

ITALO CALVINO

Hitrost

Namesto uvoda bom povedal starodavno legendo. Cesar Karel Veliki se je v svojih poznih letih zaljubil v neko nemško dekle. Barone z njegovega dvora je na moč zaskrbelo, ko so videli, da njihov vladar, ves preplavljen z ljubezensko strastjo in brezbrizen do svojih vladarskih dolžnosti, zanemarja državne posle. Ko je dekle nenadoma umrlo, je dvorjanom zelo odleglo – toda ne za dolgo, kajti hkrati z njo ni umrla tudi ljubezen Karla Velikega. Cesar je balzamirano truplo ukazal prenesti v svojo spalnico in se ni hotel ločiti od njega. Zaskrbljen zaradi te mračne strasti je nadškof Turpin posumil, da je posredi čarovnija, zato je vztrajal pri zahtevi, da tudi sam pregleda truplo. Pod jezikom mrtvega dekleta je našel prstan, v katerega je bil vgrajen dragocen kamen. Takoj po tistem, ko se je ta prstan znašel v Turpinovih rokah, se je Karel Veliki strastno zaljubil v nadškofa, obenem pa je pohitel z ukazom, naj dekle pokopljejo. Da bi se izognil zadregi, je Turpin zalučal prstan v Bodensko jezero. Karel Veliki je bil posledaj zaljubljen v to jezero in se ni več ločeval od njegovih bregov.

Ta legenda, »vzeta iz knjige o magiji«, je zapisana še celo natančneje, kot sem jo zabeležil sam, in sicer v knjigi neobjavljenih zapisov francoskega romantičnega pisca Julesa Barbeya d'Aurevillyja (najdete jo v opombah k Plejadini izdaji njegovih del, leta 1315) Odkar sem jo prebral, mi kar naprej prihaja na misel, kot da bi prstanov urok še naprej deloval skozi medij same zgodbe.

Naj poskusim razložiti, zakaj nas lahko takšna zgodba tako zelo fascinira. Pred nami je spoj izrazito neobičajnih dogodkov: starčeva ljubezen do mladega dekleta, nekrofilčna obsedenost in homoerotični nagon, na koncu pa se vse skupaj sprevrže v melanholično kontemplacijo, ko stari kralj zamaknjeno zre v jezero. "*Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l'abîme caché*" (Karel Veliki, njegov pogled pripet na Bodensko jezero, zaljubljen v skrito brezno), piše Barbey d'Aurevilly v odlomku svojega romana (*Une vieille maîtresse*, str. 221), ki ga razlaga s sklicevanjem na legendo.

To verigo dogodkov drži skupaj besedna vez v obliki besede "ljubezen" oziroma "strast", ki vzpostavlja kontinuiteto med različnimi oblikami privlačnosti. Tu pa je še pripovedna vez, namreč magični prstan, ki omogoča logični vzročno-posledični odnos med raznimi epizodami. Gon poželenja po nečem, kar ne obstaja, primanjkljaj oziroma odsotnost, ki ju simbolizira prazen obroč

prstana, vse to je izraženo bolj s pomočjo ritma zgodbe kakor pa na osnovi dogodkov, o katerih nam zgodba pripoveduje. Ravno tako je zgodba prežeta z občutjem smrti, zoper katerega se Karel Veliki vročično bojuje na ta način, da se oklepa poslednjih ostankov življenja; vročica, ki naposled uplahne v kontemplacijo ob jezeru.

Pravi protagonist zgodbe je magični prstan, saj njegovi premiki določajo premike oseb, obenem pa ta prstan tudi vzpostavlja razmerja med njimi. Okrog magičnega objekta se oblikuje nekakšno polje moči, ki je pravzaprav območje same zgodbe. Rekli bi lahko, da je magični objekt zunanje in vidno znamenje, ki razkriva povezave med ljudmi oziroma dogodki. Ima pripovedno funkcijo, katere zgodovino lahko izsledimo v norveških sagah in viteških romancah – funkcijo, ki izplava na površje tudi v pesmih italijanske renesanse. V Ariostovem *Besnem Orlandu* najdemo neskončno serijo menjav mečev, ščitov, čelad in konjev, pri čemer se vsak od teh predmetov ponaša z določenimi značilnostmi. Zasnovo zgodbe je zaradi tega mogoče opisati kot serijo menjav lastništva nad določenim številom predmetov, od katerih vsak poseduje določeno moč, ki določa razmerja med osebami.

V realističnem pripovedništvu postane Mambrinova čelada brivčeva skodela, a zaradi tega ne izgubi ne svoje pomembnosti ne pomena. Na podoben način pripisujemo veliko težo vsem predmetom, ki jih Robinson Crusoe reši z nasledle ladje ali ustvari z lastnimi rokami. Rekel bi, da je vsak predmet od tistega trenutka dalje, ko se pojavi v pripovedi, nabit s posebno močjo, tako da postaja nekakšen pol magnetnega polja oziroma vozle v mreži nevidnih razmerij. Njegova simboličnost je lahko bolj ali manj eksplicitna, vendar je vedno prisotna. Lahko bi celo rekli, da je v pripovedi vsak predmet zmeraj magičen.

Če se vrnemo k legendi o Karlu Velikemu, lahko ugotovimo, da je v njej mogoče izslediti italijansko literarno izročilo. Petrarca nam v zbirki pisem *Lettere famigliari* (I.4) govori o tem, kako je med obiskom grobnice Karla Velikega v Aachnu slišal sicer "ne neprijetno zgodbo" (*fabella non inamena*), ki pa ji sam, kot trdi, ni verjel. V Petrarcovi latinščini ta zgodba vsebuje izčrpnější moralni komentar, pa tudi večje bogastvo detajlov in občutkov (ubogaje čudežni glas iz nebes, kölnski škof tipa s prstom pod hladnim in nepremičnim jezikom trupla: *sub gelida rigentique lingua*). Toda meni je veliko ljubši goli povzetek zgodbe, ki pušča prosto pot domišljiji in v katerem hitrost, s katero si sledijo dogodki, ustvarja občutek neizogibnosti.

Legenda se v raznih verzijah ponovno pojavi v razbohotenem jeziku Italije šestnajstega stoletja, ko dobi največji poudarek njen nekrofilni vidik. Beneški novelist Sebastiano Erizzo položi Karlu Velikemu – medtem ko leži v postelji s truplom – v usta tožbo, ki obsega več strani besedila. Na drugi strani pa je homoseksualni vidik cesarjeve strasti do nadškofa komajda sploh omenjan, ali celo popolnoma izbrisan, kakor denimo v enem od najznamenitejših traktatov o ljubezni iz šestnajstega stoletja (izpod peresa Giuseppa Bettussija), v kateri se zgodba konča z odkritjem prstana. Kar se tiče zaključka, Petrarca in

njegovi italijanski nasledniki ne omenjajo Bodenskega jezera, temveč dogajanje v celoti postavljajo v Aachen, ker naj bi legenda pojasnjevala izvor palače in cerkve, ki ju je tam zgradil cesar. Prstan je vržen v močvirje, katerega blatni smrad cesar vdihava, kot da bi bil parfumska dišava, medtem ko "se z velikim užitkom kopa v njegovih vodah". Na tem mestu gre za povezavo z drugimi lokalnimi legendami o izvoru termalnih vrelcev, detajli pa samo še bolj poudarjajo mrtvaško razsežnost celotne zgodbe.

Še zgodnejša so bila nemška srednjeveška izročila, ki jih je preučeval Gaston Paris. Tu je ljubezen Karla Velikega do mrtve ženske ubesedena v različicah, ki ustvarjajo kar se da različne zgodbe. Ljubljena ženska je najprej cesarjeva zakonita žena, ki si želi s čarobnim prstanom zagotoviti moževo zvestobo; drugič vila oziroma nimfa, ki umre, ko ji prstan snamejo; nato spet ženska, ki se sicer zdi živa, vendar pa se izkaže za truplo, ko prstan zapusti njeno bližino. Na dnu vsega tega utegne tičati skandinavska saga: norveški kralj Harald je spal s svojo mrtvo ženo, odeto v magični plašč, ki ji je vdihoval videz življenja.

Povedano na kratko: tisto, kar manjka srednjeveškim legendam, ki jih je zbral Gaston Paris, je verižno zaporedje dogodkov, tisto, kar manjka književnim verzijam Petrarce in renesančnih piscev, pa je hitrost. Zaradi tega imam kljub njeni skrpani surovosti še vedno raje verzijo Barbeya d'Aurevillyja. Skrivnost zgodbe tiči v njeni ekonomiji: ne glede na svoje trajanje postajajo dogodki točke, povezane s premočrtnimi segmenti v cikcakast vzorec, ki sugerira nenehno gibanje.

Nočem reči, da je hitrost vrednota sama po sebi. Pripovedni čas lahko zamuja, kroži v ciklih ali miruje. Na vsak način je pripoved vedno poseg v trajanje časa, ki ga vsebuje zgodba; je čarovnija, ki deluje na potek časa, pri čemer ga lahko krči ali širi. Sicilijanski pripovedovalci zgodb se držijo formule "lu cuntun nun mette tempu" (čas v zgodbi ne zavzema nobenega časa), kadar želijo izpustiti prehode in nakazati večmesečne oziroma večletne vrzeli. Tradicionalna ljudska tehnika ustnega prenašanja zgodb sledi kriterijem funkcionalnosti. Izpušča nepomembne podrobnosti in poudarja ponavljanje; primer za to je zgodba, ki sestoji iz serije enakih ovir, ki jih morajo premagati različni ljudje. Otrokov užitek pri poslušanju zgodbe deloma izvira iz tega, da preži na stvari, za katere pričakuje, da se bodo ponovile: situacije, fraze, formule. Medtem ko rime v pisanih in pétihi pesmih pomagajo ustvarjati ritem, obstajajo v proznih pripovedih dogodki, ki se rimajo. Legenda o Karlu Velikem je lahko izrazito učinkovita pripoved zato, ker je sestavljena iz sosledja dogodkov, ki drug od drugega odzvanjajo tako kakor rime v poeziji.

Če so me v določenem obdobju moje pisateljske kariere privlačile ljudske pripovedke in pravljice, temu ni botrovala zvestoba narodni tradiciji (glede na to, da sem zakoreninjen v povsem moderni in kozmopolitski Italiji), pa tudi ne nostalgичni odnos do knjig, ki sem jih prebiral v otroštvu (v naši družini je otrok smel brati le izobraževalne knjige, posebej tiste na znanstveni osnovi).

Več je k temu prispevalo moje zanimanje za slog in strukturo, za ekonomijo, ritem in strogo logiko, na osnovi katerih te zgodbe pripovedujemo. Ko sem se ukvarjal s transkripcijo italijanskih ljudskih pripovedk, kot so jih arhivirali učenjaki iz prejšnjega stoletja, sem najbolj užival v primerih, ko je bilo izvirno besedilo še posebej lakonično. To lastnost sem si prizadeval ohraniti, ob tem ko sem skušal čim natančneje prevesti izvirnik, sem se istočasno tudi trudil doseči kar največjo možno pripovedno moč. Kot primer lahko služi št. 57 iz Italijanskih ljudskih pripovedk (*Fiabe Italiane*):

Neki kralj je zbolel. Prišli so zdravniki in mu dejali: »Poslušajte, veličanstvo, če želite ozdraveti, morate dobiti velikanovo pero. S tem zdravilom pa je križ, kajti velikan požre vsakega kristjana, ki ga zagleda.«

Kralj je prosil vse ljudi, toda nihče ni hotel po pero. Obrnil se je tudi na zelo zvestega in pogumnega podložnika, in ta mu je odvrnil: »Pojdem.«

Poučili so ga, kam mora: »Na vrhu gore je sedem votlin: v eni od sedmih je velikan.«

Mož se je odpravil in na poti ga je ujela tema. Ustavil se je v neki krčmi ...¹

Niti besede o tem, za kakšno boleznijo je bolehal kralj, zakaj vendar naj bi bil velikan pokrit s peresi, kakšne so bile tiste jame. Vse, kar je omenjeno, ima svojo nepogrešljivo funkcijo v zapletu. Prva in osnovna značilnost ljudske pripovedke je ekonomija izraza. Najbolj nezaslišane pustolovščine so predstavljene le s pomočjo osredotočanja na gola dejstva. Vedno je tu bitka proti času, proti oviram, ki preprečujejo ali zavirajo izpolnitev želje oziroma povrnitev že izgubljenega imetja. Čas se lahko tudi povsem zaustavi, kot na primer v Trnuljčici. Da bi to dosegel, mora Charles Perrault le zapisati: »*Les broches mêmes qui étaient au feu toutes pleines de perdrix et de faisans s'endormirent, et le feu aussi. Tout cela se fit en un moment; les Fées n'étaient pas longues à leur besogne.*« (»Celo raženj na ognju, obložen z jerebicami in fazani, je zaspal, in z njim tudi ogenj. Vse to se je zgodilo v enem samem trenutku, vile se pri svojem delu niso obotavljale.«)

Relativnost časa je znana tema ljudskih pripovedk s skorajda vseh koncev sveta: nekdo se poda na potovanje v drug svet in meni, da je bil odsoten samo nekaj ur, toda po vrnitvi domov ne more prepoznati svoje vasi, ker so vmes minila leta in leta. V zgodnji ameriški književnosti je to seveda tema Ripa Van Winkla izpod peresa Washingtona Irvinga, ki je dobil status temeljnega mita o nenehno spreminjajoči se družbi.

Ta motiv lahko razumemo tudi kot alegorijo pripovednega časa, njegove neizmerljivosti v odnosu do realnega časa. Podoben pomen je moč najti tudi v obratni operaciji, ko se čas razteza zaradi notranjega množenja zgodb oziroma

¹ *The Feathered Ogre*, prevedel George Martin, iz *Italijanskih ljudskih pripovedk* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1956, 1980)

prehajanja iz ene zgodbe v drugo, kar je sicer značilnost orientalskega pripovedništva. Šeherezada pripoveduje zgodbo, v kateri nekdo drug pripoveduje zgodbo, v kateri nekdo drug pripoveduje zgodbo, in tako naprej. Umetnost, s katero si lahko reši življenje, sestoji iz spretnega povezovanja ene zgodbe z drugo oziroma prekinjanja pripovedi na pravih mestih – dveh načinov manipuliranja s kontinuiteto in diskontinuiteto časa. Gre za skrivnost ritma, za način ubesedovanja časa, ki obstaja že od začetkov slovstva: v epu deluje na podlagi metričnih učinkov verza, v prozni pripovedi pa s pomočjo učinkov, ki budijo zanimanje za tisto, kar bo šele sledilo.

Vsakdo pozna nelagodje ob tem, ko se nekdo nameri povedati šalo, vendar tega ni več in mu gre vse narobe, pri čemer merim predvsem na povezave in ritem. Ta občutek opisuje ena izmed Boccaccievih novel (VI., 1), ki je v bistvu zavezana umetnosti pripovedništva.

Vesela družina dam in gospodov, gostov neke florentinske gospe v njeni podeželski vili, se po kosilu odpravi na sprehod do nekega drugega prijetnega kraja v okolici. Da bi bila pot prijetnejša, se eden od mož ponudi, da bo povedal novelo.

»Gospa Oretta, če vam je po volji, vas bom dobršen del poti, ki jo moramo prehoditi, z eno najlepših zgodb ponesel na konju.«

Gospa mu je odvrnila: »Pa še kako mi je po volji, gospod, in od sile ljubo mi bo, lepo vas prosim.«

Gospod vitez, ki mu nemara tudi meč ob boku ni nič bolje služil kot jezik za pripoved, je po tej prošnji začel mleti neko svojo zgodbo, ki je bila sama po sebi čezvse lepa, toda siromak je po trikrat in štirikrat in šestkrat ponavljal isto besedo, se vračal nazaj, včasih govoril »Nisem dobro povedal!«, se pogosto motil v imenih in navajal eno za drugo in vso zgodbo pošteno skazil, če ne omenjam, da je od sile slabo razkladal značaj oseb in tisto, kar se je primerilo.

Ko je gospa Oretta to poslušala, jo je često oblival pot in pri srcu jo je slabilo, kot da je na smrt bolna. Ko ji je bilo vsega čez glavo in je videla, da je vitez zagazil v ovčjak in da ne more ven, mu je ljubeznivo rekla: »Gospod, tale vaš konj ima pretrd drnec, zato vas prosim, bodite tako dobri in me postavite na tla.«²

Ta novela je konj, transportno sredstvo s svojim lastnim tempom, ki je glede na razdaljo in območje, ki ju mora premostiti, lahko bodisi kas bodisi galop; toda hitrost, o kateri govori Boccaccio, je bolj miselna hitrost. Naštete hibe nerodnega pripovedovalca v prvi vrsti žaliyo ritem, dogajajo pa se mu tudi slogovne napake, saj ne uporablja izrazov, ki bi bili primerni osebam in dogodkom, o katerih pripoveduje. Povedano z drugimi besedami, tudi pravilnost sloga je stvar hitrega prilagajanja oziroma okretnosti misli in izraza.

² Giovanni Boccaccio: *Dekameron II*, prevedel Niko Košir, Založništvo Slovenske knjige, Ljubljana 1991, str. 369.

Konj kot emblem hitrosti, tudi miselne, je prisoten v celotni zgodovini književnosti, pri čemer že napoveduje problematiko našega lastnega tehnološkega obzorja. Dobo hitrosti, transportne in informacijske, je v enem najlepših besedil, kar jih sploh premore angleška književnost, načel Thomas De Quincey. Leta 1849 je v svoji Angleški poštni kočiji (*The English Mail-Coach*) že razumel vse, kar dandanes vemo o motoriziranem svetu avtocest, vključno z nesrečami, ki se pri velikih hitrostih končajo s smrtnim izidom.

V odlomku z naslovom *Vizija nenadne smrti* (*The Vision of Sudden Death*) De Quincey opisuje nočno popotovanje na kozlu ekspresne poštne kočije, katere velikanski kočijaž nenadoma zadrema. Tehnična izpopolnjenost vozila in dejstvo, da je voznik postal slepo neživo telo, prepustita potnika na milost in nemilost mehanično neizprosni natančnosti stroja. Zaradi izostrenosti čutov, za katero se ima zahvaliti odmerku lavdanuma, se De Quincey zave, da konji brez nadzora drvi po napačni strani ceste s hitrostjo trinajst milj na uro. To pomeni katastrofo, sicer ne za drvečo masivno kočijo, temveč za prvo nesrečno vozilo, ki bo tej kočiji pripeljalo naproti. Na koncu ravnega drevoreda, ki je videti kot »gotska aleja«, res zagleda »krhek koleselj«, v katerem se mlad par približuje s hitrostjo ene milje na uro. »*Between them and eternity; to all human calculation, there is but a minute and-a-half.*« (»Po vseh možnih človeških izračunih ju od večnosti ločuje le še kakšna poldruga minuta«). De Quincey zavpije: »*Mine had been the first step; the second was for the young man; the third was for God*« (»Sam sem naredil prvi korak; drugi je bil na mlademu možu; tretji pa v domeni Boga«). Ocenitve teh sekund ni nihče izboljšal niti v dobi, ko je doživljanje visokih hitrosti eno temeljnih življenjskih dejstev.

»Tren očesa, človeška misel, angelovo krilo, kaj od tega je premoglo dovolj hitrosti, da je poseglo med vprašanje in odgovor in ločilo eno od drugega? Svetloba ne sledi stopinjam svetlobe hitreje, kakor sva se midva približevala koleslju, ki se nama je skušal izogniti.«

De Quinceyju uspeva pričarati vtis izjemno kratkega časovnega obdobja, ki pa kljub temu vsebuje tako izračun tehnične neizogibnosti trčenja kot tudi občutek neizračunljivega – božjega deleža v celotni zadevi; zaradi njegove dragocenosti se vozili niti ne oplazita.

Tema, ki nas zanima na tem mestu, pa ni fizična hitrost, temveč razmerje med fizično in miselno hitrostjo. Z njim se je ukvarjal tudi veliki italijanski pesnik, ki je bil pripadnik De Quinceyjeve generacije. Giacomo Leopardi, ki se je v mladosti tako malo gibal, kot si je sploh še mogoče predstavljati, je enega redkih radostnih trenutkov popisal v dnevniku z naslovom *Beležnice* (*Zibaldone di pensieri*).

»Hitrost, denimo, konjev, naj ste ji samo priča ali pa jo doživljate medtem, ko vas peljejo (...), sama po sebi zagotavlja kar največji užitek; namreč zaradi svoje živahnosti, energije, moči, čistega življenja, ki ga vsebuje takšen občutek. Vse to v tebi resnično skoraj rodi idejo neskončnosti – povzdiguje duha in ga krepi...«

V *Beležnicah* iz naslednjih mesecev Leopardi razvija refleksijo na temo hitrosti in na nekaterih mestih spregovarja o literarnem stilu.

»Hitrost in zgoščenost sloga ugajata, ker našemu duhu predočata hitenje idej, ki so lahko dejansko simultane ali pa si zgolj sledijo s tako naglico, da se zdijo simultane, pri čemer povzročajo to, da naš duh lebdi nad izobiljem misli, podob in duhovnih občutkov, saj jih bodisi ne more vseh po vrsti zaobjeti v celoti, bodisi ne utegne biti nedejaven in razvezan občutij. Moč poetičnega stila, ki je v precejšnji meri isto kot hitrost, je prijetna zaradi teh učinkov in je ne pogojuje nič drugega. Vznemirjenje nad simultanostjo idej lahko izvira bodisi iz vsake posamezne izolirane besede, tako v dobesednem kot prenesenem pomenu, bodisi iz njihove razporeditve, preobrata fraze ali celo iz zadušitve drugih besed in fraz.«

Mislim, da je metaforo konja za ponazoritev hitrosti misli prvi uporabil Galileo Galilei. V svojem *Preizkuševalcu* (*Saggiatore*) je ob pobijanju nasprotnika, ki je svoje lastne teorije podprl s kopico klasičnih citatov, zapisal naslednje:

»Če bi bilo razpravljanje o zapletenem problemu podobno tovorjenju bremen, pri katerem lahko več konjev nosi več vreč žita kakor en sam, bi se strinjal, da lahko več razprav naredi več kakor ena sama; toda razpravljanje je kakor tek, in ne tovorjenje, tako da je en sam berberski bojni konj lahko hitrejši od stotih frizijskih.«

»Razpravljanje« oziroma »razprava« pomeni Galileiju logično sklepanje, zelo pogosto na osnovi dedukcije. Izjavo »razpravljanje je kot tek« bi lahko imeli za izpoved Galileijevega creda v slog kot miselno metodo in literarni okus. Dobro mišljenje po njegovem pomeni hitrost, prožnost sklepanja, ekonomijo argumentov in uporabo domiselnih primerov.

V Galileijevih metaforah in *Gedanken-Experimenten* je mogoče zaslediti prav posebno nagnjenje do konjev. V študiji, ki sem jo sam napisal na temo metafor pri Galileiju, sem naštel najmanj enajst značilnih primerov, v katerih govori o konjih – kot o podobi hitrosti oziroma orodju kinetičnih eksperimentov; kot o obliki narave v vsej njeni kompleksnosti in lepoti; kot o obliki, ki aktivira domišljijo znotraj hipotetične situacije, v kateri so konji izpostavljeni nezaslišanim preizkušnjam ali dobivajo gigantske razsežnosti – in vse to ne glede na omenjeno primerjavo razpravljanja in dirkanja: »Il decorrere è come il correre.«

V Dialogu o dveh temeljnih sistemih (*Dialogo dei massimi sistemi*) pooseblja hitrost misli Sagredo, ki posreduje v diskusiji med ptolomejcem Simplicijem in kopernikancem Salviatijem. Salviati in Sagredo predstavljata različni plati Galileijevega značaja. Medtem ko je Salviati rigorozno metodičen mislec, ki napreduje počasi in preudarno, Sagredo s pomočjo »urnega govora« in bolj domiselnega dojetja stvari izpeljuje zaključke, ne da bi jih dokazal, in vsako idejo razvija do skrajnih posledic. Sagredo postavi hipotezo o tem,

kakšno bi lahko bilo življenje na Mesecu, ter špekulira o tem, kaj bi se zgodilo, če bi se Zemlja ustavila. Toda šele Salviati definira vrednostno lestvico, v katero Galilei umesti miselno hitrost. Hipno sklepanje brez *passagi* (prehodov) je značilno za Božji um, ki je neskončno višji od človeškega, vendar naj bi slednji kljub temu ne bil deležen ne prezira ne razvrednotenja, najprej že zaradi tega, ker je bil ustvarjen po Božji volji, nato pa tudi zato, ker je v teku časa raziskal, doumel in dosegel čudovite stvari. Na tej točki Sagredo vstopi s slavospevom največji človeški iznajdbi, abecedi:

»Toda koliko višji od vseh presenetljivih iznajdb je bil um, ki je sanjal o odkritju načina sporočanja svojih najglobljih misli kateri koli drugi osebi, ne glede na to, kakšna razdalja obstaja med njima v prostoru in času? Spoznavanje s tistimi, ki se nahajajo v Indiji, s tistimi, ki se še niso rodili in ki ne bodo rojeni še tisoč ali deset tisoč let? In s pomočjo česa? Na podlagi uporabe raznovrstnih razporeditev dvajsetih drobnih črk na papirju!«

V svojem prejšnjem predavanju o lahkosti sem se skliceval na Lukrecija, ki je v abecedni kombinatoriki videl model za neotipljivo atomsko strukturo snovi. Zdaj navajam Galileija, ki abecedno kombinatoriko (»raznovrstne razporeditve dvajsetih drobnih črk na papirju«) pojmuje kot neprekosljivo orodje za komunikacijo. Komunikacijo med ljudmi, ki so med seboj oddaljeni v prostoru in času, pravi Galilei; a k temu moramo dodati še neposredno povezavo, ki jo vzpostavlja pisava med vsem obstoječim in možnim.

Glede na to, da želim v vsakem predavanju naslednjemu tisočletju priporočiti določeno dragocenost, ki mi je pri srcu, bi želel danes priporočiti prav omenjeno: v dobi, ko zaradi svoje fantastične hitrosti in vsesplošne razširjenosti triumfirajo drugi mediji, ki utegnejo sploščiti komunikacijo v eno samo enolično in homogeno površino, je funkcija literature v vzpostavljanju komunikacije med vsem, kar je drugačno iz preprostega razloga, ker je pač drugačno, pri čemer drugačnosti in razlik ne briše, temveč jih izostruje in s tem sledi izvirnemu poslanstvu pisane besede.

Doba motorjev nam je vsilila hitrost kot izmerljivo kvantiteto, katere zapisi so mejniki v zgodovini napredka ljudi in strojev. Toda miselne hitrosti ne moremo meriti in nam ne dovoljuje primerjav ali tekmovanj; prav tako pa ne moremo prikazati njenih rezultatov s historične perspektive. Miselna hitrost je dragocena sama po sebi, zaradi užitka, ki ga daje vsem tistim, ki so zanj dovezetni, ne pa zaradi praktične koristi, ki bi jo bilo mogoče potegniti iz nje. Urno sklepanje ni nujno boljše kot pretehtano. Daleč od tega. Posreduje in sporoča pa nekaj posebnega, nekaj, kar izvira prav iz njegove urnosti same po sebi.

Že na začetku sem povedal, da nobena izmed dragocenosti oziroma vrednot, ki sem jih izbral za teme svojih predavanj, ne izključuje svojega nasprotja. Moj poklon lahkosti že vsebuje spoštovanje do teže, ravno tako pa tale apologija hitrosti nima nobenega namena, da bi zanikala užitke zavlačevanja. Literatura

je izumila različne tehnike upočasnjevanja časa. Omenil sem že ponavljanje, zdaj pa se bom podrobneje posvetil še digresiji.

V praktičnem življenju je čas oblika bogastva, s katerim skoparimo. V literaturi je čas oblika bogastva, ki ga je treba trošiti lagodno in zadržano. Ni nam treba hiteti k cilju. Ravno nasprotno, s časom je koristno varčevati, kajti več ko ga pridobimo, več si ga kasneje lahko privoščimo izgubiti. Slogovna in miselna hitrost v prvi vrsti pomenita prožnost, mobilnost in lagodnost, vse to pa so lastnosti, ki se lepo prilegajo pisavi, po svoji naravi nagnjeni k digresijam, preskakovanju z ene teme na drugo, nenehnemu izgubljanju niti in njenemu ponovnemu odkrivanju po seriji novih obratov in zamenjav.

Veliki izum Laurencea Sterna je bil roman, ki je v celoti sestavljen iz digresij, gre za vzor, ki ga je za njim v celoti povzel Diderot. Digresija je strategija odlašanja s koncem, množenja časa znotraj dela, nenehnega bežanja. Bežanja pred čim? Pred smrtjo, seveda, pravi Carlo Levi v svojem uvodu k italijanski izdaji *Tristrama Shandyja*. Malo ljudi bi v Leviju pričakovalo Sternovega občudovalca, toda dejansko se njegova skrivnost skriva v vnašanju digresije in neomejenega časa v opazovanje družbenih problemov. Levi piše:

»Ura je Shandyjev prvi simbol. Pod njenim vplivom je bil spčet in pod njenim vplivom so se začele njegove nesreče, ki so pravzaprav isto kakor ta emblem časa. Smrt se skriva v urah, kot je rekel Belli; in nesrečnost posameznikovega življenja, tega fragmenta, tega razcepljenega in razdrobljenega bitja, ki ne obstaja v obliki celote: smrt, ki je čas, čas individualizacije, ločevanja, abstrakten čas, ki se vali naproti svojemu koncu. Tristram Shandy se noče roditi, ker ne želi umreti. V reševanju samega sebe pred smrtjo in časom so dovoljena vsa sredstva in vsa orožja. Če premica označuje najkrajšo možno razdaljo med dvema usojenima in neizogibnima točkama, jo bo digresija podaljšala; in če takšne digresije postanejo tako kompleksne, zavozlane in vijugaste, tako hitre, kot bi prikrivale svoje lastne sledi, potem kdo ve – morda nas smrt ne bo našla, nemara se bo čas izgubil, in nemara se bomo lahko mi sami še naprej skrivali po naših nestalnih skrivališčih.«

Te besede mi dajo misliti, saj nisem ljubitelj brezciljnega tavanja, in se bom raje zaupal premi črti v upanju, da se bo nadaljevala v neskončnost in me napravila nedosegljivega. Raje preračunavam dolžino svojega leta v pričakovanju, da se bom lahko izstrelil kakor puščica in izginil na obzorju. Ali pa, če bi bilo na tej moji poti preveč ovir, izračunavam serijo premih odsekov, ki me bodo čim hitreje pripeljali iz labirinta.

Že od mladostnih let dalje je moj življenjski slogan stara latinska krilatica *Festina lente*, Hiti počasi. Bolj kakor same besede in ideja me je pri teh emblemih verjetno privlačila njihova sugestivnost. Mogoče se boste spomnili tega, kako je veliki beneški humanistični založnik Aldus Manutius na vseh naslovnih straneh svojih izdaj ponazoril moto *Festina lente* z delfinom, ovitim

okrog sidra. Elegantni grafični znak, ki ga je na nekaj znamenitih straneh komentiral Erazem Rotterdamski, ilustrira intenzivnost in trajnost intelektualnega dela. Toda delfin in sidro pripadata celovitemu svetu morskega podobja, meni pa so bili vedno veliko ljubši tisti emblemi, ki so kakor v kakšnem rebusu sestavljeni iz neskladnih in enigmatičnih figur. Takšna sta, denimo metulj in rak, ki ilustrirata *Festina lente* v zbirki emblemov Paola Giovia iz šestnajstega stoletja. Oba sta bizarna, oba simetrična, in med obema je vzpostavljena nepričakovana harmonija.

V svojem pisateljskem delu sem si od samih začetkov prizadeval odkrivati bliskovite prebliske miselnih tokov, ki lovijo in spajajo med seboj sicer v času in prostoru oddaljene točke. Zaradi svoje ljubezni do pustolovskih zgodb in pravljič sem si vedno prizadeval najti ekvivalent nekakšne notranje energije, gibanja misli. Vedno sem iskal podobo in gibanje, ki iz te podobe izvira na naraven način, četudi sem se pri tem še vedno zavedal, da je mogoče govoriti o literarnem rezultatu šele tedaj, ko je ta tok domišljije že uspešno prelit v besede. Tako pri pesnikih kot pri pisateljih je uspeh stvar posrečenega besednega izraza, ki včasih sicer lahko izvira iz hitrega prebliska navdiha, praviloma pa vendarle zahteva potrpežljivo iskanje *mot juste*, stavka, v katerem bo vsaka beseda neponovljiva; čim učinkovitejše poroke med zvoki in pomeni. Prepričan sem, da se pisanje proze ne bi smelo bistveno razlikovati od pisanja poezije. V obeh primerih gre za iskanje unikatnega izraza, takšnega torej, ki bo v isti sapi natančen, zgoščen in zapomnljiv.

Te vrste napetost je težko vzdrževati v zelo dolgih delih. A že po svojem značaju sem bolj naklonjen krajšim oblikam: veliko mojega dela sestavljajo kratke zgodbe. Tisto, kar sem poskušal doseči v *Cosmicomiche* in *T con zero*, kjer sem želel v pripovedno obliko ujeti abstraktne ideje prostora in časa, je mogoče izpeljati zgolj v kratkem časovnem obsegu kratke zgodbe. Toda eksperimentiral sem že tudi s krajšimi besedili s še bolj strnjenim pripovednim postopkom, ki bi jih lahko označil kot obliko med basnijo in petit poème en prose, pred časom v *Nevidnih mestih* in kasneje še v opisih Palomarja. Dolgost ali kratkost besedila sta seveda zunanji merili, a govorim o zgoščenosti, katere prava mera je ne glede na to, da je bila dosežena v daljši pripovedi, ena sama stran.

V svoji navezanosti na kratke književne oblike sledim usmeritvi italijanske literature, ki pozna malo romanopiscev, a veliko pesnikov, ti pa tudi tedaj, ko pišejo prozna besedila, dajo od sebe najboljše v besedilih, ki vsebujejo največjo stopnjo invencije in razmišljanja na peščici strani. Lep primer za to so Leopardijeve Operette morali, ki jim ni mogoče najti para v drugih književnostih. Ameriška književnost se ponaša s sijajno in vztrajno tradicijo kratkih zgodb in res bi lahko rekel, da so med njimi njeni največji dragulji. A strogo razlikovanje med kratko zgodbo na eni strani in romanom na drugi, kakršno so uvedli založniki, izključuje druge možne kratke oblike (ki pa jih je mogoče kljub temu najti v proznih delih velikih ameriških pesnikov, od *Specimen Days* Walta

Whitmana pa vse do mnogih strani Williama Carlosa Williamsa). Zahteve založništva so fetiš, ki pa mu ne smemo dovoliti, da bi nas odvrčal od raziskovanja novih oblik. Na tem mestu bi se rad zavzel za bogastvo kratkih literarnih oblik, za njihov slog in zgoščenost vsebine. Tu mislim na *Gospoda Testa* Paula Valéryja in na številne eseje tega istega avtorja, pa na pesmi v prozi, ki jih je o predmetih napisal Francis Ponge, na Michela Leirisa oziroma njegovo raziskovanje samega sebe in lastnega jezika, ter na skrivnostni in halucinirajoči humor Henryja Michauxa v kratkih zgodbah, zbranih v knjigi z naslovom *Plume*.

Za poslednjo veliko invencijo novega literarnega žanra našega časa je zaslužen mojster kratke forme Jorge Luis Borges. Slo je za invencijo samega sebe kot pripovedovalca, za Kolumbovo jajce, ki mu je omogočilo, da je presegel miselno blokado, ki mu je dotlej skoraj štirideset let preprečevala, da bi se iz esejistiike preusmeril v fikcijo. Pretvarjal se je, da je knjigo, ki jo je želel napisati sam, pred njim že napisal nekdo drug, namreč neki neznan hipotetičen avtor, ki se izraža v drugačnem jeziku in pripada drugačni kulturi, in da mora sam to izmišljeno knjigo zgolj opisati in oceniti. V Borgesovo legendo sodi tudi anekdota o tem, kako so tedaj, ko je po tem receptu napisal svojo prvo izredno zgodbo z naslovom *El acercamiento a Almotásim*, objavljeno v reviji *Sur* leta 1940, vsi dejansko verjeli, da gre za recenzijo knjige nekega neznanega indijanskega avtorja. Na podoben način se čutijo kritiki Borgesovih del dolžne opaziti, da vsako od njegovih del podvaja oziroma množi svoj lastni prostor skozi medij drugih del, ki pripadajo bodisi resnični bodisi imaginarni knjižnici ter so lahko klasična, izobraževalna ali zgolj izmišljena.

Še posebej želim poudariti način, na katerega Borges dosega neskončnost brez vsakršne prenatrpanosti, v najbolj kristalnem, treznem in lahkotnem slogu. Na enak način njegova sintetična in skopa pripoved pelje do natančnega, vselej konkretnega in preciznega jezika, katerega inventivnost se kaže v raznolikosti ritmov, sintaktični razgibanosti, nezmotljivo presenetljivih in nepričakovanih pridevnikih. Borges je ustvaril literaturo z vrednostjo, ki je povzdignjena na drugo potenco, in obenem literaturo, ki se zdi kakor kvadratni koren same sebe. Gre za »potenčno literaturo«, če uporabimo izraz, ki so ga kasneje uporabljali v Franciji. Prva znamenja takšne literature je moč odkriti v *Ficciones*, v drobnih pobudah in formulah del, ki bi jih utegnil napisati hipotetični avtor Herbert Quain.

Zgoščenost je samo en vidik teme, s katero se želim ukvarjati, a omejil se bom na to, da vam bom povedal, kako sanjam o brezmejnih kozmologijah, sagah in epih, skrčenih na obseg epigrama. V čedalje bolj nasičenih časih, ki se nam obetajo, mora literatura težiti k čim večji možni koncentraciji poezije in misli.

Borges in Bioy Casares sta uredila Antologijo kratkih in nenavadnih zgodb (*Cuentos breves y extraordinarios*, 1955). Sam bi rad uredil zbirko zgodb, ki so zgrajene iz enega samega stavka ali celo vrstice. Toda doslej nisem odkril še nikogar, ki bi se lahko meril s tisto izpod peresa guatemalskega pisatelja

Augusta Monterrosa: »Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.« (Ko se je zbudil, je bil dinozaver še vedno tam.)

Vidim, da se je tole predavanje, oprto na nevidne povezave, razpršilo v več smeri in da se utegne sesesti. Toda vsem temam, s katerimi sem se nocoj ukvarjal, in mogoče tudi tistim iz prejšnjega predavanja, je nemara skupno to, da jih povezuje pečat olimpskega boga, ki ga sam še posebej spoštujem: Hermesa ali Merkurja, boga komunikacije in posredovanja, ki je pod imenom Thoth izumil pisavo in ki pod krinko »duha Merkurja« – sklicujem se na C. G. Junga in njegove študije o alkimistični simboliki – predstavlja tudi principium individuationis. Krilatonogi Merkur, lahkoten in zračen, prebrisan, okreten, prilagodljiv, svoboden in lagoden, je vzpostavil medsebojna razmerja bogov in njihove odnose z ljudmi, razmerja med univerzalnimi zakoni in individualnimi usodami, med silami narave in oblikami kulture, med materialnimi objekti in razmišljujočimi subjekti. Bi sploh lahko našel boljšega zavetnika, ki bi mu priporočil svoje predloge za literaturo?

Stari, ki so odkrivali mikrokozmos in makrokozmos v zrcalu skladnosti med psihologijo in astrologijo, med razpoloženji, značaji, planeti in konstelacijami, so Merkurjevo naravo imeli za najmanj definirano in najbolj spremenljivo. Po najbolj splošnem prepričanju je značaj pod Merkurjevim vplivom nagnjen k menjavam, trgovini in ročnim spretnostim, na drugi strani pa je značaj pod vplivom Saturna bolj melanholičen, razmišljujoč in tudi samotarski. Vse od antike dalje so saturnovski značaj pripisovali umetnikom, pesnikom in mislecem. Zlasti literatura ne bi nikoli obstajala, če ne bi bilo močno introvertiranih ljudskih bitij, nezadovoljnih z obstoječim svetom, nagnjenih k ure in mesece dolgemu samopozabljanju in bolščanju v negibnost nemih besed. Seveda tudi moj značaj ustreza tradicionalnim potezam bratovščine, ki ji pripadam. Ne glede na to, kakšne maske sem si včasih skušal nositi, sem bil tudi sam vedno saturnovski tip. Na moje čaščenje Merkurja je nemara potrebno gledati predvsem kot na stremljenje k tistemu, kar bi rad bil. Sem Saturn, ki sanja o tem, da bi bil Merkur, in vse moje pisanje odseva ta dva vzgiba.

Toda če že ima Saturn – Kronos kakšno moč nad mano, potem je tudi res, da ga ne morem šteti med svoja najljubša božanstva. Nikoli nisem do njega čutil nič drugega kot ponižno spoštovanje. Z družinskimi vezmi pa je s Saturnom povezan neki drug bog, na katerega sem kar precej navezan. Gre za boga, ki ne uživa veliko astrološkega in posledično tudi ne psihološkega prestiža, saj po njem niso poimenovali nobenega od sedmih planetov na antičnem nebu, toda v literaturi se mu je vse od Homerja dalje kljub temu lepo godilo. Govorim o Vulkanu – Hefajstu, ki ne tava po nebu, temveč preži na dnu kraterjev, zaprt v svojo kovačnico, kjer neutrudno izdeluje predmete in jih izpopolnjuje do popolnosti: dragulje in okrase za bogove in boginje, orožje, ščite, mreže, pasti. Na Merkurjevo letanje po zraku Vulkan odgovarja s svojo šepavo hojo in ritmičnim udarjanjem svojega kladiva.

Tudi tukaj se moram sklicevati na neko naključno branje – včasih se nam ideje porodijo iz branja nenavadnih knjig, ki jih je težko opredeliti s strogo akademskega vidika. Knjigo, o kateri govorim, sem prebral med študijem simbolike tarot kart, gre za delo z naslovom *Histoire de notre image* (1965), ki ga je napisal André Virel. Po mnenju tega avtorja, ki je učenec mislim da Jungove šole kolektivnega domišljjskega sveta, zastopata Merkur in Vulkan neločljivi in komplementarni življenjski funkciji: Merkur predstavlja uglašenost s svetom okrog nas oziroma našo udeleženo v njem, Vulkan pa žariščnost, konstruktivno koncentracijo oziroma zbranost. Merkur in Vulkan sta oba sinova Jupitra, ki vlada kraljestvu individualne in družbene zavesti. A po materini strani je Merkur naslednik Urana, ki je vladal kraljestvu »ciklofreničnega« časa nediferencirane kontinuitete, Vulkan pa je naslednik Saturna, ki je vladal kraljestvu »shizofrenične« dobe egocentrične izolacije. Saturn je vrgel s prestola Urana, Jupiter pa Saturna. Naposled sta v uravnoteženem in bleščečem Jupitrovem kraljestvu tako Merkur kot tudi Vulkan postala nosilca spomina na nekakšno mračno prvobitno kraljestvo in spreminjala svojo lastno bolezensko destruktivnost v pozitivno kvaliteto, namreč v uglašenost in žariščnost.

Odkar sem prebral Virelovo razlago kontrastnosti in komplementarnosti Merkurja in Jupitra, sem pričel razumevati nekaj, česar sem se prej zavedal samo v obliki meglene ideje – nekaj o sebi, o tem, kakšen sem in kakšen bi želel biti; o tem, kako pišem zdaj in kako bi lahko bil nekoč zmožen pisati. Vulkanova zbranost in obrtniška spretnost sta pogoj za popisovanje Merkurjevih pustolovščin in metamorfoz, Merkurjeva urnost in mobilnost pa podeljujeta smisel Vulkanovim neskončnim naporom. In iz brezoblične gmote rudnin nastajajo atributi bogov: lire in harpune, sulice in diademi.

Pisateljevo delo mora jemati v obzir številne ritme: Vulkanovega in Merkurjevega, sporočilo nujnosti, ki ga poraja serija potrpežljivih in pikolovskih izboljšav, in pa tako hipna intuicija, da tedaj, ko je enkrat ujeta v formulacijo, dobi značaj dokončnosti, ki ne bi nikoli več mogla biti kaj drugega, kot je. Toda tu je tudi ritem časa, ki mineva zgolj z namenom, da bi se čustva in misli v njem ustalila, dozorela in počakala na to, da z njih odpadeta vsakršna nestrpnost ali minljiva kratkotrajna naključnost.

To predavanje sem pričel z zgodbo. Naj ga končam z neko drugo zgodbo, ki je tokrat kitajskega izvora: med mnogimi spretnostmi, ki so odlikovale Chuang-tzuja, je bilo tudi njegovo mojstrsko risarstvo. Nekoč ga je kralj prosil, naj nariše raka. Chuang-tzu mu je odvrnil, da za to potrebuje pet let, podeželsko hišo in dvanajst služabnikov. Po petih letih se Chuang-tzu še vedno ni lotil risbe. »Potrebujem še pet služabnikov,« je rekel in kralj mu jih je priskrbel. Po teh desetih letih je Chuang-tzu prijel čopič v roke in v trenutku, z enim samim zamahom narisal raka, najpopolnejšega raka, kar jih je kdaj bilo.

Prevedla Petra Pogorevc