

Arthur Koestler

Razvoj in preobrati v znanosti in umetnosti

1. Zgodovinske vzporednice

V Solženicinovem romanu *Prvi krog* se jetniki pripravajo o napredku znanosti. Eden od njih, Gleb Neržin, vzkligne v čustvenem izbruhu:

“Napredek! Kdo si želi napredka? Ravno to mi je pri umetnosti najljubše – dejstvo, da v njej ne more biti nobenega *napredka*.”

Potem razpravlja o velikanskih novih tehnoloških dosežkih v prejšnjem stoletju in sklene s porogom: “Toda, ali je prišlo pri *Ani Karenini* do kakega novega dosežka?”

Sartre je v svojem eseju *Kaj je književnost?* zavzel nasprotno stališče in romane primerjal z bananami, ob katerih lahko uživaš le, dokler so sveže. *Ana Karenina* bi morala glede na tako mnenje že davno zginiti.

Solženicinov junak odseva tradicionalno mnenje, da znanost napreduje kumulativno, s kopičenjem opeke na opeko, tako kot gradimo stolp, medtem ko je umetnost brezčasna, ples barvastih krogel na curkih iz vodnjaka – preigravanje variacij na večne teme. Tak tradicionalni pogled je v omejenem obsegu seveda upravičen. Pri velikih znanstvenih odkritjih zlitje prejšnjih kontekstov (elektrike in magnetizma, materije in energije ipd.) pripelje do nove sinteze, ki se tudi sama združi z drugimi na višji, na novo nastali hierarhični ravni. Razvoj umetnosti na splošno ne kaže takega celostnega vzorca. Ustvarjalno dejanje, s katerim nastane poetična metafora, je sestavljeno iz čustvenega *primerjanja*, in ne razumskega *spajanja* dveh kontekstov. Vendar je razlika tudi tokrat relativna, ne absolutna. Če sprejmete stališče Gleba Neržina v celoti, tedaj je nesmiselno iskati objektivne kriterije *napredka* v književnosti,

slikarstvu ali glasbi; umetnost se v tem primeru ne razvija, temveč le oblikuje in preoblikuje vedno enake prapodobne izkušnje v oblačilih in slogih tistega obdobja; in čeprav je besednjak podvržen spremembam – tudi vizualni slikarjev besednjak –, pomen, ki ga vsebuje velika umetnina, ostane veljaven in nezaznamovan s časovno puščico, ne dotakne se ga prostaški pohod napredka.

Če pa si tako pojmovanje ogledamo od blizu, se izkaže za zgodovinsko neubranljivo. Dejstvo je, da v nekaterih obdobjih določena oblika umetnosti izkazuje določen kumulativen napredek v primerjavi z znanstvenim napredkom. Navajam besede našega najvidnejšega umetnostnega zgodovinarja, Ernsta Gombricha:

V antiki se je razprava o slikarstvu in kiparstvu neizogibno osredotočala na posnemanje (narave) – *mimesis*. Res lahko trdimo, da je bil napredek umetnosti proti cilju za starodavna ljudstva tisto, kar je napredek tehnologije za današnja: vzor napredka v pravem pomenu besede. Plinij je tako pripovedoval zgodovino kiparstva in slikarstva, kot da gre za zgodovino izumov, določene dosežke v upodabljanju narave pa pripisal posameznim umetnikom: slikar Polignot je prvi upodabljal ljudi z odprtimi usti in zobmi v njih, kipar Pitagora je prvi prikazal živce in žile, slikar Nikija se je ukvarjal s svetlobo in sencami. Zgodovina teh let [približno od 550 do 350 pr. n. š.], kakršno prikazujeta Plinij ali Kvintilijan, je bila predstavljena kot ep o osvojitvah, pripoved o izumih ... V renesansi je Vasari uporabil to metodo za zgodovino italijanske umetnosti od 13. do 16. stoletja. Vasari brez izjeme izkazuje spoštovanje umetnikom preteklosti, ki so dali jasen prispevek, vsaj kot je na to gledal on, k mojstrstvu upodabljanja. "Umetnost se je razvila od skromnih začetkov do vrhunca popolnosti," [pravi Vasari,] ker so naravni talenti, kakršen je bil Giotto, utrli pot in so drugi lahko gradili na njihovih dosežkih (*Umetnost in iluzija*, London, 1961, str. 9, 120).

Tu imamo torej vsaj delno zavrnitev Neržinove teze, da v umetnosti ni napredka. "Če sem videl dlje kot drugi," je rekel Newton, "sem videl zato, ker sem stal na ramenih velikanov." Leonardo je trdil nekaj zelo podobnega. "Slab je tisti učenec," je zapisal, "ki ne prekosi svojega učitelja." Dürer in drugi so izrazili sorodna mnenja. Očitno so hoteli reči, da je med obdobjem silovitega razvoja, ki se je začelo okrog leta 1300 z Giottom, vsak naslednji rod slikarjev odkril nove zvižaje in tehnike – bližanje, perspektivo, upodabljanje svetlobe, barve in strukture, lovljenje giba in izrazov na obrazu –, dosežki, ki jih je učenec lahko povzel po učitelju in uporabil kot podlago za nov začetek.

Kar zadeva književnost ni treba posebej poudariti, da različne šole in mode v preteklosti niso bile statične, temveč so se v svoji omejeni življenjski dobi razvijale proti večji dovršenosti in tehnični izpopolnjenosti – ali dekadenci. Samoumevno se nam zdi, da današnji fiziki več vedo o atomu kot Demokrit; pa tudi Joyceov *Ulikses* več ve o človeški naravi kot Homerjev *Odisej*. Tako v preteklosti kot v sedanosti skoraj ne najdemo avtorja, ki ne bi iskreno verjel, da sta njegov pisateljski slog in tehnika tako razumsko kot čustveno bližja stvarnosti kot pri avtorjih iz preteklosti. Odkrito povejmo: naše občudovanje

Homerja ali Goetheja blaži kanček blagohotnosti, ki močno spominja na naš odnos do čudežnih otrok: kako bistri so bili za svojo starost!

Tako lahko mirno zavrremo grobo in pretirano poenostavljanje mnenja Gleba Neržina, da je znanost kumulativna kot zidarjevo delo, medtem ko je umetnost brezčasna. Tudi zgodovina umetnosti kaže na kumulativen napredek – v nekaterih obdobjih, v drugih pa ne. V zgodovini evropskega slikarstva, na primer, sta dve izjemni obdobji, v katerih najdemo hiter, vztrajen, kumulativen napredek pri upodabljanju narave, ki je skoraj tako otipljiv kot napredek v tehniki. Prvo sega približno od 6. do sredine 4. stoletja pr. n. š., drugo od začetka 14. do sredine 16. stoletja. Vsako je trajalo kakšnih šest do osem rodov, in v tem času je vsak velikani res stal na ramenih svojih predhodnikov in je imel širši razgled. Seveda bi bilo smešno trditi, da so bila to edina obdobja kumulativnega napredka. Navzlic temu pa je res, da so bila med tema obdobjema hitrega razvoja veliko daljša časovna obdobja mirovanja ali propadanja. Poleg tega poznamo samotne velikane, ki se pojavijo na videz iz nič in se ne morejo vklopiti v nobeno urejeno piramido akrobatov, ki lovijo ravnotežje drug drugemu na ramenih.

Sklep je na videz očiten. Naši muzeji in knjižnice kažejo, da v vsaki umetnostni obliki res srečamo kumulativen napredek – v omejenem pogledu, omejeni smeri, omejenih obdobjih. Vendar te kratke, sijajne sledi prej ali slej ugasnejo v mraku in zmedi, in med iskanjem novega začetka je na delu nova smer.

V nasprotju s splošnim prepričanjem pa razvoj znanosti ne kaže nič bolj jasne slike. Le zadnjih tristo let je bil njen napredek nepretrgan in kumulativen; tisti, ki ne poznajo zgodovine znanosti – in mednje sodi večina znanstvenikov – pa se radi prepustijo zmotnemu prepričanju, da je bilo pridobivanje znanja vedno jasen in urejen vzpon po ravni poti proti najvišjemu vrhu.

Ne znanost ne umetnost pa se dejansko nista razvijali nepretrgoma. Whitehead je nekoč pripomnil, da je Evropa leta 1500 vedela manj kot Arhimed, ki je umrl leta 212 pr. n. š. Če se ozremo v preteklost, je le en korak ločil Arhimeda od Galilea, Aristarha od Samosa (očeta heliocentričnega sistema) in Kopernika. Vendar je bilo za ta korak potrebnih skoraj dva tisoč let. Znanost je v tem dolgem obdobju spala zimsko spanje. Po treh kratkih veličastnih stoletjih grške znanosti, ki so približno sovpadala s kumulativnim obdobjem grške umetnosti, je prišlo skoraj šestkrat daljše obdobje navidezne smrti; sledilo je novo silovito prebujenje, ki je doslej staro le kakšnih deset rodov.

Napredek v znanosti in umetnosti torej ni neprekinjen in tudi ne absoluten, vendar naj ponovimo, da gre za napredovanje v omejenem pomenu besede v omejenih časovnih obdobjih in smereh; ne po enakomerni krivulji, temveč v nazobčani, krčeviti, cikcakasti črti.

Kitajski pregovor pravi, da obstaja čas za ribolov in čas za sušenje mrež. Če iz ptičje perspektive pogledamo na katero koli znanstveno vejo, vidimo ritmično izmenjevanje dolgih obdobji sorazmerno umirjenega razvoja in krajše izbruhe revolucionarnih sprememb. Le v mirnih obdobjih, ki sledijo velikim dosežkom,

je napredek znanosti neprekinjen in kumulativen v ožjem pomenu besede. To je obdobje utrjevanja na novo osvojenih meja, preverjanja, prilagajanja, izpopolnjevanja in širjenja novih sintez: čas za sušenje mrež. Lahko traja nekaj let ali več rodov; prej ali slej pa pojavljanje novih izkustveno pridobljenih podatkov ali sprememba v filozofskem ozračju pelje v stagnacijo, utrjevanje kalupa v zaprt sistem, vzpon nove pravovernosti. To povzroči krizo, obdobje plodne anarhije, v katerem se namnožijo konkurenčne teorije – dokler ni dosežena nova sinteza in se krog znova zavrti; vendar se tokrat vrti v drugo smer, z drugačnimi parametri, in postavlja drugačna vprašanja.

Zato lahko opazimo ponavljajoč se vzorec razvoja tako v znanosti kot v umetnosti. Krog se po pravilu začne s silovitim uporom in zavračanjem prejšnje prevladujoče šole ali sloga, ki mu sledi preboj novih meja: recimo temu *prva faza*. Za *drugo fazo* v tem krogu je značilno ozračje optimizma in vznesenosti; po sledeh velikano, ki so vodili napredek, njihovi počasnejši posnemovalci in privrženci zakoračijo na novo odprta območja, da bi raziskali in izkoristili njihove bogate možnosti. Kot smo že povedali, je to faza kumulativnega napredka *par excellence* pri izpopolnjevanju in izboljševanju novih spoznanj, tehnik raziskovanja in novih umetnostnih slogov. *Tretja faza* prinese nasičenost, ki ji sledita razočaranje in mrtva točka. *Četrta* in zadnja faza je čas krize in dvoma – ki ga je povzel John Donne v tožbi zaradi propada aristotelske kozmologije: “Vse šlo je v kose, skladnosti ni več.” Hkrati pa je to čas neukročenega eksperimentiranja (fauvizma, dadaizma in njunih ustreznikov v znanosti) in ustvarjalne anarhije – *reculer pour mieux sauter* –, ki pripravi in rodi novo revolucijo, sproži nov začetek – in krog se spet zavrti.

2. Zakon zapletanja

Naj se na kratko ustavim pri prvi *fazi* tega kroga.

Francoska revolucija je razrušila Bastijo in z njenimi velikanskimi kamni tlakovala Place de la Concorde. Z drugimi besedami, revolucije so razdiralne in ustvarjalne obenem. Zavržejo stare zadržke in dogovore, vidiki človekovega izkustva, ki so bili prej zanemarjeni ali zatrti, so na lepem poudarjeni, pride do prenosa poudarka, preurejanja podatkov, vnovične vzpostavitve hierarhije vrednot in meril za pomembnost. To se je zgodilo ob vsaki prelomnici v slogu pripovedne proze – med klasicizmom in romantiko, naturalizmom in tako naprej. To se je zgodilo pri zaporedju dramatičnih sprememb v umetnikovem dožemanju človeškega telesa, od egipčanskega slikarstva do Picassa; ali pri romanopiševem pogledu na odnose med spoloma; ali pri slikarjevem odnosu do narave. Med renesanso, na primer, pa vse do poznih Benečanov so krajine veljale le za bolj ali manj stereotipno ozadje človeškim likom na odru. Umetnostni zgodovinarji se očitno strinjajo, da je Giorgionejev *Vihar* prva evropska

slika, na kateri narava zahteva, da jo gledamo samostojno – pobesnelo neurje v ozadju tekmuje za našo pozornost z idiličnim prizorom v ospredju.

To ne pomeni, da so bili umetniki, ki so slikali pred Giorgionejem, slepi za naravo ali da pesniki pred romantičnim gibanjem niso poznali čustev. Vendar so bili njihovo videnje in odzivi drugačni od naših, oblikovani po *Zeitgeistu*, tako kot so filozofske šole, ki so sledile, enake podatke razlagale drugače. Za Homerja je bila nevihta na morju Pozejdonova jeza in zarjo so naslikali rožnati prsti Avrore; Vergilu se je narava zdela krotka in idilična; cela vrsta revolucionarnih premikov poudarka in preurejanja podatkov je bila potrebna, preden so ljudje znali videti jabolko s Cézannovimi očmi ali zasaženo ravnino z Verlainovimi. In pridevnik *revolucionaren* ni pretiran, čeprav so pretekle revolucije z današnjega stališča videti precej krotke. Verlaine, na primer, ni videti pretirano drzen, ko primerja nejasno barvo snega z bleščečim peskom, ki prekriva “neskončni dolgčas planjave”, in nebo z motnim bakrom, v katerem je mesec “živel in umrl”. Francoski šolarji se morajo danes učiti to pesem na pamet. Ko pa je bila prvič objavljena, je neki slaven pisatelj in kritik napadel Verlaina z rezkim glasom književne prodajalke rib:

Kako lahko mesec živi in umre v bakrenih nebesih? In kako se lahko sneg sveti kot pesek? Kako lahko Francozi pripisujejo tolikšen pomen temu stihotvorcu, ki ga oblika niti zdaleč ne odlikuje, po snovi pa je banalen in vreden skrajnega prezira?

Prodajalka rib je bil grof Lev Tolstoj; vir navedka je njegov nekoč znameniti esej *Kaj je umetnost?*

Če poskusimo pojasniti, kaj imajo te revolucije v različnih obdobjih in umetnostnih oblikah skupnega, bi rekel, da je najočitnejša lastnost, ki jo najdemo pri vseh, temeljit *premik v selektivnem poudarku*. Umetnik – prav tako kot znanstvenik – se trudi, da bi posredoval svoje videnje stvarnosti v določeni medij. Vendar uspeh njegovih naporov nikdar ne more biti natančen posnetek stvarnosti. Prvič zato ne, ker se spopada s svojskostmi in omejitvami svojega medija: slikarjevo platno nima enake mikrostrukture kot človekova očesna mrežnica, kamen ni gnetljiv kot živo tkivo, besede so simboli, ki ne dišijo in ne krvavijo. Drugič zato ne, ker imata umetnikovo dožemanje in pogled na svet prav tako svoje posebnosti in omejitve, ki jih vsiljujejo dogovorjeni običaji njegovega časa. Dva dejavnika si nasprotujeta: jezik neprestano pošilja sporočila mislim, glina pod kiparjevimi prsti podobi, ki jo poskuša oblikovati. Gonilna napetost med pristranskim umom in upornim medijem umetnika sili, da se mora ob vsakem svojem koraku odločiti (čeprav proces odločanja ni nujno zavesten): da izbere in poudari tiste značilnosti stvarnosti, ki so zanj pomembne, in prezre tiste, ki se mu zdijo nepomembne. Nekateri vidiki izkustva kljubujejo upodabljanju, nekatere je mogoče podati poenostavljeno ali popačeno, nekatere le pod pogojem, da žrtvuješ druge.

Naziv selektivni poudarek tako vedno vsebuje tri med seboj povezane dejavnike: *izbiro*, *pretiravanje* in *poenostavljanje*. Vplivajo na vsa umetnostna področja: na pripoved o dogodkih, zgodovinskih ali izmišljenih; na vizualno upodabljanje krajine ali človeškega lika, na portret in karikaturu. Selektivni poudarek pa deluje tudi v znanstvenikovem laboratoriju. Vsak geografski zemljevid, vsak statistični diagram, vsak teoretični model človeka ali vesolja je namenoma shematična karikatura stvarnosti na podlagi tehnike izbiranja in poudarjanja pomembnih lastnosti, poenostavljanja ali zanemarjanja drugih v skladu z merili pomembnosti določene discipline ali filozofske šole. V psihologiji, na primer, najdemo bistveno drugačna merila pomembnosti med introspektivci 19. stoletja, njihovimi sodobniki behavioristi, freudovci, jungovci in eksistencialnimi psihologi, za katere so značilna ustrezna nasprotja v selektivnem poudarku in njihova posledica so močno različni opisi človeka; in enake ocene se nanašajo na zgodovino medicine. V fiziki, zgledu eksaktne znanosti, zasledimo ostre premike od aristotelskega antropomorfizma k newtonski mehaniki, od determinističnega pristopa k probablističnemu, od sil k poljem. Že bežen pogled na zgodovino znanosti nam pove, da so njena merila pomembnosti podvržena tako osupljivim spremembam, kot so spremembe umetnostnih slogov; in s primerjanjem obeh področij vidimo, da nas zgodovina umetnosti malce manj bega, ker nam kaže vsaj medel obris lažje razumljivega vzorca.

Zato lahko ponavljajoče se revolucionarne prevrate v vsebini in slogu književnega ustvarjanja opišemo kot premike meril pomembnosti in selektivnega poudarka.

Druga faza v zgodovinskem krogu je, kot sem že omenil, raziskovanje nove tematike, izpopolnjevanje novih slogov in tehnik, pri katerih se nam tu ni treba dlje zadrževati. Kajti *tretja* faza tega kroga je še posebno zanimiva (in povzroča največ preglavic) za vsakega poklicnega člana naše stroke: faza nasičenja in temu sledeče razočaranje pisca in njegovega bralstva. Navedel sem Tolstojev ogorčeni krik proti Verlainovemu mesecu, umirajočemu na bakrenem nebu; danes težko razumemo, zakaj se je Tolstoj tako razburil. Včerajšnje drzne metafore so današnji klišeji. Včerajšnje opolzkosti so današnje plehkosti, malomeščanstvo ni več *épatable*; golo spolnost, tako kot mesec, oropan skrivnostnosti, sestavljajo le kraterji in mozolji.

Vse to so neizogibne posledice osnovnih lastnosti živčnega sistema. Izurjene posadke rešilnega avtomobila nič več ne gane pogled na izmaličene žrtve in celo jetniki v Auschwitzu so sčasoma postali do določene mere čustveno imuni. Poznamo pojav, ki ga psihologi imenujejo privajanje. Človek ne sliši tiktakanja ure v svoji sobi, sliši pa, če nenadoma utihne. Ne čutimo pritiska stola na hrbet; čutimo pa ga, kadar se presedemo. Živčne celice v očesni mrežnici ne sporočajo vedno enakega dražljaja, temveč le spremembe. Privajanje ni omejeno le na človeka. Dr. Horn iz Cambridgea je nedavno tega odkril posamezne živčne celice v zajčjih srednjih možganih, ki so se nemudoma odzvale na zvok s frekvenco tisoč nihajev v sekundi, po nekajkrat ponovljenem dražljaju pa so se

nehale odzivati. Vendar privajanje na zvok s frekvenco tisoč nihajev ne prepreči močnega odziva iste celice, kadar se oglasi le za malenkost drugačen zvok, na primer s frekvenco 900 nihajev. Dr. Horn je pokazal primere podobnih pojavov pri tako različnih živalih, kot so kobilice, lignji in mačke (*New Scientist*, 7. avgust 1969).

Če je celo ligenj lahko tako otopel, kako naj pisatelj upa, da se bo uprl zakonu zmanjšanega učinka? Ponavljajoče se kroge mirovanja, krize, revolucije in novega začetka na videz večinoma povzročata napredujoče privajanje tako umetnika kot občinstva na uveljavljeno tehniko, slog ali tematiko in kot posledico izgubo čustvene privlačnosti, vabljlive izzivalnosti. Tej izgubi se žal ni mogoče izogniti, kajti ko se nov slog ustali in postane znan, bralcu ni treba več napanjati domišljije, da bi usvojil sporočilo; oropan je poustvarjalnega napora in ponižan v navadnega potrošnika. Zlahka verjamemo, da je večji del književnosti, verjetno od Grčije naprej, vsekakor pa od iznajdbe tiska, sestavljen iz potrošniških dobrin slabše kakovosti, napisanih v dolgih obdobjih mirovanja v ponavljajočem se krogu. Vendar je ta ogromna količina papirja razpadla in izginila izpred oči; preživeli so le izjemno kakovostni primerki, ki dajejo snov za zgodovino književnosti.

Vsaka nova umetnostna oblika, najsi je sprva videti še tako revolucionarna, čez čas postane utrujena in obrabljena; izgubi svoj vpliv na občinstvo. Plehkost seveda ni v sami obliki, ki je lahko trajna, temveč v potrošnikovem nasičenem apetitu. Zgodovino umetnosti bi lahko opisali kot umetnikov upor proti dušičnemu vplivu nasičenosti. Ni njegova krivda, da v tem boju ne more zmagati. Lahko naredi sirovo torto ali kaviar, in vendar je nemočen proti temeljnemu postopku privajanja, ki deluje tako na zajčje možgane kot na bralčev živčni sistem. Na umetnika deluje v obliki rastočega razočaranja in spoznanja – ki je lahko zavestno ali ne –, da so običajne tehnike njegovega časa postale neprimerne kot sredstvo sporazumevanja in izražanja čustev, misli in idej.

Da bi izboljšali sporazumevanje z občinstvom, so očitno vedno znova preiskovali dve nasprotujoči si metodi: kričanje in šepetanje. Prva se trudi posredovati sporočilo občinstvu s pretirano neposrednim obračanjem na čustva, s izvabljanjem solza, melodramatičnostjo ali njenimi bolj prefinjenimi oblikami; priskrbeti poskuša pikantnejšo hrano za nasičene appetite in prikriti nemoč s pretiranimi kretnjami in izumetničenostjo. Pri vizualnih umetnostih so se včasih nekateri ali vsi taki simptomi pojavljali v zaporednih obdobjih egipčanskega, grškega in rimskega kiparstva, v izumetničenih slogih poznega baroka, v izbranih grozotah viktorijanske dobe in tako naprej. V obdobjih dekadence se pojavi splošna težnja proti pretiranemu poudarjanju in nedvoumnosti, zato se nam s tem ni treba več ukvarjati.

Nasprotna metoda kot protiutež zakonu zmanjšanega učinka v razvoju umetnosti je veliko zanimivejša. Namesto da bi se zanašala na poudarjanje in nedvoumnost, je naravnana k varčnosti in nejasnosti. Francoskemu simbolističnemu gibanju – Mallarméju, Verlainu, Rimbaudu – navadno pripisujemo zasluge,

da je sprožilo premik od nedvoumnega sporočanja k nejasnemu namigovanju, francoski impresionistični šoli pa enake dosežke v slikarstvu. Vendar ta premik od očitnega k posrednemu lahko opazimo v najrazličnejših obdobjih in umetnostnih oblikah kot učinkovito zdravilo za nasičenost in dekadenco. Vseeno se spleča navesti odlomek, v katerem Mallarmé oriše program simbolističnega gibanja:

Zdi se mi, da bi morale obstajati le aluzije. Bežna podoba sanj, ki jo obudijo, spremenijo v pesem: parnasovci [klasicistično gibanje Leconte de Lislea, Heredia in drugih], ki v celoti predstavijo predmet, torej zanemarjajo skrivnostnost; [bralčev um] *oropajo prijetne radosti zamišljanja tistega, kar ustvari*. Če nekaj poimenujemo, se odpovemo trem četrtinam veselja, ki ga lahko da pesem – veselja, ki izvira iz postopnega razpletanja, uspelega ugibanja; če na neko stvar le namignemo, ustvarimo sanje (S. Mallarmé, *Enquête sur l'Évolution Littéraire*, 1888).

In vendar si te tehnike niso izmislili simbolisti; stara je toliko kot umetnost. Začela se je z bajeslovjem. *Bhagavad-gita* je alegorija, ki jo vsak hindujski učenjak in mistik razlaga po svoje; *Geneza* je nabito polna arhetipskih simbolov; Kristus govori v prisposodobah, prerokovalka v zagonetkah, Orfej z goslimi. Cilj vsega tega ni, da bi zameglili sporočilo; nasprotno, še jasnejše naj bi bilo, ker prejemnika prisili, da ravna kot svetlikajoč se zaslon, z lastnimi silami razbere globlji pomen, ga poustvari. *Implicitnost* ali globlji pomen pride iz latinske besede *plicare* in pomeni *zavit* kot pergamentni zvitek. Bralec mora implicitno sporočilo razviti; razplesti ga mora, zapolniti vrzeli, razrešiti zagonetke. Ščasoma pa se bralec nauči spregledati zvižaje, krinke postanejo očitne, kot je rekel Mallarmé, je oropan "prijetne radosti zamišljanja tistega, kar ustvari". Pisatelj ali pesnik se bo torej trudil za še bolj disciplinirano varčnost in bolj prefinjene namige; pergament bo še tesneje zvit.

Nekoč sem to poimenoval "zakon zapletanja" (*Ustvarjalno dejanje*); očitno gre za najučinkovitejši odgovor na zakon zmanjšanega učinka. Kot nekakšen *leitmotiv* se vleče skozi vso zgodovino književnosti. Homerske epe so sprva pripovedovali potujoči ljudski pevci, ki so upodabljali svoje junake z glasom in igro, kar je najbolj neposredna in izrazita metoda pripovedovanja. Pozneje, okrog 7. stoletja pr. n. š., so se epi utrdili v današnji obliki in so jih deklamirali ob slavnostnih priložnostih; vendar so jih tedaj že pisali na pergamentne zvitke. Posebljeni ljudski pevec; zapisano besedo je bilo treba razvozlati. Nekaj narekovajev zadostuje, da simbolizirajo človeški glas, in tiskarsko črnilo je na splošno pri razvnananju čustev učinkovitejše kot teatralično recitiranje. Teatraličnost je prepuščena odru in platnu, podleže pa tudi zakonu zapletanja. Viktorijanska melodrama je postala parodija na svoj lastni žanr, filmi, ki niso stari niti dvajset let in so nas ob nastanku ganili, so zdaj videti – seveda so vedno možne izjeme – presenetljivo zastareli, vsiljivi, preočitno zaigrani, preveč neposredni. In scenska glasba je preprosto neverjetna.

Pisateljeve najboljše prijateljice so njegove škarje. Hemingway je nekemu mlajšemu pisatelju svetoval: "Čim več preklemsko dobrega izrežeš, tem bolj

preklemansko dober bo tvoj roman ...” Zakon zapletanja zahteva, da bralcu nikdar ne damo nekaj za nič; prisiliti ga je treba, da plača v čustveni valuti, tako da napne domišljijo. Sicer dobimo reakcijo, ki se je vsi bojimo: “Pa kaj?” “Caroline je čutila, da jo srce vleče k Petru.” Pa kaj? Naj jo vleče. Nemški izraz za sestavljanje poezije je *dichten*, stiskati. Vendar stiskanje lahko učinkuje tudi v semantiki, če stisnemo več pomenov ali pomenskih ravni v eno samo sporočilo. Freud je bil prepričan, da je to bistvo poezije; variacija na isto temo je tudi Empsonovih “sedem vrst dvournosti”.

Ni treba posebej povedati, da tehnike zapletanja lahko uporabimo goljufovo, da namerno ustvarimo nejasnost. Čeprav so že omenjali, da bi bila Miloška Venera precej manj privlačna, če bi ji obnovili roke, je malo verjetno, da jih je njen avtor hladnokrvno odlomil. A kdo zna potegniti črto med namernim goljufanjem in zvijačami podzavesti? Večina *nouveau roman* in *Lani v Marienbadu* človeka spominja na igranje pokra, pri katerem skriješ karte ne le pred nasprotnikom, temveč tudi pred seboj. To je včasih lahko zmagovalna taktika – a kaj v tem kontekstu pomeni *zmagovalna*?

Veliko drugih področij je, kjer človek lahko opazuje, kako deluje zakon zapletanja. Humor je naredil dolgo pot od stripov v Punchu do prefinjenih zagonetk v New Yorkerju. Metafore se zlahka skrcknejo v dehidrirane klišeje; zamenjajo jih sveže zaloge manj očitnih in nedvoumnih. Ritem in metrika sta se razvila iz preprostih, ponavljajočih se utripov v zapletene vzorce, v katerih je uporabljen pradavni ritem tamtamov, le da ni več poudarjen. Rima kot najbolj nedvoumna oblika ubranosti, se obrača navznoter – ali navzgor.

Pri sodobnih vizualnih umetnostih je postopek preočiten, da bi ga bilo treba poudarjati. Dandanes bi lahko le ponarejevalec slikal v Vermeerjevem slogu (naj je njegova tehnika še tako popolna), kajti če bi umetnik hotel slikati kot Vermeer, bi moral pozabiti, da je kdaj videl Maneta ali Cézanna. Torej mora biti ponarejevalec ali Rip Van Winkle, ki je spal vse od 17. stoletja. Vendar bi bilo zmotno verjeti, da nagnjenost k nejasnosti najdemo le v sodobnem slikarstvu. Leonardo si je izmislil tehniko *sfumato* ali zabrisano slikanje, na primer nejasne obrise v očesnih kotičkih Mone Lize, ki niso nikdar izgubili svojega čara; in Tizian je v starosti iznašel tehniko, kakršno je Vasari imenoval “grobno razmazane poteze in packe”, ki jih ni mogoče razbrati, če jih pogledamo od blizu, in ki sliki dovolijo, da se razvije šele, ko se odmaknemo; Rembrandt je naredil podoben napredek pri upodabljanju okrasov, od urejenih in pikolovskih do nejasnih in sugestivnih potez s čopičem. Primere bi lahko pomnožili. Lahko bi rekli, na primer, da je bila slika v vrhunskih obdobjih kitajskega slikarstva sestavljena iz tistega, kar so izpustili. Ne morem si kaj, da ne bi navedel le en stavek iz kitajskega priročnika iz 17. stoletja [ki ga dolgujem Gombrichu]: “Liki, čeprav naslikani brez oči, morajo delati vtis, da gledajo; brez ušes morajo dajati vtis, da poslušajo ... To resnično pomeni dajati izraz nevidnemu ...”

Če še zadnjikrat poiščem povezavo z znanostjo, zakon zapletanja deluje celo tam. Aristotel je bil trdno prepričan, da so bili vsa možna odkritja in izumi

narejeni že v njegovem času; Bacon in Descartes sta mislila, da bodo najpozneje v enem rodu rešene vse zagonetke vesolja; celo znanstveniki 19. stoletja so bili taki optimisti. Šele nedavno tega smo se počasi zavedli, da razkrivanje skrivnosti narave spremlja vzporedni proces zapletanja, kajti čim več natančnega znanja si pridobi fizik, tem bolj dvoumni in nerazumljivi so matematični simboli, ki jih mora uporabiti; nič več ne more ustvariti razumljivega modela stvarnosti, le z abstraktnimi enačbami lahko namiguje nanj.

Če povzamem – poskusil sem opozoriti na ponavljajoč se vzorec v zgodovini znanosti in umetnosti, ki se v širšem pomenu besede očitno obe pomikata v krogih revolucije – utrjevanja – nasičenosti – krize in novega začetka. Za revolucije so značilni premiki in selektivni poudarek; obdobje utrjevanja je kumulativen proces; tretje obdobje je nenehen boj z zakonom zmanjšanega učinka, obdobje učinkovitih protitežni naznanja zakon zapletanja. Ti ponavljajoči se krogi v zgodovini znanosti so v določenem pogledu podobni zaporednim stopnjam v procesu posameznikovega odkritja glede na shemo, ki sta jo izdelala Hemholtz in Graham Wallas: zavestna priprava – podzavestna inkubacija – razsvetljenje – preverjanje in utrjevanje (G. Wallas, *Umetnost razmišljanja*, London, 1945). Medtem ko se posameznikov proces odkrivanja konča z zadnjo med temi fazami, pa se v zgodovini zadnja stopnja enega kroga zlije s prvo fazo naslednjega.

Novejša teorija, ki je zelo blizu zasnovi zgodovinskih krogov, opisanih v *Umetnosti ustvarjanja*, in povzeti v zgornjem besedilu, je esej Thomasa Kuhna *Strukture znanstvenih revolucij* (Chicago, 1962), ki ga pogosto navajajo. Kuhn kumulativno fazo kroga imenuje "normalna znanost" in o revolucionarnih prebojih govori kot o "spremembah zglede". Kljub različni terminologiji je nekaj očitnih podobnosti med Kuhnovo shemo in tisto v *Umetnosti ustvarjanja*, čeprav sta se razvijali neodvisno druga od druge. Obe zastopata oster odmik od spoštovane teorije Georgea Sartona, ki trdi, da je zgodovina znanosti edina zgodovina, ki razkriva kumulativen napredek, in da je napredek znanosti zato edino merilo, s katerim lahko merimo napredek človeštva.

Dejstvo pa je, kot smo videli, da se napredek znanosti na zgodovinskem zemljevidu ne kaže kot neprestano rastoča krivulja, temveč kot cikcakasta črta, podobno kot zgodovina umetnosti. To seveda ne pomeni, da ni napredka; obe pa napredujeta nepredvidljivo, pogosto brez pravega cilja.

V zadnjih sto letih je zgodovina pospešila hitrost kot raketa pri izstrelitvi in prinesla nova odkritja s presenetljivo hitrostjo – pa tudi več kriz, obratov, razveljavitev in ponavljanj kot kdaj prej. To srečamo v vseh vejah znanosti in umetnosti – v slikarstvu in književnosti, fiziki in raziskovanju možganov, genetiki in kozmologiji. Rušilna mošтва so enako vročično dejavna na vseh področjih kot ekipe gradbenikov, vendar vidimo le tisto, kar so zgradili zadnji, in zelo radi pozabljamo na razrušene nekoč ponosne trdnjave pravovernosti. V naslednjih desetletjih bomo nedvomno pričla še bolj presenetljivim razveljavitvam in ponavljanjem.

Prevedla Dušanka Zabukovec