bicikla i konja – premda objašnjiva na temeljima istorijskog trenutka, nužnosti i sudbine – jeste pre svega razlika u uobrazilji.

Čovek je prvobitno bio lovac i umetnik; njegovi najraniji tragovi nam ukazuju na to. Međutim, on je odvajkada morao sanjati, te prepoznavati, nagađati i pretpostavljati, što su sve veštine uobrazilje. Jezik je sâm po sebi jedan neprekidni čin uobražavanja. Racionalni diskurs koji nije deo nama poznate oblasti grčke logike zvuči nam kao najneobuzdanija uobrazilja. Dogoni, pleme u zapadnoj Africi, reći će vam da bela lisica po imenu Ogo sebi plete šešir od ljusaka boranije, stavlja ga na svoju drsku glavu i igra u polju bamije kako bi uvredila i razgnevila Svemogućeg Boga, i da mi ništa ne možemo da učinimo u vezi sa tim osim da mu se povinujemo sa verom i strpljenjem.

Ovo nije folklor, niti kakav nesvakidašnji običaj, već stvar kojoj Dogoni pridaju jednako veliki značaj kakav mi Amerikanci pridajemo benzinskim pumpama. Uobrazilja, to jest način na koji oblikujemo i koristimo svet, u stvari način na koji *vidimo* svet, poseduje geografske granice poput ostrvâ, kontinenata i državâ. Ove granice se mogu prelaziti. Dogonska lisica i njen drski ples postali su deo naših života, ali u drugačijem obliku, i u službi drugačijeg vida uobrazilje. Mi ga nazivamo Brer Zec.

Kada je reč o granicama uobrazilje, mi u Americi smo na njih osetljiviji od većine drugih naroda. Naš dolazak je bio drugi dolazak; pogrešno imenovane prve pridošlice još uvek moraju nositi ime koje je stvorila uobrazilja izvesnih renesansnih ljudi, koji gotovo čitavo jedno stoleće nisu mogli da se odupru ideji da su ova dva ogromna kontinenta bila Indije, što je već sâm po sebi bio toliko nejasan naziv da je podrazumevao Kinu, Indiju, pa čak i Tursku, po kojoj su nazvali našu najukusniju pticu.

Uobrazilja ima svoju istoriju, još uvek nenapisanu, i svoju geografiju, još uvek samo nejasno sagledanu. Istorija i geografija su nerazdvojive discipline. Nalaze se na različitim policama u biblioteci i na različitim katedrama na univerzitetu, ali se ne mogu održati ni minuta a da se ne pozivaju jedna na drugu. Geografija je supruga istorije, kao što je prostor supruga vremena.

Kada je Heraklit rekao da sve prolazi i sve se stalno menja, on nas nije podsticao na to da iskoristimo svaki trenutak na najbolji mogući način, što bi za njegov smireni um bila neumesna ideja, već da obratimo pažnju na proticanje stvari. Svaka od njih ima sopstveni ritam: dremka jednog psa, precesija ravnodnevice, plesovi u Lidiji, veličanstveno spori takt bubnjeva u Dodoni, hitri trkači u Olimpji.

Uobrazilja, kao i sve stvari koje postoje u vremenu, jeste metamorfična. Ona je istovremeno i ukorenjena u zemlji, u geografiji. Latinska reč za svetost određenog mesta jeste

cultus, prebivalište boga, mesto na kome je obred validan. *Cultus* postaje naša reč *kultura*, ne u pompeznom smislu koji danas ima, već u mnogo skromnijem smislu. Za drevne narode sveto je predstavljalo svakidašnju uobičajenost stvari: ognjište, pre svega; postelju, zid oko dvorišta. Hram je bio isuviše svet da bi se u njega ulazilo. Oprati noge gostu predstavljalo je jednako religiozan čin kao i podeliti sopstvene obroke sa bogovima.

Dolazeći u novi svet Evropljani usput nisu ništa naučili, kao da su stigli kroz mračan tunel. Plimut, Lisabon, Amsterdam, potom tri meseca talasanja Atlantikom, pa stenje i borovi, pesak i palme Kataja, Indije, divljina. Nemački kartograf koji je radio u Parizu odlučio je da prevede ime Ameriga Vespučija na latinski, iz razloga koji su samo njemu poznati, i nazove čitavu stvar Amerika. U geografiji imate mape, a mape na sebi moraju imati imena mestâ.

Mi, naseljenici novoga sveta, potom smo doneli uobrazilju drugih zemalja, kako bismo je presadili u drugačiju geografiju. Boravimo ovde jedva jednu četvrtinu vremena za koje su faraoni vladali Egiptom. Doneli smo mnogo stvari preko Atlantika i Pacifika; mnogo stvari smo ostavili za sobom: kritički izbor sa kojim ćemo zauvek živeti.

Uobrazilja je poput pijanog čoveka koji je izgubio svoj sat i koji mora ponovo da se napije kako bi ga pronašao. Intimna je poput govora i običaja, i da bismo mogli ispratiti njene puteve moramo ponovo prosvetiti svoje poglede. Tokom 1840-ih godina – kada je Kuperov *Izvidnik* (*The Pathfinder*) bio bestseler, a fotografija tek beše zadobila praktičnu upotrebu – esej pod nazivom „Filozofija nameštaja“ se pojavio u jednom američkom časopisu. Dickens se rugao Amerikancima što su prisustvovali predavanjima o filozofiji svega i svačega; filozofiji zločina ponedeljkom, filozofiji vlade sredom, filozofiji duše četvrtkom, kako je Martin Čazlvit saznao od gospođe Brik. Englezi su, kako saznajemo iz satiričnih romana Tomasa Lava Pikoka (Thomas Love Peacock), takođe bili zavisni od predavanja. Velika francuska enciklopedija, njeni imitatori i dnevna štampa odradili su svoj deo posla, a publika je bila nestrpljiva da čuje bilo koga kako govori na bilo koju temu. Narod je pohađao predavanja Luja Agasiza (Louis Agassiz) o zoologiji i geologiji (1840. godine je objašnjavao ledeno doba i prirodu ledenjaka, koje je tada upravo bio otkrio); Emersona, transcendentalista, utopista, samoukih naučnika poput Džona Kliva Simsa (John Cleve Symmes), iz Sinsinatija, koji je objasnio da je zemaljska kugla otvorena na polovima te da drugi svet i drugo čovečanstvo obitavaju na konkavnoj strani izdubljene zemlje; pa čak i Toroa, koji je držao predavanja u podrumima crkava.

Ova „Filozofija nameštaja“ bilo je delo neobičnog autora: Edgara Alana Poa. U njemu on objašnjava kako bi trebalo ukrašavati prostorije. „Mi nemamo nikakvog plemstva po krvi“, navodi ovaj autor, obrazovan na univerzitetu koji je osnovao Tomas Džeferson, „te pošto smo, kao nešto prirodno i u stvari neizbežno, stvorili dolarsko plemstvo, to *razmeta-nje bogatstvom* ima kod nas da zameni i da igra ulogu razmetanja grbovima na koja nailazimo u monarhijama.“¹

Dobro smo upoznati sa Poovom grozničavošću u vezi sa dobrim ukusom, u vezi sa ver-nošću Sjedinjenih Američkih Država evropskim modelima. Ono što želimo uočiti u ovom eseju jeste ključ za razumevanje strukture Poove uobrazilje, koju je Šarl Bodler smatrao najvećom u čitavom stoleću, uobrazilje toliko prefinjene da je Pol Valeri za nju rekao kako je bila nesposobna da načini grešku.

¹ Edgar Alan Po, „Filozofija nameštaja“, u: *Sabrane priče i pesme*, prev. Božidar Marković, Beograd: Rad, 2006, 332. (Prim. prev.)

Poov osećaj za dobar ukus u dekoraciji bio je u skladu sa najboljim engleskim stilom ranog viktorijanskog perioda; njegova idealna soba nam se čini kao ona u kojoj bismo mogli zateći mlade Karlajle, te naporne i zahtevne estete, ili Džordža Eliota i Elizabet Gaskel – raskoš zidnih tapeta, tepiha sa različitim figurama, stolova sa mermernim pločama, visokih uskih prozora sa tamnocrvenim zastorima, fotelja, antimakasara (presvlaka za nameštaj), vaza, voštanih cvetova koji nisu bleđeli ispod staklenih zvonova, klavir od ružinog drveta i udobno mesto pored kamina. Neverovatno je da Po ističe osvetljenost i gracioznost, boju i jasnost; s obzirom na to da njegovu uobrazilju povezujemo sa najklaustrofobičnijim, mračnim, gotskim enterijerima u čitavoj književnosti.

Na našim zidovima, nastavlja Po, treba da imamo mnogo slika, kako bi se razbilo i oživelo neprekidno prostranstvo tapeta na zidovima, koji su prekriveni „glatkom hartijom srebrnoscive boje, poprskanom sitnim arapskim šarama ružičaste boje, ali nešto bleđim od boje koja preovlađuje u sobi“. Kako Po dalje nalaže, na slikama su „uglavnom fantastični predeli – kao one divne Stenfildove pećine ili Čepmenovo jezero u Tužnoj Močvari. Među njima se, pri svem tom, nalaze i tri-četiri ženske glave anđeoske lepote, portreti rađeni po Salijevom uzoru“.²

U još jednoj evokaciji idealne sobe, u skici za priču pod nazivom „Landorova koliba“, on ponovo opisuje zid sa slikama: „...tri Džulijenove litografije *a trois crayons*, pričvršćene za zid bez ramova. Jedan od ovih crteža bio je prikaz Orijentalne raskoši, ili pre pohotljivosti; drugi je bio 'deo karnevala', pogođen bez premca; treći je predstavljao glavu Grkinje – tako božanski lepog lica, a ipak izraza tako izazovno neodređenog, kakvo nikada ranije nije privuklo moju pažnju.“³

Po je zbirku svojih priča objavljenu te godine nazvao *Priče iz groteske i arabeske*. Ova dva prideva su godinama mučila kritičare. *Groteska*, kakvu je Po pronašao u delima Ser Valtera Skota, značila je nešto slično *gotskom*, pridevu koji je upućivao na Gote i njihovu arhitekturu, te ono čime je neoklasicističko osamnaesto stoleće određivalo srednjovekovnu umetnost uopšte, kao ružnu, ali ipak veliku i značajnu. Ona je predstavljala maštovitu dekoraciju Italijana u grotama, ili pećinama, ispunjenih školjkama, statuama trolova i divova iz legende, koji su reči *groteska* pridali značenje nečega što je *bizarno, čudovišno, deformisano*.

Arabeska nedvosmisleno upućuje na složeni, nereprezentativni, beskonačno graciozni dekorativni stil islama, nama najpoznatiji po njihovim ćilimima, geometriji na pločicama u džamijama i krasnopisu.

Da je Po želeo još preciznije odrediti sastojke svoje uobrazilje, naslov zbirke bi bio *Priče iz groteske, arabeske i klasike*, jer je u čitavom svom delu sopstvenu slikovitost podelio na ove tri različite vrste.

Vratimo se sada slikama na zidovima u njegovim idealnim sobama. U jednoj imamo grote i pogled na Tužnu Močvaru: ovo je manir groteske. Potom ženske glave rađene po Salijevom uzoru: ovo je klasični manir. Tapeta preko koje su slike obešene je arabeska.

U drugoj sobi imamo scenu orijentalne raskoši: arabesko, deo karnevala pogođen bez premca (Po misli na maskirane ljude u kostimima za vreme Mardi gra karnevala, kao u pričama „Bure amontiljada“ i „Maska crvene smrti“): groteskno, i glavu Grkinje: klasično.

² „Filozofija nameštaja“, 337. (Prim. prev.)

³ „Landorova koliba“, u: *Sabrane priče i pesme*, prev. Milan Miletić, Beograd: Rad, 2006, 870. (Prim. prev.)

Temeljno ispitivanje Poovog dela obelodaniće činjenicu da on proizvodi varijacije i mutacije u odnosu na ova tri slikovna rečnika. Možemo lako prepoznati ona dela u kojima je određeni idiom preovlađujući. Na primer, veličanstveni sonet u osmercu, „Heleni“, jeste klasika; „Pad kuće Ušera“ je groteska; a pesma „Israfel“ je arabeska.

Međutim, nijedno delo nije ograničeno na samo jedan manir; i druga dva se takođe pojavljuju. Svima nam je poznat predivni sonet „Heleni“, koji je napisao kada je još bio dečak:

*Heleno, lepota mi je tvoja
nalik na drevne nikejske lađe,
što nosahu, preko mirisnog mora,
lutača kroz strah i beznađe
da rodnu obalu nađe.*

*Svikoše na lutnju očajnim morima
klasični lik tvoj, divne vlasi,
beh vođen najadskim ti akordima
slavi što drevnu Grčku krasi
i velelepnosti starog Rima.*

*Gle! u svetlu dubokog prozora
od statue sad stojiš nemlje!
U ruci alem-lampa dremlje,
ah! Psiho, iz dalekih prostora
te Svete Zemlje!⁴*

Reči su magične poput Kitsovih, ali šta je njihov smisao? Sapfo, koju je Po podražavao, poredila je žensku lepotu sa flotom brodova. Po je uspeo nadbajroniti Bajrona u njegovim stihovima koje je ranije bio napisao, pevajući o „slavi što drevnu Grčku krasi / i velelepnosti starog Rima“. Međutim, kako to da je Helena istovremeno i Psiha; ko je lualica koja se vraća kući? Tumači pesme nisu sigurni. U stvari, pesmu uopšte nije lako odbraniti od zamerki kritičara. Možemo ukazati na to da *nikejske* nije prosto brbljanje, kakva je bila optužba, već pridev koji se odnosi na grad Nikeju, u kojoj je bilo veliko brodogradilište: tamo je izgrađena flota Marka Antonija. Možemo braniti *mirisno more*, koje je nazivano budalastim, zbog toga što je zabeleženo da klasični brodovi nikada nisu gubili kopno iz svog vidokruga, pa su pomorci mogli osetiti miris voćnjaka na obali; da je proizvodnja mirišljavih ulja u klasičnim vremenima bila veoma razvijena i da su brodovi natovareni uljem mirisali bolje nego vaši sa tovarom ovaca. Po je uglavnom mnogo određeniji nego što mu se to priznaje.

Međutim, onaj duboki prozor se provukao u pesmu iz severne Evrope; on je gotski, blaga nijansa grota u ovoj gotovo u potpunosti klasičnoj pesmi, a završne reči, „Sveta Zemlja“, pripadaju Levantu, arabeski.

U „Gavranu“ prepoznamo preovlađujući groteskni ključ, sa vizijom jednog arabeskog Edena – „kao da nevidljiv tamjan / poskakujuć mekim podom serafimi poškropiše“,⁵ i sa

⁴ Edgar Alan Po, „Heleni“, u: *Sabrane priče i pesme*, prev. Kolja Mićević, Beograd: Rad, 2006, 952. (Prim. prev.)

⁵ „Gavran“, u: *Sabrane priče i pesme*, prev. Kolja Mićević, Beograd: Rad, 2006, 971. (Prim. prev.)

grotesknim gavranom koji stoji na klasičnoj bisti Atene Palade. Taj gavran je bio simbol na zastavi Alarika Vizigota, čija je baklja u Eleuzini predstavljala početak kraja Paladine vladavine nad ljudskim umom. Lenora (ime koje je Valter Skot doneo iz Nemačke za svog konja) jeste mutacija Eleonore, francuske mutacije Helene.

Ukoliko bismo pratili preobražaje ovih slika u čitavom Poovom delu – grotesknih, ili gotskih; arabeskih, ili islamskih; klasičnih, ili grčko-rimskih – otkrili bismo jednu jasno ispoljenu gramatiku simbolâ; jednog novog, još uvek nepročitanog Poa. Ono što nam preostaje da razumemo jeste značenje simbola, kao i zašto se oni stalno prevode iz jednog slikovnog idioma u drugi.

Naznake nisu isuviše teške, niti posebno tajanstvene. Na primer, Israfel je arabeska, a Roderik Ušer je groteskni Orfej; sâm Orfej kod Poa se ne pojavljuje u svom izvornom grčkom poimanju. Međutim, jednom kada prepoznamo Orfeja u Ušeru, shvatamo da je ovo remek-delo u stvari ponovno kazivanje mita o Orfeju sa tačke gledišta koju omogućava moderno razumevanje neuroza, neobjašnjivih izopačenosti ljudske volje. Ta lauta, ta rečita gitara, sve te knjige na Ušerovom stolu o putovanjima u podzemlje i obredima koji su se odvijali u mraku – sve to se uklapalo u Poovo prevođenje klasičnog teksta u gotski tekst. „Zlatna bubu“, kako je to uočio Nortrop Fraj, neobično je nalik na mit o Danaji i Zevsu; stari crnac koji spušta zlatnu bubu nazvan je Jupiter. Danaja je bila zaključana u bronzanoj tamnici, a tamo je dospela zahvaljujući zagoneci proročanstva.

Odakle dolaze ove slike? U vreme Kolumba, Sredozemlje je na zapadnom kraju i duž svoje severne obale bilo grčko-rimsko, deo onoga što istoričari nazivaju latinskom kulturom, dok je na istočnom kraju i duž južne obale bilo islamsko. Prema tome, dve trećine Poove trostruke slikovitosti potiču iz Sredozemlja, koje je hranilo njegovu uobrazilju svojim najsrdačnijim i najbogatijim porcijama. Gotski stil ima svoj dom u severnoj Evropi, „u Nemačkoj moje duše“, kako se Po izražavao. Uvek je bio nesiguran u vezi sa kulturom sa kojom se poistovećivao, što je bila ironija. Smrt, propadanje i turobnost bitan su element gotskog. Po ga povezuje sa melanholijom, preteranom osetljivošću, ludilom, opsednutošću, strašnim virovima u ledenom moru, starim trošnim kućama koje se raspadaju. Da li u ovom slučaju postoji nekakav obrazac iz njegovog sopstvenog života? Postoji prava kuća Ušera, koja još uvek stoji, ali ne u sumornoj transilvanijskoj dolini pored crnog planinskog jezera, već u Bostonu u Masačusetsu, gde je Po rođen i gde je njegova majka, koje se jedva sećao, igrala prvu Ofeliju na američkoj sceni; ulogu koja je bila nedvosmisleno gotska, prema Poovoj skici manirâ.⁶

Poovo razumevanje islama, koje se može ispratiti do Bajrona i Šelija, takođe se razvijalo i na temelju istraživačkih poduhvata Burkhearta, Volnija i Džona Lojda Stivena. Anđeo Israfel ne postoji u *Kurani*, iako nas Po želi uveriti u suprotno, već vodi poreklo iz predgovora koji je Džordž Sejl napisao za svoj prevod *Kurana*, zahvaljujući posredovanju Tomasa Mora.

U Šarlotsvilu klasično je postajalo ponovo utvrđeno pred Poovim očima zahvaljujući jednom starcu koji je rekao da je toliko voleo jedan grčki hram kao da mu je bio ljubavnica. Džeferson je u Montičelu večerao sa studentima, sa po dvojicom odjednom, po abecednom

⁶ Fiske Kimball, *Domestic Architecture of the American Colonies and of the Early Republic*, New York: Dover, 1966, 275.

redosledu. *P* je bilo duboko u abecedi; *Po* je izbačen, a starac je preminuo pre nego što su se dvojica najoštrijih čitalaca Aleksandra fon Humbolta u Sjedinjenim Američkim Državama mogli suočiti uz pladanj virdžinijske šunke.

Poova uobrazilja je bila savršeno kod kuće u geografijama o kojima nije imao nikakvog saznanja osim onog koje je njegova uobrazilja prisvajala od drugih pisaca. Možemo pretpostaviti, u sopstvenom neznanju, da je poznavao Pariz poput Parižanina, da su mu Italija i Španija bile bliske, pa čak i Antarktik i površina meseca.

Braća Gonkur su u svom žurnalu već 1856. godine zabeležili da je *Po* bio nova vrsta čoveka koji je pisao novu vrstu književnosti. Još uvek nam ostaje da shvatimo kako je njegova senzibilnost bila u većoj meri proizvod radikalne inteligencije nego osećanja.

Kada poredi Ligejine oči sa zvezdama, radi se o binarnim zvezdama koje je Heršel otkrio i objasnio iste godine kada je *Po* rođen (spektroskopski dvostrukoj Beta Liri i dvostruko dvostrukoj Epsilon Liri, da budemo precizni), a ne o uopštenim zvezdama iz petrarkističke tradicije. Posvetili smo isuviše malo pažnje ovom metafizičkom *Pou*; i jedva razumemo Evropljane kada govore o strasti koju nalaze u njegovoj poeziji. Šta da mislimo o ruskom prevodiocu *Poa*, Vladimiru Pjastu, koji je, recitujući „Ulalumu“ u pozorištu u Sankt Peterburgu, potpuno sišao s uma? Rusi izuzetno cene sećanje na to veče.

Jednu noć za drugom, od 1912. do 1917. godine, jedan čovek koji je jednako mogao biti *Poov* izum sedeo je u dugoj, gotovo praznoj sobi u radničkom distriktu Berlina, pišući knjigu pod svetlošću sveće. *Mogao je biti Poov izum* – on je u suštini bio klasičar, njegova doktorska teza je bila o Heraklitu, njegov um su oblikovali Gete, Niče, Fon Humbolt i Leo Frobenijus, bio je antropolog i kulturni morfolog. Nalik na *Poa*, i on je razmišljao u simbolima.

On je bio Osvald Špengler. Njegova velika knjiga, *Propast Zapada*, trebalo je da predstavlja paralelu Vermahtovim vojnim operacijama od 1914. do 1918. godine, koje su svojom pedantnom privrženošću taktici i herojskom zanosu čitavoj Evropi nametale nemačku pravilnost i sudbinu. Špenglerova knjiga, kao i Vermaht, ukazivala je samo na tragično saznanje da je istorija nezavisna od naše volje, da je ironično izopačena i da predstavlja noćnu moru.

Vrednost *Propasti Zapada* nalazi se u poeziji njene vizije, njenoj intuiciji kada je reč o usponu, razvoju i propadanju kultura. Špengler je pod kulturom smatrao oblikovnu energiju naroda, koja traje hiljadama godina. Civilizacija jeste zrelost kulture, i time neizbežno njeno propadanje. Njegov osećaj za dekadentnost završene kulture je identičan *Poovom* u „Padu kuće Ušera“ i „Ubistvima u Ulici Morg“ – obe priče govore o ranjivosti poretka i dostignuća civilizacije.

Špenglerovo najvažnije otkriće bilo je u tome što je podelio svetske kulture na tri glavna stila: apolonijski, ili grčko-rimski; faustovski, ili zapadno-severnoevropski; i magijski, ili azijski i islamski. Istoričari su se odmah pobunili da se kulture našeg sveta ne mogu podeliti na tri, već na sedamdeset i šest različitih grupa.

Međutim, ono što nas posebno interesuje jeste to što su Špenglerove kategorije identične sa kategorijama Edgara Alana *Poa*.

Isti je slučaj i sa kategorijama Džejmsa Džojsoja. Pogledajte prve tri priče u Džojsovim *Dablincima*. Prva se bavi kršenjem obredâ koji vode poreklo iz dubina latinske kulture u vidu rimske mise; druga preuzima svoje simbole od viteštva, moralnih načela severnjačkih

vitezova; a treća nosi ime „Arabija“. Ova trijada simboličkih obrazaca ponavlja se još četiri puta kako bi se obrazovalo ukupno petnaest priča. Prva tri poglavlja *Uliksa* takođe prate ovu strukturu, na još složeniji način; u svom najprostijem vidu *Uliks* se može sažeti kao roman o čoveku, Leopoldu Blumu, u severnoevropskom, faustovski-tehnološkom kontekstu, koji je po svom poreklu Jevrej iz Špenglerove magijske kulture, te koji treba da proživi avanture jednog Uliksa, primera klasičnog čoveka.

„Imamo muzejske kataloge, ali ne i umetničke atlase“, žali se veliki francuski istoričar i kulturni geograf Fernan Brodel u svojoj knjizi *Mediteran i mediteranski svet u doba Filipa II*. „Imamo istorije umetnosti i književnosti, ali nemamo nijednu istoriju civilizacije.“

On pretpostavlja da bi jedna takva mapa umetnosti mogla odražavati isti oblik istorijske strukture koji je već predstavio na primerima hrane, odeće, trgovačkih puteva, centara industrije i bankarstva; kao i da bi se razumevanje našeg imaginativnog života moglo otvoriti pred nama sa jednom još uvek nepredviđenom povezanošću i dosad nepoznatim ponašanjem.

Takva mapa bi verovatno predstavljala fenomene kao što su obrisi obožavanja Demetre i Persefone, koji se podudaraju sa predelima pogodnim za uzgoj žitarica, i sa obrisima katoličanstva. To nas ne bi iznenadilo. Ona bi takođe mogla pokazati kako strukture psihologije i drame negovane u kulturama vezanim za uzgoj žitarica istrajavaju i izvan tih predela, nastavljajući da se ponašaju kao da su i dalje unutar njihovih granica, zbog toga što njihov imaginativni autoritet odbija da abdicira.

Kako bismo drugačije mogli objasniti priču poput O. Henrijeve „Crkve sa vodeničnim točkom“ (*The Church with the Overshot Wheel*)? U ovoj dirljivoj kratkoj priči, smeštenoj u borove šume Severne Karoline, dokone litalice kidnapuju vodeničarevu kćerku po imenu Aglaja (ime koje je u skladu sa načinom imenovanja devojaka u Pojasu maštovitih imena) i odvođe je u Atlantu. Vodeničar se u svojoj žalosti seli na severozapad, gde postaje imućni filantrop te naziva svoju najbolju marku brašna po svojoj izgubljenoj kćerki, za koju veruje da je mrtva. U njenom sećanju, on je svoju staru vodenicu pretvorio u crkvu, u koju je bogato ulagao, ali je ipak zadržao njen vodenični točak. Ova zajednica postaje letnje odmaralište za ljude skromnog imovnog stanja; i naravno O. Henri tamo dovodi izgubljenu kćerku kao odraslu ženu. U tipičnom raspletu njeno sećanje na pesmu koju je pevala kao dete, zajedno sa slučajnim prosipanjem brašna po svom ocu, koji je u poseti staroj vodenici, omogućuju njihovo ponovno okupljanje. O. Henri je, možda nesvesno, ponovo ispričao mit o Persefoni, koristeći se imenom Aglaja, „sajna devojka“, što je bio jedan od Persefoninih epiteta, obožavanjem pšenice i svim elementima mita transponovanim u Ameriku dvadesetog stoleća: otmicom koja je prouzrokovala pustošenje, povratkom i ponovnim okupljanjem koji donose izlečenje i obnavljanje.

Smatram da je objašnjenje ove priče na osnovu teorije Jungovih arhetipova – obrazaca koji su urezani u psihu – nezadovoljavajuće. Bilo bi bolje pratiti O. Henrijevu priču i simbole unazad duž geografskih linija, kroz mitove koji su preko Atlantika stigli iz Sredozemlja, kroz knjige i učionice, kroz biblioteke i tradicije, i odrediti njegovu priču kao detalj u strukturi kulture sa snažnom vitalnošću, koja se razvila na ekspresivnosti izvesnih simbola pre pet hiljada godina, i koja ove simbole i dalje prepoznaje kao ništa manje važne i još uvek pune smisla za čovečanstvo.

Privlačnost narodne književnosti mora se nalaziti upravo u njenoj vernosti drevnim tradicijama. Šarmantna knjižica za decu koju je napisao Karlo Kolodi, *Pinokijeve avanture*, teško da bi se mogla opravdano uključiti u istoriju italijanske književnosti, a ipak za geografa uobrazilje ona je paradigma pripovedne umetnosti Sredozemlja, koja je elegantnija od bilo koje druge knjige još od Ovidijevih *Metamorfoza*, koja izražava sve središnje mitove te dodaje nešto svoje bogatom inventaru tradicije. Ona se pruža unazad sve do gnostičke teme poznate Šekspiru i Emili Dickinson: „Slomite komad drveta“, reče Isus, „i ja sam tu.“⁷ To je kombinacija Pigmaliona, Ovidija, knjige o Joni, komedije del arte i Apuleja; i nastaviće da bude kamen temeljac uobrazilje.

Otkriće Amerike, njeno naseljavanje i ekonomski razvoj bile su aktivnosti renesanse i reformacije, sredozemne tradicije i severnjačkog oštroumlja. Nastavljanje i neprekidnost tog dvostrukog nasleđa bili su dugotrajni. *Pikvod* je isplovio iz Džope, prvi Toro je nazvan Diogen, Vitman je Sokratov savremenik, *Antologija Spun Rivera* je prvi put napisana u Aleksandriji; već trideset godina naš najbolji živi pisac, Judora Velti (Eudora Welty), ponovo piše Ovidija u Misisipiju. „Slavna žaba skakačica iz okruga Kalaveras“ bila je prekretnica u petovekovnom atinskom mimu.

Geografija uobrazilje se širila sa obala Sredozemlja sve do Ajove. Eldon, Ajova – tamo je 1929. godine Grent Vud (Grant Wood) skicirao seosku kuću kao pozadinu za dvostruki portret svoje sestre Nen i svog zubara, doktora B. H. Mekhibija, koji je za tu priliku obukao kombinezon i držao grabulje. Sile koje su se pre tri milenijuma probudile na Sredozemlju promenile su, kako ćemo videti, grabulje u vile.

Pogledajmo sada ovu sliku koja nas zaslepljuje svojom prisnošću i parodijom. Na najvećoj udaljenosti, nasuprot savršenom plavetnilu čistog žetvenog neba, nalazi se gotski toranj seoske crkve, koji kao da pokušava učvrstiti protestantsku trezvenost i težak rad kod pojava na slici. Potom, tamo je drveće, sedam stabala, poređanih u niz kao u tremu Solomonovog hrama – simbol razboritosti i mudrosti.

Nadalje, posmatrajući sliku od zadnjeg ka prednjem planu, stoji kuća koja pridružuje primarnom značenju naslova, *Američka gotika*, arhitektonski stil. Ovo je primer revolucije u izgradnji zgrada u domaćinstvu, koja je omogućila ubrzani razvoj američkih gradova posle Građanskog rata i koja je istakla prerije pristojnim i urednim seoskim kućama. U pitanju je struktura koja je prvobitno iz poruge nazvana kuća sa balon-okvirom, toliko jednostavna za izgradnju da su je otac i sin mogli sami podići. Reč je o elegantnoj geometriji lakih drvenih stubova i krovnih greda koji ne zahtevaju duboke temelje i koji se povezuju ekserima. Kao i u slučaju odeće koju nose farmer i njegova supruga, ovde se tehnički radilo o kući koja se mogla poručiti poštom, pošto se njen dizajn birao iz knjige sa šablonima; ova je konkretno nastala na osnovu knjige čiji su autori bili Aleksandar Dejvis (Alexander Davis) i Endru Dauning (Andrew Downing), dvojica arhitekata koji su osobenosti gotskog preporoda prilagodili američkim seoskim kućama. Kuću sa balon-okvirom izumeo je u Čikagu 1833. godine Džorž Vašington Snou (Geogre Washington Snow), orkestrirajući u svom izumu čitavim jednim stolećem mehanizacije koje je iznedrilo eksere, armaturu, klizni prozor, limeni krov, stubove za trem rezane na strugu, kvake, brave i šarke – što su sve bili standardni proizvodi izrađivani u fabrikama.

⁷ Jevanđelje po Tomi, 77. (Prim. prev.)

Na slici možemo videti i paravan od bambusa – stigao iz Kine zahvaljujući Sirs-Robaku (Sears Roebuck) – koji se namotava kao jedro: nautička tehnologija primenjena u preriji. Možemo videti i jednu upečatljivo američku odliku, vrata sa mrežom. Klizni prozori su pokretni iz Evrope, njihova staklena okna proizvod su venecijanske tehnologije koju su usavršili Englezi; luksuz koji je predstavljao osamnaestovekovno čudo, sada uobičajen poput farmerovih naočara – još jedne revolucije u tehnologiji koja bi za ranija vremena bila nešto sasvim čudnovato. Naočare se pojavljuju u trinaestom veku, ili kao izum Salvina delji Armatija ili Alesandra dela Spine; prvi portret osobe koja nosi naočare bio je portret kardinala Ugolina od Provanse, nastao 1352. godine na fresci Tomasa Barisina iz Modene. Dok pokušavamo uočiti geografski fokus na koji upućuje ova slika, možemo pomenuti da je glavno sedište u kome su se brusila sočiva i iz koga su se naočare širile po ostatku civilizacije bio isti onaj deo Holandije iz koga vodi poreklo i sâm stil u kome je slika nastala.

Još jedan trinaestovekovni izum koji se nalazi na našoj slici jeste rupica za dugme. Sama dugmad su praistorijska tvorevina, ali su kao takva predstavljala zakačaljke na ramenima na koje su se navlačile omče. Moderno odevanje počinje sa pronalaskom rupice za dugme. Farmerova supruga je učvrstila svoj holandski kalvinistički okovratnik brošem sa kamejom, nasleđstvom koje se prenosi generacijama, osamnaestovekovnom ili viktorijanskom kopijom dizajna koji se može pratiti unazad sve do šestog stoleća p. n. e.

Ona je proizvod vekova, skromna farmerova supruga iz Ajove: njena frizura je nalik na frizuru srednjovekovne madone, prosvetiteljski okovratnik, grčka kameja, devetnaestovekovna haljina bez rukava.

Martin Luter ju je stavio jedan korak iza njenog supruga; Džon Noks joj je ispravio ramena; krah berze 1929. godine je izazvao taj pogled u njenim očima.

Voz koji joj je doneo odeću – mustru na papiru, tkaninu u rolni, iglu, konac, makaze – njenom suprugu je doneo kombinezon, koji je izvorno, tokom 1870-ih godina, bio radno odelo radnika na železnici, dizajnirano u Evropi, te koji se proizvodio ovde kod Džej Si Penija i raznosio po Sjedinjenim Državama zahvaljujući prugama koje su povezivale gradove. Tkanina je denim, nazvana po Nimu u Francuskoj, koju je predstavio Levi Štraus sa svojim slavnim plavim farmerkama. Njegov dizajn se može ispratiti ni do koga drugog do Herberta Spensera, koji je verovao da je stvorio praktično jednodelnno odelo koje bi svi mogli da nose. Njegov lični primerak bio je od tvida, sa dugmadi od prepona do vrata, i njegova ženska rodbina je nekako preživela poniženje kada se jedne nedelje u njemu prošetao kroz Sent Džejms park.

Njegov sako je modifikacija sakoa koji su nosili škotski pastiri te koji i dalje svi nosimo.

Ajovljani Grenta Vuda stoje, kako bismo mogli pretpostaviti, u pozi koju je zahtevao Brauni foto-aparat, jedno uz drugo ispred svoje kuće. Farmer gleda kroz naočare sa svečanom iskrenošću, njegova supruga sa blago skrenutim pogledom. Međutim, to ne objašnjava zašto on steže vile u ruci sa samopouzdanjem vojnika koji drži pušku. Poza pre ukazuje na onu u kojoj stoji egipatski princ Rahotep, držeći u ruci Ozirisovo mlatilo, pored svoje supruge Nofret – strogi sa pobožnom čestitošću, staloženi u apsolutnom dostojanstvu, posrednici između neba i zemlje, davaoci žita, pokorni bogovima.

Ova formalna poza opstaje 3000 godina u egipatskoj istoriji, prenosi se na pojedine klasične kulture – etruske parove u terakoti, na primer – ali ne privlači Grčku i Rim. Ponovo

počinje da se javlja u severnoj Evropi gde su se (na opšte zaprepašćenje Rimljana) galske žene vozile pored svojih muževa u bojnim kolima. Kraljevi, a ponekad i trgovci na severu ponavljali su egipatski dvostruki portret muža i žene; Van Ajkov *Meštar* i *Supružnici Arnolfini*; Rubens i njegova supruga Helena. Upravo je ova holandska tradicija slikanja pripadnika srednje klase sa ugledom i preciznošću odvrtila Grenta Vuda od Monparnasa, gde je proveo dve godine tokom 1920-ih pokušavajući da postane američki postimpresionista, i navela ga da se vrati u Ajovu, da bude naš Hans Memling.

Kao što je Van Gog mogao postaviti pitanje „Gde je moj Japan?“ na šta bi mu Tuluz-Lotrek odgovorio da je to Provansa, Vud se zapitao gde je njegova Holandija te ju je pronašao u Ajovi.

Samo trideset godina pre Vudove slike, pesma Edvina Markama (Edwin Markham) „Čovek sa motikom“ (*The Man with the Hoe*) oslikavala je farmera kao seljaka koji nije živeo ništa drugačije od jednog vola, i pozivala sve radnike na svetu da se ujedine pošto ništa nisu mogli da izgube sem sopstvenih okova. Slika koja je inspirisala Markama pripadala je seriji seoskih scena Žana Fransoa Milea, čiji je rad inspirisao i Van Goga. Vile se pojavljuju na pet Van Gogovih slika, od čega su tri varijacije na Mileove teme, a sve predstavljaju studije mučnog rada i siromaštva.

Ipak Nezavisni farmer je pobedio dokonog aristokratu u borbi za devojčinu ruku u „Kontrastu“ Rojala Tajlera (Royall Tyler), prvoj komediji američkih starosedelaca pisanoj za scenu; i u Emersonovoj „Himni Konkordu“ javlja se borbena linija farmera koji ispaljuju hitac što se čuje širom sveta. Džordž III je zaista svoje američke kolonije nazivao „farmama“, a dva Džordža tokom Revolucije, Hanover i Vašington, bili su ponosni farmeri, kako u etimologiji tako i u stvarnosti.

Zavese na prozoru i pregača na ovoj slici proizvod su mrežastog dizajna štampanog na pamuku; na zavesama su rombovi, a na pregači tačke i krugovi, što je raspored koji je Ser Tomas Braun pratio u prirodi i umetnosti u svom *Kirovom vrtu*; kvinkunksijalni raspored drveća u voćnjacima, verovatno prvo ljudsko podražavanje filotakse, koje uzima u obzir simetriju, opravdanost i božansku organizaciju prirode.

Zavese i pregače su stare koliko i sama civilizacija, ali njihovo prisustvo ovde u Ajovi podrazumeva postojanje fabrike pamuka, farbare, valjka za štampu na pamuku i sistema trgovine na veliko i malo koji je uključivao poštu, voz, šine i, ukratko, industrijsku revoluciju.

Ova revolucija je stigla u Ameriku zahvaljujući zadivljujućem sećanju jednog čoveka, Semjuela Slejtera (Samuel Slater), koji je prispeo u Filadelfiju 1789. godine sa planovima čitave Arkrajtove, Kromptonove i Hargrivsove mašinerije u svojoj glavi, stavio se na uslugu bogatom kvekeru Mozesu Braunu i izgradio prvu američku fabriku u Potaketu na Rod Ajlendu.

Pregača je ukrašena vrpcom koja ide cikcak, mašinskom zamenom za čipku. Zavese su porobljene u varijanti dizajna „jaje i strelica“ poreklom iz Nabateje, biblijskog Edoma, u Siriji, koji je arhitekta Hiram uključio na entablature Solomonovog hrama – „dva oglavlja navrh dva stuba imahu vence i dvesta narova s gornje strane pored venaca koji ostajahu preko mrežica, a i okolo drugog oglavlja bilo je dvesta narova“⁸ – te koji je činio porub

⁸ Prva Knjiga o Kraljevima, 7: 20. (Prim. prev.)

odežde visokog sveštenika, „okolo ruba“ friz od „narova plavih, crvenih i grimiznih, a među njima zvonca od zlata“⁹

Mesingano dugme kojim je pričvršćen farmerov okovratnik je nenapadno puritansko nipodaštavanje dugmeta od rezanog čelika koje je Metju Bolton pravio u fabrici Džejmsa Vata. Dugme na njegovoj košulji je sedef, koji je Džejms Bupl (James Boepple) vadio iz školjki u svežoj vodi Misisipija, a dugme na njegovom sakou je od južnoameričke biljne slonovače (tague) koja je nalik na kljove.

Farmer i njegova supruga su okruženi simbolima – ona dvema biljkama na tremu, zasađenom pelargonijom i sansevijerijom, obe su tropske biljke koje nisu karakteristične za podneblje Ajove; on trokrakim američkim vilama čiji se trojni oblik mnogo puta ponavljao u slikarstvu, u kombinezonu; prozori, lica, obloga kuće – sve to daje slici formalnu organizaciju koja odiše besprekornim skladom.

Ukoliko prihvatimo da je ova slika pre svega manifest protestantske marljivosti na američkom kontinentu, koja zahvaljujući svom stilu i svom predmetu prenosi mnoštvo informacija o uvezenoj tehnologiji, psihologiji i estetici, ona ipak i dalje ne okreće leđa sveprodirućoj kulturnoj tematici poreklom iz Sredozemlja – napetosti između onoga što raste i onoga što ne raste, između biljnog i mineralnog, organskog i neorganskog, pšenice i gvožđa.

Transponovana nazad u svoju domaću geografiju, ova ikona gospodara metalâ sa svojim gvozdenim skiptrom, glavom ovenčanom staklom i srebrom, ukrašenom kalajem i mesingom, i čedne neveste koja je već prihvatila svoje metalno ropstvo u zlatnim ovalima svoje kose i nakita, u stvari je predstava Disa i Persefone, koji poziraju na kraljevskom portretu među atributima prvog sredozemnog trojstva, Zeusa u vidu plavog neba i gromobrana, Posejdona u vidu trozupca vilâ, Hada u vidu metalâ. To je slika snopa zlatne pšenice, ženstvena i ciklična, večite majke civilizacije; i metala pretočenog u kosu i motiku: priroda i tehnologija, zemlja i farmer, čovek i svet, i njihovo zajedničko dostignuće.

Izvornik: Guy Davenport, The Geography of the Imagination: Forty Essays, Boston: David R. Godine, 1997, str. 3–15.

(S engleskog preveo Igor Javor)

⁹ Druga knjiga Mojsijeva, 28: 33. (Prim. prev.)