

MICHAEL WOOD

Prelomi časa: literatura in stoletje

Ne trdim, da vem, kakšna reč je čas (oziroma ali sploh je reč), zdi pa se mi, da sta čas in njegov tok ena skrivnost in ne dve.

Jorge Luis Borges, *Čas in J. W. Dunne*
(*El Tiempo y J. W. Dunne*)

Italijan Italo Calvino, brez dvoma eden največjih pisateljev druge polovice našega stoletja, je leta 1985 napisal serijo predavanj in jo naslovil *Zapiski za prihodnje tisočletje*. Predaval naj bi na Harvardu, v sklopu Nortonovega cikla, vendar tega žal ni utegnil storiti, ker je prej umrl. Toda predavanja v pisni obliki so zapuščina v več pomenih, saj Calvino v njih razmišlja o "določenih vrednotah, kvalitetah ali posebnostih literature", ki so mu zelo pri srcu in za katere bi želel, da bi jih ponesli s seboj v prihodnje tisočletje, tudi če bomo na poti vanj kaj drugega zgubili. Vrednote/kvalitete/posebnosti, o katerih govori, so naslednje: lahkost, hitrost, natančnost, vidnost, mnogoterost. V načrtu je imel še šesto predavanje o doslednosti.

Od leta 1985 je seveda že veliko pisateljev in mislecev vseh vrst razglabljal o prelomu tisočletja, navadno v obliki člankov ali referatov ali prispevkov na konferencah ali knjig z naslovi *Temu ali onemu naproti* ali *Kje smo zdaj, Kje je in kam gre kapitalizem, demokracija, komunizem, feminizem, psihoanaliza, teorija evolucije, primerjalna književnost, astrofizika, biotehnika* in tako naprej. In bolj svetovljansko: večino med nami celo zdaj skrbi ne lahkost, hitrost, natančnost, vidnost ali mnogoterost, ampak to, ali se bodo v približno osemdesetih dneh od

danes računalniki v bankah in na letališčih sesuli ali ne. Čeprav bi lahko rekli, da je tudi to v nekem smislu skrb za lahkost, hitrost, natančnost, vidnost in mnogoterost.

Na dve stvari bi rad opozoril. Ena je banalna, tako banalna, da z njo res ne bi rad zgubljal časa, druga pa, upam, precej zanimivejša in bolj zapletena. Prva je dejstvo, da se nam prihodnje tisočletje, ko bo prišlo, sprva ne bo zdelo dosti drugačno od starega. Bil je čas, ko me je že ob sami misli, da bomo pisali leto 2000, spreletel srh – bolj zaradi skrajne neverjetnosti te letnice kot iz resničnega strahu. Zdaj ko se ta čas bliža, jo pišem s sorazmerno lahkoto, in ko gledam na koledar za prihodnje leto, postaja številka 2000 bolj in bolj samo letnica – samo nova letnica.

To je banalnost. Zdaj pa k mojemu drugemu opozorilu. V trenutku, ko bomo prestopili v novo stoletje in novo tisočletje, se – žal – ne bo spremenilo naše življenje, ampak staro stoletje, to stoletje. Dvajseto stoletje bo postalo neprepoznavno, medtem ko bo enaindvajseto pač ... stoletje, v katerem smo. S tem v mislih bi rad sledil Calvinovemu zgledu, le da v obratni smeri. Ali pa niti ne obratni, saj je njegovo vprašanje pravzaprav bilo, kaj dobrega bi dvajseto stoletje sploh lahko zapustilo enaindvajsetemu. Moje vprašanje je, kakšno bo dvajseto stoletje *v preteklem času*, kakšno bo videti jutri oziroma v tistem dolgem jutri, ki se bo začel januarja 2000.

Samo pomislite: danes živi še zelo malo ljudi, ki se niso rodili v tem stoletju. Verjetno ga vsi, kar nas je v tej sobi, lahko imenujemo svoje stoletje. Rodili smo se v njem, živimo v njem. A prav kmalu to ne bo več naše stoletje, ampak *njihovo*, tistih, ki so v njem živeli in umrli. Nič več ne bo to stoletje, ampak tisto. Nič več sedanje, ampak preteklo. In ko bomo govorili o prejšnjem stoletju, bomo mislili na celo novo stotino let. In ko bomo rekli *fin de siècle*, bomo morali, kakor marsikdo že danes, reči: konec katerega stoletja? Bomo še govorili o modernizmu in postmodernizmu? Verjetno, vendar bosta imela izraza rahlo starinski, antikvaren nadih, kot znamke juh, ki jih ne jemo več, ali barv, ki jih ne uporabljamo več, ali avtomobilov, ki jih ne vozimo več. Bomo te stvari zgodovinsko kaj bolje razumeli? Mogoče. Morda jih bomo mitološko bolje razumeli, tako kot so modernisti v desetletju 1910–1920 razumeli romantike iz let po 1810, ki so bili modernisti prejšnjega stoletja; ali tako kot postmodernisti tega desetletja razumejo simboliste in dekadente iz devetdesetih let prejšnjega stoletja, ki so bili takratni postmodernisti. Pa nočem reči, da vse samo kolobari. Pravim samo, da se večina stvari več kot enkrat ponovi, pa čeprav ne v pravih ciklih. Prvič kot zgodovina, kot je rekel Marx, in drugič kot farsa. Tretjič, bi lahko rekli, pa kot nekaj, za kar še iščemo ime.

Če se vprašam, kakšna bo jutri podoba dvajsetega stoletja, seveda ne morem govoriti o stoletju kot celoti, niti o njegovi književnosti ne in niti samo o leposlovju ne, o čemer naj bi govoril nocoj. Govorim lahko o enem vidiku teh stvari, ali natančneje, o enem vidiku enega vidika. Vendar mislim, da je to vznemirljiv in pomemben vidik. Govoriti nameravam o času. Če rečem, da je bilo dvajseto stoletje bolj kot katero drugo obremenjeno s časom, to nemara ne bo sporno, zagotovo pa ne bo zanimivo. Če pa rečem, da je dvajseto stoletje

poskušalo spremeniti čas, ga preoblikovati in celo uničiti in da se mu ga je brez dvoma posrečilo prelomiti, bom morda imel dobro temo, o kateri bomo lahko debatirali in celo kam prišli.

Dvajseto stoletje – naj to rečem kar vnaprej, preden povem konkretne primere – se ne le ni zavedalo, kakšen čas je, ampak je tudi menilo, da je tako prav. Menilo je, da ljudje, ki govorijo, da vedo, kakšen čas je, jasno dokazujejo, da tega v resnici ne vedo. Dvajseto stoletje je menilo, da je pravi čas skoraj zmeraj nepravilni. Ali pa, da je pravi čas preskop – preozka in prerевна samopodoba časa. To je, bom rekel, če mi oprostite ta neznanska posploševanja, nekaj povsem drugega kot pojmovanje časa v devetnajstem stoletju. Devetnajsto stoletje je verjelo v zgodovino in napredek in evolucijo, to je bil čas, ki je morda imel svoje okljuke in mrtvice, ki pa je v bistvu tekel v eno samo smer, in to v glavnem v pravo. Zgodbe velikih romanov devetnajstega stoletja so zmeraj nekam vodile, pa čeprav samo v poroko ali smrt ali oboje, in če so v njih strašili duhovi in poslednje volje in oporoške, je bilo to zato, ker je bilo pomembno vedeti, kakšen čas je, in se ne obotavljati, ne zamujati, ne čutiti nad sabo mrtve roke preteklosti, kot je rekla George Eliot, ali biti – prosto po Dickensu – ujet v blatu in megli, kjer tiči angleško vrhovno sodišče in se ne premakne nikamor.

Predstava dvajsetega stoletja o času ni bila takšna in zdaj bi vam rad navedel celo vrsto primerov: ne samo o času kot osrednjem predmetu zanimanja, ampak o prelomljenem času, in to namerno prelomljenem. Čisto prva beseda velikega romana Marcela Prousta *Iskanje izgubljenega časa*, ki je izhajal med letoma 1913 in 1927, je čas oziroma vsebuje čas: *longtemps*, dolgo. Tudi čisto zadnja beseda nekaj tisoč strani pozneje je čas: *le Temps*. To je pomirjajoče; poudarja vsebino, ki jo naznanja že naslov, in nam daje občutek, da ima to zelo dolgo delo eno samo temo. Kar je tudi res. Toda ali je ta tema res ena sama celota? Ni. Tole so prvi trije stavki romana:

Dolgo sem hodil zgodaj spat. Včasih sem komaj utrnil svečo, in že so se mi oči tako nanagloma zaprle, da nisem utegnil niti pomisliti: "Zdaj zdaj bom zaspal." Čez pol ure pa me je predramila misel, da je čas zaspati /.../.

V tistih prvih stavkih najdemo: trajanje (*longtemps*), večkratnost (*parfois*), čas, ki prehitro mineva (*je n'avais pas le temps*), izraženo mero časa (*une demi-heure*) in čas, ki je del nekakšnega načrta ali programa (*temps de chercher le sommeil*). In seveda se stvar nadaljuje, skoraj neposredno. Pripovedovalec se sprašuje, koliko je ura, pogleda na uro, ugotovi, da je skoraj polnoč. Skozi primerjave se priplazita dve zgodbi. Pripovedovalec si predstavlja

/.../ prostrano, samotno pokrajino, po kateri hiti popotnik proti prihodnji postaji; ozko pot, po kateri hodi, mu bo zapisalo v spomin razburjenje, ki so mu ga zbudili novi kraji, dejanja, ki jih ni vajen, poslavljanje pod tujo svetilko, pravkar pretrgani pogovori, ki še vedno zvenijo v nočni tišini, in milo upanje na bližnjo vrnitev.

Samo pomislite, koliko je tu časov! Je prihodnji spomin ("mu bo zapisalo v spomin"), pa sedanji spomin na preteklost ("poslavljanje pod tujo svetilko, pravkar pretrgani pogovori") in pričakovanje vrnitve ("milo upanje na bližnjo vrnitev") – prihodnost, ki bo nekoč tudi postala spomin. Če seveda sploh ne omenjamo popotnikove sedanjosti, njegovega hitenja skozi zapuščeno pokrajino; ali sedanjosti pripovedovalca, ki nam to pripoveduje v nekem drugem času; ali dejstva, da gre tako ali tako za analogijo, za način opisovanja določenega trenutka sredi noči. Temu trenutku sledi strašna zgodba, še ena ilustracija nespečnosti, o zmoti bolnika, ki misli, da je jutro, pa ni. Jutro je optična prevara, varljiv učinek odbite svetlobe, čas, ki si ga želiš, je pregnal čas, ki je.

Polnoč je; pravkar so pogasili plinske svetilke; zadnji sluga je odšel in zdaj bo prebil noč v trpljenju, brez pomoči.

Čas je, tako kot resničnost sama, za Prousta zmuzljiv, mnogoteran, prilagodljiv, kakor v popotnikovi zgodbi; pa tudi nenavadno tog in neizprosni, kakor v bolnikovi zgodbi. *A la Recherche du temps perdu*. Kateri čas naj bi bil to?

"Popolnoma jasno je," je polemično zapisal Ezra Pound, "da ne prebivamo vsi v istem času." To je napisal, povsem primerno, v eseju z naslovom *Datumska črta* (*Date Line*, 1934). Reči je hotel predvsem to, da je nekaterim pisateljem uspelo prestopiti v dvajseto stoletje, medtem ko so drugi običajni nekje v somraku devetnajstega. Vendar bi bilo Poundovo pripombo mogoče brati na dva načina: enega bi povezal z devetnajstim stoletjem, drugega pa z dvajsetim, ko bi to začelo doumevati, v čem se resnično razlikuje od predhodnika. V devetnajstem stoletju bi izjavo, da "ne prebivamo vsi v istem času", brali podobno kot Pound. Nekateri so sodobni, drugi pa ne, in dobro je biti sodoben. Branje dvajsetega stoletja – ki se sklada s Poundovo pesniško prakso, saj ta ne ustreza njegovim kritičnim izjavam – pa bi nas opozorilo na nujnost zavesti o tem, koliko časov je naenkrat naseljenih, še delujočih, starih ali novih, in da je to misel z daljnosežnimi posledicami. Lahko bi s svojo moralo spadali v devetnajsto stoletje, s tehnologijo pa v dvajseto. Nekatero naše predstave o socialni pravičnosti bi lahko sodile v neolitik. Ali če vzamemo manj problematičen primer: za svoja nagnjena bi rekel, da so glede arhitekture in oblikovanja nerekonstruirano modernistična, glede šal postmodernistična, glede skoraj vsega drugega pa malo teže opredeljiva. In kaj je postmodernistična šala? Karikatura v *New Yorkerju* – te so bile, vsaj večinoma, postmodernistične že davno, preden so iznašli ta izraz.

Vzemimo še en primer mnogoternega časa v književnosti. Zelo znan primer, ki se začne v Angliji, ima pa zanimive in pomembne posledice tudi v drugih delih sveta. V *Gospe Dalloway* Virginie Woolf skrivnostna oseba potuje v zaprtem avtomobilu skozi londonski West End. Je to kraljica, valeški princ, ministrski predsednik? Gotovo je zelo vpliven človek, vendar nihče ne ve, kdo. Takle dolg, zavit stavek tedaj zapiše Woolfova, sledi pa mu ironičen kratek stavek:

Ni pa moglo biti nikakega dvoma, da je tam notri sedela veličina; veličina se je skrita peljala navzdol po Bond Streetu, samo za širino roke oddaljena od navadnih ljudi, ki so zdaj verjetno prvič ali zadnjič tako blizu, da jih lahko doseže glas angleškega veličanstva, trajnega simbola države, ki bo še znano radovednim arheologom, ko bodo prekopavali razvaline časa in ko bo London samo še s travo porasla pot, vsi ti, ki hitijo po pločniku to sredo zjutraj, pa bodo samo še kosti z nekaj poročnimi prstani, pomešanimi med njihov prah, z zlatimi plombami nešteti črvinih zob. Ta obraz v avtomobilu bo znan tudi tedaj.

O tem bi lahko razglabljal cele ure, vendar ne bom. Naj vas samo povabim, da se zavedite časa, ki je zdajšnji, sredino jutro v nekem neimenovanem letu; časa, ki je verjetno za mnoge tudi prva in zadnja priložnost, da se približajo tej ironično predstavljeni veličini; in lepega, neopaznega, naravnega prestopa v prihodnost z besedama "bo znan", ki nas pusti popolnoma nepripravljene na razdaljo, ki naj bi jo naenkrat prepotovali v prihodnost, tako rekoč s svetlobno hitrostjo, v svet, kjer so London in Anglija in celo naša umrljivost stvari preteklosti. Sredi tega bliskovitega skoka naprej nas beseda "hitijo" spominja na neke druge vrste čas – čas, ki je prej veliko prekratek kot veliko predolg.

Ta odlomek je lep že sam po sebi, vendar se mi zdi, da dobi še povsem drugačno barvo, ko zvezmo ali se spomnimo, da ga je Gabriel García Márquez, takrat še ne avtor romana *Sto let samote*, v poznih štiridesetih letih, ko je bil (ne posebno uspešen) trgovski potnik v provincialni Kolumbiji, pogosto dobesedno citiral. Melquíades, pisatelj čarovnik, ki v šifrah in v sanskrtu in vnaprej sestavlja celotno zgodbo družine Buendía – vsebino najslavnejšega Márquezovega romana in najboljše prodajanega romana v španščini po *Don Kihotu* –, se izkaže kot eden izmed otrok Virginie Woolf brez otrok. Pa naj to izrazim bolj dramatično. Virginia Woolf je v eni svojih poznejših inkarnacij Melquíades. Je pa tudi, vzporedno z namišljeno ali ne tako namišljeno osebo z imenom Gabriel Márquez, pripovedovalka romana, še preden se pojavi Melquíades. Kdo pa bi lahko napisal ta slavni prvi stavek, če ne ona:

Mnogo let zatem, ko je čakal, da ga ustrelje, se je polkovnik Aureliano Buendía spomnil tistega daljnega popoldneva, ko ga je oče popeljal gledat led.

Mali Aureliano, še ne polkovnik, doživi izkušnjo, ki bo za polkovnika postala spomin. Dokončni spomin, se zdi, poslednja misel, saj strelski vod napoveduje njegov konec. Napoveduje ga res, vendar, kot se izkaže, napačno, saj polkovnik popolnoma mirno umre mnogo let pozneje od tistega "mного let pozneje". In pozneje od česa pravzaprav? Od nekega daljnega popoldneva, ampak daljnega od česa? Naš pripovedovalec morda samo pravi, da je bil trenutek strelskega voda poznejši od trenutka ledu, vendar se to zdi odvečno ali nedoločno. Tega mu ni treba povedati, saj drugače ne bi moglo biti, če naj bo njegov spomin res spomin. *Zdaj* je po definiciji zmeraj pozneje kot *takrat*. Zdi se, da obstaja nekakšen nejasen vmesni čas, ko se polkovnik, ne več otrok, ki pa še ne stoji

pred strelskim vodom, še ne spominja tistega, česar se bo pozneje spominjal, kot da se je zgodilo davno prej. Morda se vam ob tem malce vrtili v glavi, toda tudi meni se. Na srečo nam tega časovnega vprašanja ni treba rešiti in ga verjetno tudi ne moremo. Dovolj je, če dobimo občutek večkratnega časovnega križanja – trganja in vnovičnega krpanja časa.

Naj zdaj po sledi primera Virginie Woolf naredimo časovni skok naprej. Piše se leto 1980. No, to je čas izida romana, iz katerega bom bral, čas, ko se tu pogovarjamo, pa je še vedno leto 1999 in čas v mojem citatu je neko tretje leto, natančno določeno.

Rodil sem se v Bombaju ... nekoč. Ne, to ni nič, brez datuma ne bo šlo: rodil sem se 15. avgusta 1947 v porodnišnici doktorja Narlikarja. Obklej? Tudi ura je pomembna. No, torej: ponoči. Ne ne, treba je biti še bolj ... Ko je odbila polnoč, če smo čisto natančni. Urna kazalca sta v spoštljiv pozdrav sklenila dlani, ko sem prišel. Oh, daj no, zini že, zini že vendar: na svet sem telebnil natanko v trenutku, ko je Indija dočkala neodvisnost.

To je seveda Salem Sinaj, pripovedovalec iz *Otrok polnoči* Salmana Rushdieja, človek, čigar čas je razpadel in ki sam dobesedno razpada, se cepi na koščke, ker je bil, kot pravi, "toliko preveč oseb" – kakor Indija sama. Kdo je? Kdo so ti "čarobni otroci polnoči"? Salemov odgovor – pazite na zapletene čase – je: "Mi smo bili smo bomo bogovi, ki jih niste nikoli imeli." Natančnost glede časa ni jamstvo proti mnogoterosti – ali tudi proti lahкости, hitrosti ali vidnosti.

In še zadnji primer iz izvrstnega prvega romana Paula Lafargea *Umetnik manjkajočega* (*The Artist of the Missing*), ki je izšel v letošnjem letu. Dva mladeniča, Frank in James, prideta živeti v neimenovano mesto. Ogledujeta si ga ob pomoči stare in zastarele knjige, ki je ne izpustita iz rok. Vodnik ju pripelje k medvedom v živalskem vrtu, vendar medvedov ni. Namesto njih so tam nJORKE, "imenitni ptiči z belimi trebuhu in klovnovskimi obrazi". Frank in James bi rada pila čaj, kjer naj bi ga pila po navodilih v vodniku, vendar najdeta tam samo izložbe z "bogato izbiro imenitnih, malo rabljenih vozil".

Povsod je bilo enako: namesto čudes sta našla drobne čudeže in obratno, tako da nista bila nikoli prepričana, kam sta šla in kaj sta videla, čeprav se jima je zmeraj zdelo, da sta videli več, kot sta pričakovala. Frank je še dolgo potem, ko je bilo že jasno, da je knjiga povsem neuporabna, vztrajal, naj jo nosita s sabo. Ko sta se ustavila pred kakim spomenikom, je prebral opis drugega, davno porušenega, ki je nekoč stal na istem mestu, kot da ne zmore gledati mesta samo takega, kakršno je, ampak mora podvojiti njegove resnične točke z namišljenimi.

Ne popolnoma namišljenimi, seveda, saj so vse te stvari nekoč bile tam. Popolnoma jasno je, da ne prebivamo vsi v istem času; in vedno jasnejše postaja, vsaj upam, da vsak od nas nujno prebiva v več časih hkrati.

Ena prijetnih plati takšne okrogle letnice je, da vabi na zelo lahko obliko potovanja skozi čas. Zadnjih nekaj tednov veselo zahajam v princetonsko knjižnico prebirat stare številke *The Kenyon Review*; začel sem s čisto prvo iz leta 1939. Seveda sem našel vse mogoče zaklade. *Estetiko zla* (*Esthétique du Mal*, 1944) in *Zarje jeseni* (*Auroras of Autumn*, 1948) Wallacea Stevensa; zapise Williama Epsona o Johnu Donnu (1957) in o Tomu Jonesu (1958); Parkerja Tylerja o Proustu (1946); Lionela Trillinga o *Dorritovi najmlajši* (1953) in o *Običajih, morali in romanu* (*Manners, Morals and the Novel*, 1948); Franka Kermoda o Robertu Musilu (1966) in Edwarda Saida o Merleau-Pontyju (1967); zgodbe Petra Taylorja, Joyce Carol Oates in (spomladi 1960) neznanega pisatelja z imenom Thomas Pynchon; poročili R. P. Blackmurja o pred kratkim izdanem *Doktorju Faustu* (1950) in o Stendhalovi nekoliko starejši *Parmski kartuziji* (1964).

Seveda sem naletel tudi na namige o svoji temi časa, deloma zato, ker bi se ji, kot bi lahko pričakovali, pomembna literarna revija težko izognila, deloma pa zato, ker temo, ki jo imaš v glavi, najdeš vsepovsod. Blackmur je pod naslovom *Pozneje je, kot misli* (*It is later than he thinks*, 1940) ocenil prozno delo T. S. Eliota. Marshall McLuhan je komentiral naše "pozno priznanje" Gerarda Manleyja Hopkinsa (1944). Erwin Panofsky je v slavnem zagovoru renesanse nasproti srednjemu veku razpravljal o "renesansi in prerodu" (1944). Panofsky je, tudi sam nekoliko pozno, skušal rešiti en čas pred vdori mnogoterne časa.

Moja za to priložnost najdragocenejša najdba in eno izmed besedil, ki sem jih z zanimanjem in nestrpnostjo prvič prebral, pa je bil esej Rogerja Shattucka v pomladni številki iz leta 1963. Njegov naslov je *Ustvarjanje časa* (*Making Time*), govori pa o Stravinskem, postavljenem v kontekst, ki so ga ustvarila dela Prousta in Sartra. Avtor v njem združuje – je združil, pred šestintridesetimi leti – vrsto opazanj in vprašanj, ki jih skušam tu obdelati. Shattuck govori, je govoril – kako se časi spreminjajo – o Jean-Christophu Romaina Rollanda in *Doktorju Faustu* Thomasa Manna kot o precenjenih delih ter o Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* kot o premalo branem. Proust je nemara še vedno premalo bran, četudi se o njem veliko govori. Romaina Rollanda ali Thomasa Manna pa, kolikor vem, nihče ne precenjuje niti preveč ne bere. Glede Prousta Shattuck pravi:

Glasbi [izmišljenega skladatelja Vinteuila] daje lepoto in resnični pomen dejstvo, da zaporedje pomembnih dogodkov v glasbi zgošča in bistri zaporedje dogodkov, ki zaznamujejo naše življenjske izkušnje skozi dolga obdobja. Čustveni spomin, kot ga imenuje Proust, mora delovati na tako dolge roke, da se ga večina ljudi sploh ne zaveda, medtem ko ima glasba to dragoceno lastnost, da v miniaturi obliki že sama vsebuje ta ritem pojavljanja in prepoznavanja. Proti vsem pričakovanjem ... [Proustov pripovedovalec] naposled sliši in razume, da je oblika glasbe oblika literature, in oblika dobro preživetega življenja samega. Najbogatejša oblika človeškega doživljanja je dvojna – ponovitev čustvenega doživetja po dovolj dolgemu času, da smo lahko izvirno že zakopali globoko v spomin. Temu pravimo pozaba ... Nič se ni do kraja zgodilo, če se je zgodilo samo enkrat.

Shattuck trdi, da sta tako Proust kot Sartre slišala v glasbi – predvsem v melodiji – “drug čas”, “nov čas”, “na novo ustvarjen red stvari”. To je natanko tisti čas, ki ga Stravinski v svoji glasbi ustvarja, v pisanju o glasbi pa zanika.

V svojih spisih je Stravinski razlikoval dve vrsti časa: psihološki čas, “ki se spreminja glede na notranje razpoloženje subjekta”, in ontološki čas, ki ga imenuje tudi “resnični čas” – čas, ki ga kaže ura. Po Shattuckovem mnenju ta jasna delitev dela krivico “prav tankočutnosti in glasbi samega Stravinskega”,

saj kategoriji zavajajoče namigujeta na nekakšen univerzalni čas, ki naj bi utripal pod vsako izkušnjo in bi ga vsi lahko otipali ... Izključujeta pa čas, v katerem njegova dela štejejo za umetnine – ne časa, ki ga šteje ura ali kot ga zgolj občutimo, ampak umetni čas, tesno zaprto posodo sedanjosti, ki so jo izoblikovali zvoki in ritmi, iz katerih je sestavljeno glasbeno delo. Čas, o katerem nam govori Stravinski, je čas, ki ga še nismo doživeli, dokler ga ni on skomponiral.

Shattuck si je samo sposodil primerjavo iz specialne teorije relativnosti in z njo ilustriral svojo trditev. Ne gre za to, da je vse relativno, ampak da je relativnost pogosto vse, kar imamo, in da je to lahko dovolj. Kot pravi Stephen Hawking, avtor *Kratke zgodovine časa*, v neki drugi knjigi, lahko zahtevamo samo, da se matematični modeli ujemajo z našimi opažanji, ne pa tudi z neko absolutno resničnostjo. Tu se razhaja z mišljenjem svojega prijatelja in učitelja Rogerja Penrosa.

Stravinski nam v svojih spisih ponuja dva časa, psihološkega in “resničnega”. V glasbi nam daje, kot pravi Shattuck, čas umetnosti, čas, ki je red in ponavljanje, iznajdbo, ki je skladnejša od naših življenj v njihovi neizpolnjeni psihološkosti in manj mehanična od golega časa, ki ga kaže ura. Tem trem časom, če še enkrat preletimo moje primere, lahko dodamo dvojni čas, ki ga Shattuck povezuje s Proustom in ki smo ga srečali tudi v najnovejšem romanu Paula Lafargea: “Nič se ni do kraja zgodilo, če se je zgodilo samo enkrat”; “kot da ne zmore gledati mesta samo takega, kakršno je, ampak mora podvojiti njegove resnične točke z namišljenimi”. Pri Rushdieju smo videli tri čase v “smo bili smo bomo” in poleg tega še preišljevalni ali alternativni čas tistega, o čemer sanjamo ali za kar obžalujemo, da nimamo: “Mi smo bili smo bomo bogovi, ki jih nikoli niste imeli.” Tudi pri Márquezu in Woolfovi imamo iste tri čase, pretekli, sedanji in prihodnji čas, poleg tega pa še – in to celo izraziteje kot pri Rushdieju – čas pripovedovanja zgodbe. Pri Poundu imamo več zgodovinskih časov v enem samem določljivem sedanjem času, pri Proustu pa – kar ni presenetljivo – vse zgoraj naštetih čase in še nekaj drugih.

Kam smo torej prišli? Kakšno bo videti za nazaj naše dvajseto stoletje? Preden poskusim oblikovati nekakšen povzetek, bi rad opozoril na dva vidika časa oziroma dva zorna kota, ki nista del naše predstave o času. Prvič, naši primeri ne govorijo zgolj za domnevo, da je čas bolj pluralen kot singularen. To

bi bila uporabna, vendar dokaj medla domneva. Pred sabo imamo izjemno dejavno pluralnost, nekaj takega kot vdor tako imenovanih drugih časov v tako imenovani resnični čas, pri čemer drugi časi zatrjujejo, da so tudi oni resnični. Da sta na primer spomin in predvidevanje prav toliko del naših resničnih in dejanskih življenj kot kar koli, kar počnemo v času, ki ga beleži ura; da lahko povzročita prav toliko škode ali veselja kot kakršno koli naše nepreklicno, stvarno dejanje. Ali to verjamemo? Prav o tem nas silijo razmišljati naši primeri. Dejstvo, da vprašanja ne moremo kar odpisati, nas zaznamuje kot otroke tistega, kar bo prav kmalu prejšnje stoletje.

In drugič, naši primeri mnogoternege časa ne skušajo predvsem zanikati ali razveljavljati časa v njegovem starem in neizogibnem smislu staranja, njegovem osnovnem, neizpodbitnem minevanju. "Priznam, da ne verjamem v čas," vzvišeno izjavlja Vladimir Nabokov. Vendar imamo pravico ne verjeti tej trditvi, in Nabokovu odgovarja Borges, ki konča gostobesedno "ovračanje" časa, s temile vznemirljivimi in vznemirjenimi besedami:

Naša usoda /.../ ni strašna, ker je neresnična; strašna je zato, ker je nepreklicna in v železo vkovana. Čas je snov, iz katere sem. Čas je reka, ki me nosi s seboj, vendar sem reka jaz; je tiger, ki me raztrga, toda tiger sem jaz; je ogenj, ki me pogoltne, toda ogenj sem jaz.

Tudi klasični svet, evropski srednji vek in renesansa, zgovorne kulture Daljnega in Bližnjega vzhoda ter predšpanske Amerike so, tako kot dvajseto stoletje, ugovarjali obliki časa, ki spreobrača vse življenje v postopno umiranje, in ko Nabokov v *Bledem ognju* (*Pale Fire*) naredi iz smrti morilko, kot bi bila smrt sama zmerom nasilna in nenaravna, zavedno odpeva *Svetim sonetom* (*Holy Sonnets*) Johna Donna in nezavedno Chaucerju, Villonu ter še množici drugih piscev. Z drugimi besedami, to so čudovite, tradicionalne stvari, vendar ne ponujajo ničesar specifičnega za dvajseto stoletje.

Specifično je po mojem tole: naši številni prelomni datumi, naši razmnožujoči se časi so povzročili, da je postal anahronizem za nas bistvenega pomena. Ne priložnostna napaka ali očitna zmeta, ampak nepogrešljiv instrument misli. Anahronizmu smo posvetili celo umetnost oblik in tehnologij. Filmi po definiciji, bi rekel. "Niste bili nekoč velika dama filma?" nekdo vpraša Glorio Swanson v filmu *Sunset Boulevard* Billyja Wilderja. "Jaz sem velika," reče ona. "Filmi so postali majhni." Seveda se moti in ima prav. Ona sama je anahronizem, vendar živ, in velikost je nekaj spremenljivega, relativnega. Filmi zmeraj tako učinkujejo, tudi kadar ne gre izrecno za čas ali spomin – za kar pa pri mnogih filmih gre. Televizija? Seveda je tudi to anahronizem, brž ko začnemo gledati ponovitve, in večino časa ni kaj dosti drugega gledati. V tem kontekstu literatura dvajsetega stoletja ni toliko odraz sveta dvajsetega stoletja kot oblika spoznavanja življenja tega sveta.

Postali smo skeptični glede tega, kaj nas literatura lahko nauči – in to po pravici, če pomislimo na njeno javno vsebino in odkrito moralno držo. Pa nas

kdo ali kaj na ta način res kaj nauči? Literatura nas ne uči, kaj misliti, ampak kako misliti; vabi nas, naj sledimo pustolovskim duhovom v duhovne in moralne pokrajine, ki jih sami ne bi mogli najti ali si jih izmisliti, in nas naposled naredi domačine dežel, za katere ne bi nemara nikoli niti pomislili, da bi jih obiskali. Če smo postali izvedenci za anahronizme, mojstri in mojstrice mnogoternega časa – če smo –, to ne bo zato, ker smo pametnejši ali bolj izobraženi kot naši predniki, ampak zato, ker so naši pisatelji toliko naredili za nas in nam dali toliko prakse. T. S. Eliot pripoveduje, kako mu je nekdo rekel: "Mrtvi pisatelji so tako daleč od nas, ker vemo toliko več, kot so vedeli oni." Eliot odgovarja: "Natanko tako, in tisto, kar vemo, so oni." V celem tem predavanju gre, kot sem povedal že na začetku, za pisatelje, ki se bodo odmaknili od nas zaradi nečesa, v čemer bomo morda videli učinek koledarja: pisatelje tega/tistega, našega/njihovega, sedanjega/prejšnjega stoletja. Le da v resnici niso in ne bodo postali odmaknjeni. Taki se nam bodo zdeli le, če ne bomo znali v sebi prepoznati njihove prisotnosti in znanja. Če jih bomo pozabili v Proustovem smislu: se pravi, če se ne bomo zavedali, kako globoko se jih spominjamo – tako globoko, da mislimo, da so njihove ideje naše. Shattuck: "Temu pravimo pozaba."

S takšno dediščino v mislih, pa tudi z mislijo na našo okroglo letnico, bi se rad vrnil h Calvinu in prek Calvina k Borgesu, kajti Borges nas – bolj kot kateri koli drug pisatelj dvajsetega stoletja – spet in spet vabi, naj pomislimo na številne tekmujoče čase, ki se stekajo v vsak posamezni čas, na številne preteklosti in možnosti, ki sestavljajo vsako sedanjost – v našem primeru in v primeru revije *The Kenyon Review* srečno; manj srečno, vendar še bolj spomina vredno, pa v Borgesovi zgodbi, ki vam jo nameravam priklicati v spomin. Zakaj ne bi rad končal s trditvijo o času, četudi mnogoternem, ampak z zgodbo o mnogoternem in prelomljenem času.

Ko Calvino piše o Borgesovi kratki prozi z naslovom *Vrt z razcepljenimi potmi* (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), ki jo imenuje njegov "najbolj vrtoglavi esej o času", loči med tremi vrstami časa v tem delu; vse tri so zlahka prepoznavne kot vrste, o katerih smo ta večer že kar precej govorili. Najprej je tu "skoraj absolutna, subjektivna sedanjost", občutek, da se vse, kar se dogaja, dogaja zdaj in samo zdaj. To pomeni, da v tem trenutku ne le čutimo, da je torej, 12. oktober 1999, ob osmih zvečer, čutimo tudi, da smo natanko zdaj natanko tu in samo tu, nikjer drugje. Kot pravi Borges, "vse se nam dogaja natanko zdaj". Drugič je tu prihodnost, ki jo določa izrazita volja, ko škrtáš z zobmi in se delaš, da se je vse, kar se ima zgoditi, že zgodilo. To je tisto, kar smo poimenovali predvidevanje, kar pa bi lahko zdaj z Márquezom imenovali spomin na prihodnost. In tretjič je tu tisto, čemur Calvino pravi "mnogostranski in razvejen čas, v katerem se vsaka sedanjost razcepi v dve prihodnosti, tako da nastane 'naraščajoča in omotičnost zbujajoča mreža razhajajočih se, stekajočih se in vzporednih časov'". Dodamo lahko, čeprav Calvino ne vztraja pri tem, da se ta tretja oblika časa, pri kateri se vsaka sedanjost razcepi v (najmanj) dve prihodnosti, za vse nas neizogibno združi s prvo obliko subjektivnega časa, pri

kateri je vsaka (absolutna) sedanost sklep več različnih možnih preteklosti. Vrt z razcepljenimi potmi je nujno tudi vrt s stekajočimi se potmi, in Borgesova literatura brez konca ponavlja to časovno zasnovu, ki je, če jo narišeš v prostoru, nekakšen romb ali vrsta povezanih rombov, neskončna veriga odpirajočih in zapirajočih in spet odpirajočih in zapirajočih se alternativ. Vse poti se cepijo, bi lahko rekli, vendar vse ceste vodijo v Rim.

Ni nam treba biti nocoj tu, vendar na srečo smo. Mnogo poti nas je pripeljalo sem in mnogo poti nas bo odpeljalo. Na vseh pa se bomo v prostoru in v času srečali z dvojnimi dejstvom, ki nam ga Borges v svoji zgodbi tako nepozabno drammatizira: lahko se zgodi kar koli, in pogosto se; vse se zgodi samo enkrat, in to prav zdaj. Upam, da bo (sicer groba) obnova te zgodbe vsaj malo prikazala zapleteno tragiko te situacije. Obnova in navedek ali dva, seveda: idealna oblika anahronizma.

Kitajec, ki med prvo svetovno vojno dela kot nemški vohun v Angliji, mora šefu v Berlinu sporočiti ime mesta v Flandriji, kjer imajo Britanci artilerijski park. Vohunove radijske in telefonske zveze so odpovedale, zato se zateče k skrajnemu izhodu, h genialni zvijači. Ime, ki ga mora sporočiti, je Albert. V telefonskem imeniku poišče naslov nekoga s priimkom Albert, gre v njegovo hišo in ga ubije. Ko v Berlinu iz angleških časnikov zvedo za umor brez razloga, ki ga je zagrešil Kitajec, razumejo sporočilo. Kitajca sicer doleti zapor in smrtna obsodba, vendar je opravil svoje poslanstvo. Do tod zelo premeteno.

Toda človek, ki se piše Albert, je ugleden sinolog. Naključje je veliko boljši tkalec zgodb kot ljudje ali celo usoda. Še več, Stephen Albert ima zamotane rokopise nekega vohunovega prednika: uredil jih je in rešil nekoč nerešljivo uganko. Ti rokopisi so pravi besedni labirint, ne le roman o času, ampak roman, ki je sam po sebi podoba časa.

Vaš prednik [reče sinolog Stephen Albert vohunu, ko ta stopi v njegovo hišo] ni verjel v enoten in absoluten čas. Verjel je v neskončno vrsto časov v razraščajoči se mreži razhajajočih se, stekajočih se in vzporednih časov, ki zbujejo vrtoglavo ... V večini teh časov mi ne obstajamo; v nekaterih vi obstajate, jaz pa ne; v drugih obstajam jaz in vi ne; spet v tretjih obstajava oba. V tem, ki mi ga dodeljuje dobrotljiva sreča, ste prišli v moj dom; v drugem pridete skoz moj vrt in me najdete mrtvega; v tretjem govorim te iste besede, vendar sem pomota, duh.

Vohun vljudno reče, da mu je v vseh mogočih časih njenega srečanja hvaležen za to oživitev prednikovega dela. "Ne v vseh," reče Stephen Albert. "Čas se nenehno cepi v neskončno veliko prihodnosti. V eni izmed njih sem vaš sovražnik."

Seveda samo vohun in bralec poznata enkratno in mnogoterno resnico tega določenega časa, sedanosti, v kateri pravkar poteka srečanje med Albertom in vohunom. Vohun ni Albertov sovražnik, vendar ga bo ubil. V Albertovi hiši ni po naključju, vendar ni mogel vedeti, da je Albert sinolog in da se je ukvarjal z

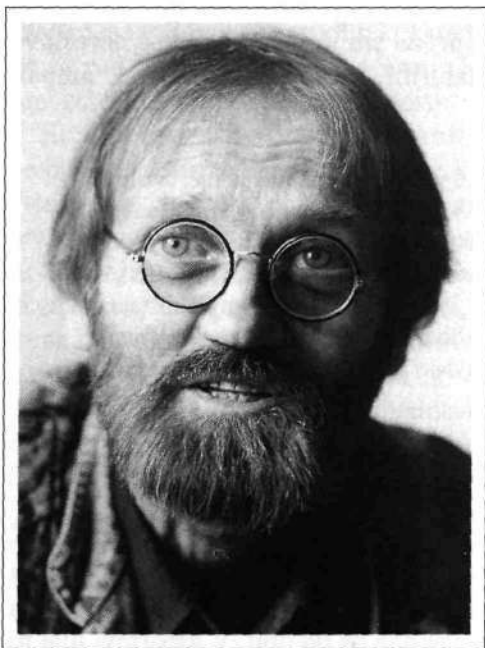
rokopisi njegovega prednika. Vohunovo občutenje sočasnih resnic mnogoterosti časa in njegovega neizprosnega enosmernega teka je skoraj fizično. "Zdelo se mi je, da je vlažni vrt okrog hiše do kraja nasičen z nevidnimi ljudmi. Ti ljudje so bili Albert in jaz – skrivnostna, dejavna, mnogoterna – v drugih razsežnostih časa." Tiste druge razsežnosti se zelo kmalu spet zbližajo, ko se Albert sreča s svojo nezasluženo in edino smrtjo.

"Ustrelil sem nadvse pazljivo," pravi vohun. "Albert je padel brez glasu, takoj. Prisežem, da je bila njegova smrt trenutna: kot strela z jasnega." Ampak kaj lahko pomeni "trenuten" v takšni zgodbi? Pomeni lahko brez dvoma samo enkrat in dokončno; in spet in spet v neki preteklosti – v tem primeru namišljeni –, v katero se je mogoče vračati, dokler se je kdo zna spominjati in dokler nas mika "ovračati" čas.

Perspektiva brez konca. Medtem ko predavanja o času imajo svoj konec.

Prevedla Maja Kraigher

Navedeni odlomki iz že objavljenih slovenskih prevodov so delo Radojke Vrančič (Proust), Jožeta Udoviča (Woolf), Alenke Bole Vrabec (Márquez) in Uroša Kalčiča (Rushdie).



MISOSLAV SLANA – MIROS