

STAVOVI, RASTOJANJA I PERSPEKTIVE U „SALAMBI“

Kartaginjanin, koji je nagnut posmatrao sa visine ponora...

Nije nepoznato da Flober konstruktor kreira kombinovanjem i stavljanjem u vezu narativnih jedinica, uporednim prikazivanjem, simetričnim suprotstavljanjem. Ovde se radi o jednoj činjenici ponavljanja; isti elementi su novano užeti, rastavljeni, ponovo podeljeni da bi stvorili nove figure. Istočnost, ali i obnavljanje. Transformacija koja je usput naišla skriva ponavljanje; šta više, ona doprinosi smislu; on je, besumnje, u ponavljanju, koje označava jednu konstantu; on je, takođe, u transformaciji, bez koje ne bi postojao porast samog pričanja po sebi, dakle, pričanja uopšte.

Tako je u primjeru koji će mi pružiti »Salambu«. Ako počinjem ovu analizu ispitivanjem jednog diptika, to nije samo zbog toga da bih ukazao na obeležje floberovske povezanosti, to je pre svega zbog toga da bih pokazao da dve simetrične jedinice, čak vrlo udaljene jedna od druge, mogu da pruže ključ lektire, pokazujući jedno od značenja dela.

Ovaj uvod treba da vodi do studije pozicija koju razni učesnici zauzimaju u prostoru kao i uticaj perspektive. Čitaćemo, dakle, ovaj roman kao izvesnu igru odnosa,

diptik

»Salambu« počinje i završava se velikim kretanjem gomile; u centru te gomile — jedna samoča: svih pogledi se upiru prema protagonisti koji je izolovan i držan na odstojanju, koji treba sam da predstavlja suprotnu kolektivnost. Ipak, od otvaranja do finala, odnos se menja; na početku, okupljeni najamnici posmatraju Salambu, koja se pojavljuje sa vrha palate, a zatim silazi

njima u susret: »Odjedanput se palata osvetli sa najviše terase, srednja vrata se otvorile, i jedna žena, sama kći Hamilkarova, obućena u crno, pojavi se na stepenu. Ona side...« U poslednjoj glavi, sami Kartaginjani gledaju jedino Matoa, šefa i simbol pobedenih najamnika: on se pojavljuje sa najviše tačke grada, da bi uromio u tu gomilu, prema guovištu: »Na vrhu Akropole, vrata tamnice, izgrađena od stena u potnožju hrama, tek se otvorile; i u toj tamnoj rupi jedan čovek je stojaо uspravno na pragu. Izlazio je otud...«

Izdvajanje i okruženost: u dva maha, ali zamjenjujući uloge, jedna kompaktna grupa uzuna za premet opste paznje u samijenog protagonista; između njih se nalazi prazan prostor koji akcija suzava ne svodeći ga nikad na nullu. Dva bica se posmatraju na rastojanju, evo prve očiglednosti. Dvostruki tekst ovde odmah nagovještava jednu arugu očiglednost, usko povezanu sa prvom: razliku nivoa.

Flober postavlja svoje ličnosti u jedan konstruisani prostor, čiji sklad pažljivo određuje; on ne postavlja samo horizontalnu, već tacno postavlja i vertikalnu ravnu; prilozima iz daljine, u daljinu pridružuju se brojne oznake dole i gore, pticijim perspektivama pridružuju se žabije perspektive. Prilikom početne gozbe, Salamba se prvi put pojavljuje sa te visoke terase pauate, koja će biti bolja od njenog uobičajenog mesta gde se nalazi, simboličnog mesta koji manifestuje njeno biće: »Vojnici su je primetili nocu, gore, na vrhu njene palate na kolenima pred zvezdama, među vihorima zapaljenih kadijonica. Mesec ju je učinio tako bledom... Izgledalo je da njene zenice gledaju u pravcu preko zemaljskog prostora. I jedna i druga ravan su odmah uspostavljene, one prolaze preko pozicija junakinje. Ipak, kad se prvi put pojavila, prvenstvo je dato njenoj nagnutoj viziji, koje odgovara njenom karakteru mesečeve sveštenice, opšte inkarnacije zemaljske zvezde na zemlji: sa njene uzvišene tačke, ona silazi, da bi se za trenutak zaustavila na polovini puta, »na visini stepenika galerija. Nepomična i pognutne glave, ona je gledala vojnike.«

Kad je, posle brzog prolaska kroz masu vojnika, nestala, baš je Matoove oči, jednom promenom perspektive, gledaju kako se vraća na svoje mesto: »on primeti sa svim gore crvena vrata sa crnim krstom koja su se zatvarala... To je trenutak koji je režiser izabrao da bi pristupio smanjivanju plana; on se za to služi efektom fasciniranosti koje je princeza izazvala među vojnicima, on šalje Matoa da je prati do vrha dvorca. Opšti daleki plan dozvoliće Floberu da nam pokaže grad u momentu rađanja dana, onako kako ga viđaju njegove ličnosti: »Bili su na terasi. Neka masa senke pružale se pred svima... Levo, sasvim dolje...« Dan se radia, Kartagina se raskošno širi pred njihovim očima; ali se Mato, od prvog pogleda na ulog u igri neminovnog rata, interesuje samo za žensku figuru koja je živa inkarnacija toga; čini mu se da je primećuje iz daljine, u ravnici, na kočijama koje se udaljavaju: »on je nešto pratilo na horizontu, nalažeš na uvicu terase...« Postao je, samo za trenutak, onaj koji dominira prostorom i svime što on predstavlja, zbog njegovog nagnutog položaja; njemu duguje obostranu viziju onoga što je dole i u daljini, grad sa Salambom. Ali taj privilegovani predeo nije njegov, zato što je to terasa gde će boraviti, u romanu, Kartaginjanka; prema tom uzvišenju će se okretati neprekidno, sa dna ravnice, gde će on upraviti vojsku, svoje snove i svoje želje za pobedom.

Poslednja glava predstavlja, skraćena i izmenjena u nekoliko tačaka, isti raspored: opet jedna terasa jednog hrama, gde se nalazi Salamba, kao centralno mesto; okolo je dole, kipuća i agresivna periferija; točak se okreće, sad više misu najamnicima koji ipiruju, već je to punski narod koji slavi pobedu; on gleda prema toju uzvišenoj tački, koja je u isti mah i centar i vrhunac slavlja, gde se diže njena obredna slika, sveštenica prekrivena nakitima. Pogled klizi

nadole, a zatim se ponovo vraća ka principu: »narod je pod njenim nogama, nebeski svod na njenoj glavi i okolo nje beskonačnost mora, zališ, planine i perspektive provincija, blistava Salamba se stapa sa Tanidom i liči na samog duha Kartagine, biva njena otelotvorena duša. U tom opštem dalekom planu Flober odstranjuje svaki lični plan da bi stopio zajedno svačiji ponašao, ujedinjuje konačni skup različitih podataka pomoću kojih je konstruisao svoj roman: određene pozicije delovima u sadašnjosti, simultano obraćanje dvema koordinacijama (pod njenim nogama, okolo), centralna situacija junakinje u okviru gradske topografije i istovremeno u sredini dalekog vasionskog proizvoda grada, između zemlje i neba, konačno zbog njene posvećene funkcije koja je poistovećuju sa zvezdom i istovremeno sa gradom; lep metonimski rasplet zbog koga se šire u beskraj, nagore i prema horizontu, dve velike ravninе koje se ukrštaju na Salambi, na tom »sjajnom« raskršću; jer ona figurira, u tom finalnom stadijumu naracije, kao da je sama zvezdano božanstvo koje vlada na nebu, jedina koja dominira prostorom.

Kao iskusni geometar, Flober upotrebljava taj pokretni plato da bi organizovao poslednju glavu i da u nju uvede svoju treću važnu tačku, pobeđenog heroja Matoa. Baš Salambini pogledi, prema oprobanoj tehnici u Gospodi Bovari, omogućice mu da poméri plan prema neocekivanom, da bi zatim pružio pogledima nestručljive gomile da ga apsorbuje: »Ali Salamba, kao da ju je neko pozvao, okreće glavu; narod, koji ju je gledao, pratio je pravac njenog pogleda. To je trenutak u kome se iznenada pojavljuje, na jednom drugom uzvišenju, osuđenik na smrt. On će, na svom poslednjem putu, dovesti do maksimuma razmak koji ih deli da bi se približio do predmeta svojih stalnih pogleda; on će proći od »vrha Akropolja« do »podnožja njene terase«, gde će se ubiti na Salambine oči koja se nagnula nad njega. Njegov put stradanja je, dakle, za razliku od onog koji ga je, u prvom činu drame, gonio da se penje uz stepenice, silaženje kroz gomilu prema željenoj ženi, koja se, i ovde, nagnje nad njim; ali ovoga puta, umesto da beži od njega, ona ga želi, no posmatra, pre nego što se i sama ubije, da bi se konačno ujedinili u smrti, uništavajući svaku distancu, gornju i donju.

izuzetna naklonost ka odstojanjima

Ovo čitanje diptika, postavljeno na oba kraja knjige, označava put koji treba slediti u opštem planu romana. Inventar dokazuje da vredi slediti tako otvoren put. Pre svega se poverava neobični značaj koji je svuda dat osmatračnicama, tačno nabranjanje njihovih položaja: ptičja perspektiva sa terase, sa visine zidina Kartagine ili Tunisa, sa visine Akropolja ili Ešmunovog hrama, sa vrha stepeništa galerija ili sa krstova gde vise zarobljenici, sa vrha Hamilkarove kule, sa ivice litice; pogledi koji se penju odozgo, iz ravnicu, sa podnožja stepenica, sa podnožja zidova grada, sa dna amfiteatra ili sa Hašovog defilea... Vertikalna ravan komanduje logično razmak koji deli patnere; tako, u sedmoj glavi, stražar izviđač koji osmatra more najavljuje »sa zapadne strane jedniliču, narod žuri ka nasipu u luci, »nazad se pojavi Hamilkarova galija sa tri reda vesala«. Shodno pokretima klatna i već poznatim obrtanjima, Sifet, koji se vidi odozgo i iz daljine, zatim sve bliže i bliže, dolazi u centar i zauzima perspektivu, prvo uzlaznu: »kad bi u dnu stepenica koje su silazile sa Akropolja, Hamilkar podiže glavu, i skrštenih ruku, pogledi Ešmunov hram. Njegov pogled se diže još više, prema čistom nebu«, zatim sa visine: »on se pope na poslednji sprat klatne i odašte »na vrh kule koja je dominira Kartaginom. Grad je silazio, produžujući se jednom dugom krovom linijom...« To je novi opšti daleki plan grada; zahva-

ćen odgore, on prvo vodi pogled do tla, pre nego što ga skrene prema daljini: »njegove oči se utopiše u krajnji horizont«.

Takva je, već primetna u dvema simetričnim glavama koje smo prethodno studirali, osnovna struktura koja obezbeđuje naraciju red i smisao. Ono što se menja od jedne do druge sekvene jeste, s jedne strane, položaj, viši ili niži, na skali vrednosti, s druge strane, onaj koji nosi plan. Onaj koji nosi plan može biti jedna usamljena osoba: Hamilkar u datom slučaju za primer, češće Salamba, ponekad zamjenjena jednim pomagačem (domaći učitelj, dadilja) ili Mato, ponekad i on sam zamjenjen svojim drugom Spendijusom; on je u većini situacija neko kolektivno biće, čas Kartaginjanin, grad ili vojska, čas najamni vojnici, označeni jednim mnoštvom ili neodređenošću. Pošto su tri individualna junaka tretirana kao predstavnici njihovih zajednica, može se svesti njihov slučaj, sem retkih izuzetaka, na opšti sistem opozicije koji podržava svu naraciju — Kartaginjani protiv Varvara — i svesti skup položaja na položaj antagonistu u ratu, koji ne prestaju da se vrebaju, da se ganaju ili da se uzajamno opsedaju; zbog toga su važna posmatračka mesta, kojima svako pokušava da optički ulike razmaka koji ga deli od protivnika. Možemo se čak pitati nije li tema bila nametnuta Floberu, između ostalog, njegovom željom da konstruiše jedan roman o mogućnosti tog rasporeda.

U svakom slučaju, uzmišmo nekoliko tih događaja: Kartaginjani posmatraju svoje neprijatelje: „sa visine Ešmuna vidi se kako su podigli svoje šatore, sakupili svoja stada, stavili tovare na magarce i naveće istog dana sva vojska se udalji“. „I narod je, na zidinama, gledao kako odlazi blago Kartagine“; ili njihov usamljeni dvojnik, Salamba koja ima isto mesto i isti cilj: „Ona je provodila dane gore na svojoj terasi. Ona je nazirala u daljinu, među kušlama, manevre Varvara“. Pošto romansijer pripisuje nizmenično svakome od protivnika privilegiju perspektive, najamni vojnici je takođe imaju; ili odozgo — sa nogama na zidu, oni su posmatrali dole, pod njima, ruševine koje se dijme, i u daljinu bitku koja je ponovo počinjala — ili, češće, odozdo, pošto su oni ili ti koji opsedaju grad ili zarobljenici defilea: „Taj jaki zvuk i ta velika svjetlost su privukli Varvare u podnožje zidina; grčevito se dižući da bi bolje videli na ostacima helepolu, oni su bili užasnuti“.

Početak četvrte glave, *Pod zidinama Kartagine*, pruža obrnutu sliku grada, koji je dotad predstavljen iz gornje perspektive; evo ga kako se širi odozdo nagore, tako kako ga vide oni koji ga opsedaju: „sve se peši jedno na drugo, napola se skrivajući, na divan i nerazumljiv način... Kartagina se tako pokazivala vojnicima koji su bili postavljeni u ravnici.

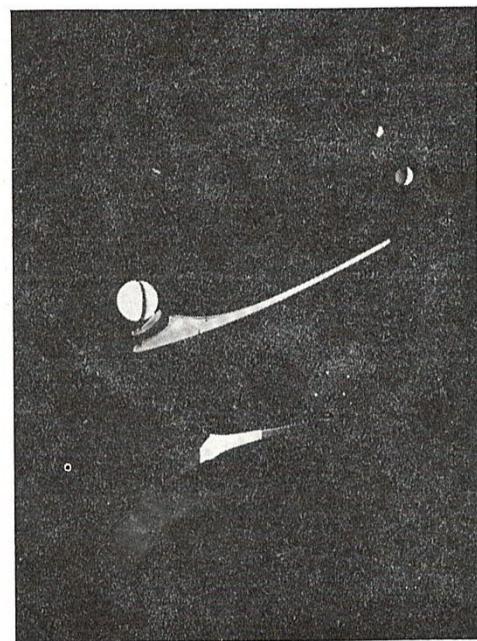
Iz daljine, oni su razaznavali trge, raskrščice... Zatim, iza grada, u dnu Megare, nazirala se Hamilkarova palata.

Matoove oči su se tamo upirale u svakom trenutku. Te „Matoove oči“ koje imaju odlučujući ulogu u aktivnosti gledanja, podsećaju nas na nameru romansijera da personalizuje politički, konflikt; najamnici gledaju očima svog šefa; iako šef žudi kao i oni za dominirajućim gradom, daje mu posebno ime, ime Salambu; baš ka visokoj terasi su upereni njegovi pogledi. Za vreme rata dveju trupa uporedo se događa jedan ljubavni dvobojo: „Drhteći i napregnutih zeniča, on je posmatrao, preko Ešmuna, visoku terasu jedne palate, preko palmnih stabala; smeh ekstaze je osvetljavao njegovo lice“.

Rat i ljubav u tom čudesno homogenom romanu dešavaju se na isti način, na velikom rastojanju; bori se kao što se i voli; Hamilkarova strategija se ne razlikuje od ponašanja njegove čerke, izolovane u svom svetilištu; on shvata bitku kao što ona shvata, mračnije, ljubav; iz daljine, izbegavajući kontakt; on stvara prazninu pred neprijateljem i pravi se da beži, da bi ga bolje razbio: „Bez vodenja bitke, Sifet je bio u prelmučtvu; gonjen od Varvara, izgledao je kao da ih vodi. Njegovo vojničko remek-

—delo se sastoji iz jedne serije uklanjanja koja se završavaju u zamci defilea Aša, gde su najamnici uništeni gladu, tako da nije morao da se bori protiv njih.

Flober priopćava ipak jednu bitku, samo jednu, koju je vodio Hamilkar, bitku na Makaru (glava VII); on je prikazuje kao ogroman zagrljavaj dveju organskih masa koje su „živele kao životinje i radile kao mašine“; orgija gde je uživanje u ubijanju i vadenju droba ravno nekom drugom uživanju, pasiji nekog pisca da govori i ponavlja sangvične grčeve. Obe vojske, prestavši da se posmatraju iz daljine, oduju se svi repom zadovoljstvu kontakta, gužve, ukrštanja, gde se dodiruje i gura bez gledanja. Ali odmah zatim, punski general prekida kontakt i preuzima svoju takтику udaljavanja. Tako je bitka, kad se odvija u kontekstu knjige, jedno telesno angažovanje; Mato je, u toku jednog ispođanja kojim se obraća Salambi, učinio erotsku zamenu: „Ah, kad bi ti znala, usred rata, kako sam mislio na tebe!... Ti nisi ovde! I onda ja ponovo uranjam u bitku!“



Između rata dveju zajednica i ljubavnog dvoboja dvaju protagonistu, paralelizam je vidljiv; on se razvija do kraja: bitki prsa u prsa dveju vojski odgovara jedna jedina epizoda, koja blisko sledi bitku na Makaru, u glavama X Zmija i XI Pod Šatorom; paralelizam zasluzuje naročitu pažnju ako pozajmemo zakon tog romana koji oseća odvratnost prema kontaktima, uime primarnosti rastojanja. Floberova naracija poštuje taj zakon čak i onda kad ga njegovi junaci kocene, zahvaljujući rafiniranosti eliptično sporedne naracije. Pošto je hiperbolično ispričao zagrljav vojski, on sakriva zagrljav svojih ljubavnika, ne izostavljajući ga, već povećavajući okolišanja i služeći se svim sredstvima indirektnog pričanja).

Prepiska iznosi epizode u majstorskim terminima, tj. majsirovijim; roman čini sasvim suprotno, on zavija, okoliš, zaobilazi. Ono što izbegava da kaže na samoj sceni, on to kaže metaforično pre i posle; pre, kad se Salamba svlači i kad se prepusta zagrljav svog pitona: „on je stezao oko nje svoje crne prstenove išarane zlatnim pegama, kao u tigra. Salamba je dahtala pod tim suviše teškim teretom, bedra su joj se povijala, oscala se kao da umire; sa krajem svog repa on ju je nežno lupkao po butini“. Zatim se skriveni događaj prelama u seriju proredenih aluzija koji ga kompletiraju ili posredno potvrđuju: odmah potom, kad, sama pod šatorom koji tek što je napustio Mato, devojka ugleda starog

Giskona kako se pojavljuje, auditivnog svedoka: „Cuo sam kako dahčeš od ljubavnog uživanja kao kalkva bludnica“; nešto kasnije, kad Hamilkar, posmatrajući na nogama svoje čerke prekinuti lančić, znak izgubljene nevinosti, je veri sa numidskim princem; malo dalje, kad na pitanje svog oca što je radila te noći, ona odgovara nekom nejasnom pričom; na poslednjoj strani, najzad, kad ona u sebi ponovo preživljava nezaboravni susret. Sve se događa kao da Flober nije mogao da se reši da približi u svom tekstu one koje njegova strast za rastojanjima drži tako konstantno udaljene; jedini direktni dijalog koji im ustupa, prekida; jedini zagrljav koji im dopušta priča isključivo, zaklanjavajući bliskost i održavajući udaljenost pomoću zaobilaze sporedne naracije.

efekti perspektive

Tako definisan, statut položaja i rastojanja podrazumeva izvesne stilističke posledice vezane za optičke distorzije koje su rezultat udaljenih planova. Gledani predmet nije stabilan, njegova forma je jedna pojava koja zavisi od mesta koje zauzima gledalac: „i plavetnilo mora se širilo sa ulica, koje je perspektiva činila još strmijim“. Evo eksplicitnog priznanja perspektive koja deformiše. To može biti jednostavno efekat umanjene veličine koji dolazi od jednog pogleda odozgo: „na vrhu planine, preko puta njega, njemu se učini da vidi nekog čoveka. Taj čovek, zbog užvišice, nije izgledao veći od patuljka“, ili od pogleda odozgo: „On je primećivao dole kapije, trge, unutrašnjost dvorišta, ulice, ljudi sasvim male, skoro do pločnika“.

Najčešće, to je zbog toga što se Floberu dopadaju deformisane vizije; one su znaci neizvestnosti nad realnim; to realno se ukazuje pogledu ne takvo kakvo je, već kakvo izgleda da jeste; zbog toga toliko efekata varke i pogrešnih interpretacija. Stavljanje objekata na rastojanje, pomerajući bilo prizor, bilo gledaoca, povećavaju se mogućnosti pogrešnih predstavljanja. Flober se ne boji da postavi najpre varljive impresije, zatim svoj cilj; drugim rečima, on počinje varajući — to je percepcija ličnosti — zatim ispravlja, ponekad u ime te ličnosti koja je bolje obaveštena zato što je na boljem mestu, ponekad prosti zato što je autor: „jedan zlatni vrh se okretao u daljinu u prašini na putu Utika; to je bila glavčina na točku kola u koja su bile upregnute dve mule“, „i u daljinu nešto crveno se pojavi u nabičima terena. To je bila jedna velika purpurna nosiljka“. Paralelizam formula je fraptant. Ovaj primer čini jednu kompleksnu figuru, ali iste prirode: neizvesnost prve vizije je održana sve dok je jedna promena vizuelnih uslova, u prostoru budžene zore, ne odstrani: „Bili su na terasi. Nešta masa ogromne senke se širila ispred njih, koja je izgledala kao da sadri nagomilane, talase poput gigantskih valova jednog crnog okamenjenog okeana“.

„Ali jedna sjajna poluga se podiže sa Orijenta. Levo, sasvim dole, kanali Megare“. Iz neodređene magme, koja se najpre pružala pogledu, pri boljem osvetljenju izranja ono što se tamo skriva: jedan grad.

U nekom drugom momentu dana i pod drugim uglom, ista Kartagina se ukazuje Matou kao „nešto zeleno, na vrhu nekog užvišenja“. To je njegovo nerazgovorno razaznavanje; usled pomeranja koje skraćuje rastojanje: „teren se snizi, i obelisci, kubeta, ikuće se pojaviš! To je bila Kartagina“. Izmenimo poziciju i stavimo gledaoca u grad na gornju terasu dvorca, najamnike u dno horizonta, još nedovoljno vidljive, koji se zatim progresivno podižu, približavajući se, i dobijemo seriju suksesivnih interpretacija: maglu, zavesu baruta, kovitlase koji isto tako smetaju pogledu, pre nego što se izvesno izdvoji od lažnog onim to je bilo koje najzad potvrđuje realno: „Od jedanput on primeti na horizontu, iza Tunisa, nešto

kao slabe magle koje su se vukle po tlu; zatim to beše neka velika zavesa sive pršine uspravno rasprostrta, i, u vihorima te brojne mase, glave jednogrbih kamila, kopljâ, štitovi se pojaviše. To je bila armija Varvara koja se uputila na Kartaginu".

Isti raspored, isti efekti rastojanja su preuzeti na početku *Bitke na Makaru*, ali sa obrnutim planom: ovoga puta Varvari posmatraju pojavljivanje neprijateljske vojske: „iznenadeni da vide u daljinu zemlju koja se talasa“, oni se gube u nagađanjima, jedna interpretacija briše drugu: „jedni su poverovali da su primetili stado volova: drugi, prevareni komešanjem kaputa, prepovstavljali su da su razaznali krila, a oni koji su mnogo putovali, sležući ramenima, objašnjavaju sve iluzije varkom“. Nastavak istog teksta sadrži jednu dopunska crtu koja održava pažnju, ona je samo bila skicirana u prethodnim slučajevima, preziri pogleda su naglašeni toliko da stvaraju nove vizije, sasvim različite od njihovog stvarnog obriša; uspravne šipke, mostovi, crni brežuljci, kvadratno žbunje; te sukcesivne predstave, iako nekompletne jedne sa drugima, predstavljene su sa krajnjom jasnoćom realnog, toliko je iluzija kompletanta; konačni efekat čudenja je samo jači kad je optička varka naglo zamjenjena predmetom koji ju je izazvao, označen još i ovde istim *to je bito*, oruđem objektivnog ispravljanja: „Obe vojske, izašle iz šatora, gledale su; ljudi iz Utika, da bi bolje videli, nagomilavali su se na bedemima. Najzad su razaznavali više poprečnih šipki, pokrivenih istim tačkama. One postadoše gušće, porastoše; crni brežuljci su se žuljali; odjedanput se pojaviše četvrtasti žbunovi; to su bili slonovi i kopljâ, Kartaginjanî!“

Prust bi mogao da spoji taj model predstavljanja u rednu *nasih percepцију* u onome modelu koji otkriva kod Gospode de Sevinje: „nalazim hiljadu neozbiljnosti, manje bele i crne“. Razlika je u tome što Sevinje i njen odgovarajući Elstir pokazuju samo perceptivnu viziju i odlazu svoje ikazivanje o prethodnom. Floberovo, *bilo je to* koje on lično ne govori, ima vizuelni efekat iako ga ne povezuje sa svojim „razlogom“, pošto je preokupiran željom da ispravi zabludu, iako mu se ona najpre dopala. Od Flobera do Prusta, i pored sličnosti, nešto se, dakle, promenilo: možda bi se objasnila ta promena kad bi se kazalo da se prešlo sa polja poređenja na polje metafore, koja odbacuje stavljanja jednog pored drugog dvaju termina koje Flober, sad smo to konstatovali, ne odustaje da dovoljno obezbedi.

Poznato je da Salamba obiluje u poređenjima. Dakle planovi na rastojanju, takvi kakvi se nalaze u toj knjizi, izazivaju ih i motivišu, dozvoljavajući da ih uzmu iz stavnosti, u trenutku njihove geneze. Doista, prizor je tu predstavljen najpre onako kako izgleda, zatim onako kakav je. Posmatrani predmet je, dakle, shvaćen iz dva aspekta, u isti mali različita i slična; ništa više što bi pomoglo da se zasnove poređenje; to će biti optički efekat, varljivi izgled koji će pružiti uporeditelj. Stražar postavljen na vrh hrama primeti jednog jutra, na zapadu, nešto slično ptici koja se svojim dugim krilima dotiče površine mora.

To je bila lađa sa tri reda vesala. Treba samo obrnuti red predstave da bi pali u banalno poređenje: lađa je lik ptica. Ali tako kako se ovde ukazuju, ona oživljava zbog toga što je mi gledamo kako se radia iz tog neodređenog pogleda koji je ugleda kao pticu, da bi prepoznao lađu kad razmak bude smanjen. Poređenje je stavljen „u situaciju“ i time opravdano u samom tekstu, ono ne može više da se pripoji samovolji autora, već osećanjem ličnosti koja je postavljena u pogodnu optičku situaciju.

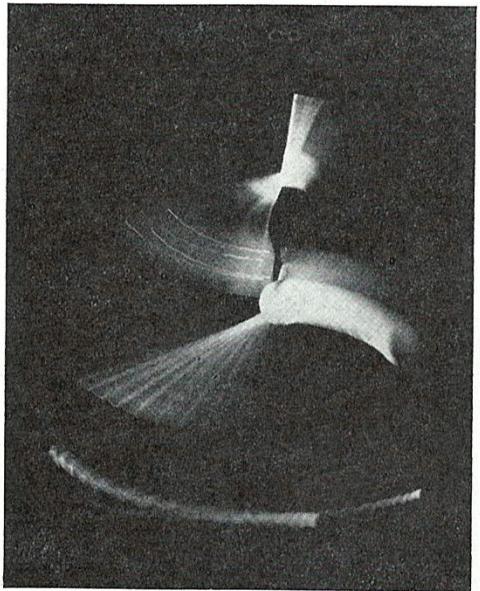
Isto je tako kad Flober ostavi postojeći uobičajeni red uporeden — uporedivač: „Ona je provodila dane gore na svojoj terasi, malakćena na ogradu, zabavljajući se gledanjem ispred sebe. Vrh zidina na kraju grada je presecao nejednak cik-cak linije, i kopljâ stražara su uzduž ličila na niz klasova“.

Ovaj način prikazivanja se još bolje dokazuje kad se spektakl pomera udaljavajući se, dok se, u primeru lađe, približavao: Kartaginjanî su, sa svojih zidina, gledali vojsku najamnika koji napuštaju grad: „Ona se delila na nejednakne gomile. Zatim se pojaviše kopljâ *kao visoke vlati trave*, najzad se sve izgubi u prašini“.

Bilo kakav da je raspored, on uvek čini od samog učesnika, zato što je postavljen u centar perspektive, izvor i pravog autora komparacije.

svadba na odstojanju

Vraćam se na diptik koji je formiran početkom i krajem romana, da bi iz toga izvukao jednu novu zajedničku crtu: prvi i poslednji susret ratnika i princeze se odvija u istom dekoru mnoštva i bahanalije, sa istom mešavinom ceremonijala i divljaštva; on upravo odgovara susretu tih ljubavnika koji se žele i mrze nejasno, poznaju-



ci se samo u agresivnosti i pljački. I početni i zadnji praznik je svadbeni, i to su uvek ikrvave svadbe. „Kakva svadba? — Twoja“, kažu Matou, kome Salamba, u prvoj gozbi siša piće; zatim ga Nubijac Nar-Abas ranjava jednim udarcem kopljâ. Finalna svetkovina je u celini više otvoreno svadbeni — „to je dan Salambine udaje“ — i krvavija, postižući ono što je prva nagovestila; isti numidijski kralj je tu prisutan kao suparnik koji naizgled trijumfuje; u stvari, fiktivni muž i unapred prevaren, on prisutuje Matovom prilaženju, živog odranog, do nogu junakinje; prava Salambina udaja, to je ono što se dešava u tom trenutku, u njihovoj naizmeničnoj smrti.

Ali tasovi terazija su prestali da budu jednaki između dva dela diptika; simetrija čini primetnijim promenu koja se dešava od početka do kraja priče; ne priča se nekaživo; nešto je prošlo što je isključilo čist i jednostavan povratak na početnu situaciju, čak i kad se ono ogleda, kao ovde, u poslednjoj sceni. Mato, od kad se prvi put pojavi, ima lice poprskano, „uprljano krvlju“. Salamba je ukrašena kao na neku svečanost, njihov dijalog bez reči se svodi na izmenu pogleda, na jedino skriveno približavanje odmah izbegnuto: tu su kllice koje zadnji susret treba da razvije do maksimuma.

U međuvremenu, Flober daje, u petoj glavici, jednu prelaznu situaciju, onu koja prati otmicu svetog vela, određenog da si-

mulira željenu, a neuspelu otmicu Salambe, probudene u injenoj postelji: „I oni su se približavali... Mato je posmatraše... on će je stegnuti u zagrljav... oni su ostali gledajući se... uhvati je užas“. To su isti termini koji finalnu scenu dovode do vrhunca, sa izuzetkom svakog Salambinog pokreta povlačenja; ostaje samo privlačnost koja vlasti njome, ta „dugačka forma sasvim crvena“, koja ima oči samo da bi je fascinirala: „Mato pogleda oko sebe i njegove oči sretoše Salambu... nehotice, ukoliko se približavao, ona se bila približila, malo-pomašlo, do ivice terase; i uskoro, sve spolašne stvari su nestale, ona je samo Matoa primetila... taj čovek, koji je koračao k njoj, privlačio ju je. On stiže tačno do podnožja terase. Salamba je bila nagnuta na ivici; njegove strašne zenice posmatrale su je“.

Zagrljav pogleda bez kontakta tela, mitski brak, intimnost na rastojanju — to je zapravo smisao odnosa ličnosti u ovoj knjizi. Sa izuzetkom noći „pod šatorom“, poluskrivene čitacou, i njene kolektivne zamene, koju predstavlja borba prsa u prsa dveju armija, sagledavaju se samo iz daljine, približavaju se bez dodira. Zaokon tih ljubaviju izgleda kao da se sanja u udaljenosti. To je tendencija koja će obeležiti takođe i *Sentimentalno vaspitanje*, u kome je ona radikalna, ona dominira čitavom konstitucijom romana; ona je, naravno, povezana sa konstantnim sistemom pozicija u prostoru i perspektive na rastojanju, što i analizira ova studija.

Tako se bolje razume drugi smisao knjige, onaj koji skriva jednim astralnim simbolizmom odnose dvaju protagonisti; knjiga, takođe, treba da se čita na planu mita. Niže neophodno da se time umanji važnost: Salamba, „ljudska zvezda“, posvećena je Tanidi, Mesecovom božanstvu, koju ona slavi noću, sa svoje visoke terase, dok je Mato, „zvezdani bog“, dnevni junak, udružen sa Molohom, sunčanim božanstvom. Taj simbolizam određuje njihovo ponašanje: slični dvama nebeskim telima, čija su otelotvorena na zemlji, oni se privlače i odbijaju, vezani jedno za drugo nekom slepom voljom kojoj su podvrgnuti bez razumevanja. Salamba je iz daljine podčinjena uticaju Matoa (kao Mesec uticaju Sunca, dok je Mato traži kružeci oko Kartagine i srećan je da je prati pogledima. Iznad i izvan naroda koji predstavljaju i kojima dominiraju sa visine, oni žive usamljeni između zemlje i neba, posmatrani i posmatrajući se kroz prazninu koja ih razdvaja od svega i od njih samih, jer njihova zvezdaluje i u elipsama i kulisama jednog enigmatičnog pričanja²⁾.

„Poétique“, broj 6, 1971. god.

¹⁾ Ima, naravno, neposrednih razloga tog skrivanja: poštjenje, strah od cenzure; ono što me ovde zanima, to je pokoravanje, u određenoj tački, jednom zakonu celine i narativni procesi kojim se autor služio da bi izbegao teškoću. Prim. autora.

²⁾ Treba, bez sumnje, tražiti u tom zakonu rastojanja jedan od razloga krajnje opreznosti kojom Flober zadire u intimnost junaka; mešanja u njihove misli i u njihove snove su kratka i raštrkana; ta ekonomija frapira utoliko više što dolazi posle *Gospode Bovari*, gde su njihov značaj i njihova učestalost poznati. Ovde se Flober udaljio od svoje predašnje (i potonje) crte; on je to naučno uradio: antički čovek i orientalna žena su u njegovim očima bića prazna i zatvorena, koji imaju samo nejasan i vegetativan unutrašnji život. Iz toga proizlazi da je svaka bliskošć bila teška i da je sam romansijer bio prinuđen da gleda svoje ličnosti iz daljine. Možda imamo pravo da dodamo da je u tome jedan od principa svakog epskog pričanja.