

Итало Калвино

ЗАШТО ЧИТАТИ КЛАСИКЕ

СИРАНО НА МЕСЕЦУ¹

У времену кад се Галилео сукобљава с Римском инквизицијом, један париски присталица његовог учења иступа са следећим, прилично упечатљивим обрасцем хелиоцентричног система:

Склоп космоса налик је црном луку у склонишћу од сивошину кора којим га ојкољавају и који чува грађоцену клицу из које десећ милиона друћих црћи своју есенцију [...], а ша клица у луку је мало Сунце шћо малоћ свећта које греје и храни биљну со ове масе.

С овом милионском масом главица црног лука прелазимо са Сунчевог система на систем бесконачног универзума Ђордана Бруна; наиме, сви светови

које видимо или које не видимо, који лебде у љавешћ свемира, нису нишћта друћо до љена сунаца која се чистће. Јер како би шће велике ващре моћле да се одржавају да нису љовеза-не с неком мащеријом која их храни?

Приказ стварања пене не разликује се много од савремених објашњења згушњавања планета из првобитне маглине и описа звезданих маса које се скупљају и шире. Тако се

Сунце свакоћ дана излива и чистћи од остћашћака мащерије која храни њећов љламен, али чим буде љошћрошило мащерију која га одржава, не шћеба уоћишће сумњашћи да ће се оно ширишћи на све сћћране како би нашло друћу љашу, и да ће се љовезашћи са свим свећовима које је некад сћћворило, нарочићо с оним који су му најближи; онда ће шћа велика ващра, оћешћ љомешавши сва шћела, уловишћи како које сћћићне, све као раније, и чистћећи се мало-ћомало, љочешћи да служи Сунцем шће мале свећове које ће изродишћи, љурајући их изван своје сфере.

А када је реч о кретању Земље, „зраци Сунца са својим силама што долазе да туку горе неко небеско тело ударајући га својим кретањем, чине да се оно креће као што ми чинимо да се окреће лопта ударајући је руком“, што ће рећи да „дим Земље коју греје Сунце, одбијен хладноћом поларних области, шикља нагоре и због потребе да је не удари само из кривине, чини тако да се она врти“.

Овај маштовити космограф је Савинијен де Сирано (1619–1655), познатији као Сирано де Бержерак, а дело које наводимо је *Дрући свећ или Државе и Царсћва Месеца*.²

¹ Calvino, Italo. (2023). „Cyrano sulla Luna“. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 100–105. Први пут објављено у: *la Repubblica*, 24. 12. 1982.

² Одломци из Сирановог дела дати су по узору на превод Олге Остојић Белче, в. Бержерак, Сирано де. (2010). *Дрући свећ: Државе и Царсћва Месеца и Државе и Царсћва Сунца*. Вршац: Угао. (Прим. љрев.)

Претеча научне фантастике, Сирано храни открићима оновремене науке и магијским обичајима ренесансе своје маштарије и од њих, на велико изненађење, не само за нас, које од њега дели више од три века, сачињава неку врсту каталога успешних и хвале достојних предсказања будућих времена: космонаутски покрети савладавања гравитације (аутор доспева на циљ помоћу бочица пуних росе, које привлачи Сунце), вишефазне ракете, „звучне књиге” (након напајања и постављања игле на жељено поглавље, механизам емитује звукове који излазе из рупе налик устима).

Али Сиранова уметничка замисао рађа се из једног истинског космичког осећања; то осећање га у потпуности заокупља, усмерава ка Лукрецију и опредељује за атомистичку представу света; тако, он слави јединство свих ствари, живих и неживих, и уз то тврди да четири Емпедоклова елемента нису ништа друго до један, с атомима час разређеним, час густо сабијеним.

Изненађени сће како нека мајтерија, ђомешана без рега, ђо случајном нахођењу, може саставиши човека, с обзиром на то да је толико ствари било ђошребно да се изиради њеово биће? Али ви не знајте да се та мајтерија, ујушивши се ка нацртју човека, сјто милиона јушта заустављала да створи час камен, час олово, час корал, час цвећ, час комеју, збој сувише или сувише мало облика који су јој ђошребни или нису ђошребни да створи човека.

Ова комбинаторика примарних структура која одређује разноликост живих облика повезује епикурејску мисао с науком о генетском материјалу ћелије.

Преглед начина како савладати силу Земљине теже и доћи до Месеца даје посебан тон Сирановој збирци маштовитих описа: патријарх Енох везује под мишке две вазе напуњене паром од жртвеног пламена да би се узнео на небо; пророк Илија је исти пут прешао у малом броду сачињеном од гвожђа и уз помоћ намагнетисане кугле коју је бацао у ваздух; Сирано је пак, захваљујући масти од говеђе сржи наметом на улубљена места, по упутствима из извештаја о претходним покушајима, осетио како га сателит подиже и привлачи, пошто Месец иначе исисава животињску срж.

На Месецу је између осталог смештен Рај, који се неоправдано назива земаљски, те Сирано пада право на Дрво живота намацкавши се, том приликом, једном од славних јабука. Што се тиче змије, њу је након првобитног греха Бог протерао у човечје тело: црево је заправо склупчана, незасита змија која влада човеком, животиња која га тера да се поковава њеним прохтевима и мучи га без престанка својим невидљивим зубима.

Ово објашњење пророк Илија даје Сирану који потом не успева да се уздржи од ласцивних коментара: змија је и оно што штрчи из човековог стомака и стреми ка жени да јој убризга отров од којег ће ова остати надувена девет месеци. Илији међутим не пријају овакве шале па ће, због једне дрскости која је прелила кап домаћинове трпељивости, Сирано брзо бити протеран из Едена. Што показује да у овој доследно хумористичкој књизи постоје шале које треба прихватити као истину и оне које су просто изговорене као шале, премда ту разлику није увек лако уочити.

Сирано након изгнанства из Едена обилази градове на Месецу: неки су покретни, с кућама на точковима, па мењају поднебље са сменом годишњих доба; остали су седећи, причвршћени за тло, у које могу да потону током зиме како би се заштитили од непогода. Водич ће му бити особа која је боравила на Земљи у неколико наврата, у различитим епохама: реч је о „Сократовом демону“, о коме је говорио Плутарх у једном спису. Овај паметни дух објашњава зашто становници Месеца не само да се уздржавају од једења мяса, већ и од поврћа бирају само одређене делове: једу само онај купус који је скончао природном смрћу, зато што одсећи главу купуса за њих представља убиство. Нема наиме доказа да су људи након Адамовог сагрешења Богу дражи од купуса, нити да ова биљка није обдарена осетљивошћу и лепотом и да није сачињена по лику божјем.

Ако дакле наша душа није више њејов ѿорѿреѿ, нисмо му више налик рукама, нојама, усѿима, челом и ушима, нејо шѿо је кујус својим лишћем, својим цвѿовима, својом сѿабљиком, својим срцем и својом ѿлавом.

А кад је реч о интелигенцији, могуће је да купус, иако нема бесмртну душу, учествује у пројекту општег ума, и ако од његовог скривеног знања ништа до нас није допрело, то је зато што ступањ који смо достигли не пружа могућности да примимо поруке које нам он шаље.

Интелектуални и књижевноуметнички квалитети сусрећу се код Сирана у једној тачки и чине га врсним писцем не само у оквирима француске литературе седамнаестог века. У духовном погледу он је „либертин“, полемичар укључен у велики окршај након ког од старе концепције света неће остати ништа: на страни је Гасендијевог сензуализма и Коперникове астрономије, али извор из ког црпи највише јесте италијанска шеснаестовековна филозофија природе Кардана, Бруна и Кампанеле. (Што се тиче Декарта, у *Државама и Царствима Сунца*, које се ослањају на ове Месечеве, Сирано га сусреће и посматра како улази у сферу чисте светлости захваљујући Томазу Кампанели, који му долази у сусрет и грли га.)

Он је барокни писац у правом смислу речи (доказе изузетне вештине налазимо у његовим „писмима“, на пример у *Ојису једној чемјреса*, у коме, рекло би се, стил и описан предмет постају једна те иста ствар), али изнад свега је писац одан литератури који се не труди толико да предочава теорије или пак брани тезе, колико да покрене вртешку новина које се, на имагинативном и језичком плану, поклапају с оним што нова филозофија и наука покрећу на мисаоном. Вредност његовог *Друјој свејѿа* не лежи у усклађености идеја већ у забави и слободи с којима он даје значај својим најснажнијим духовним поривима. То је почетак онога што се зове *conte philosophique*,³ али не у смислу приче с тезом коју треба илустровати, већ приче у којој се идеје појављују и нестају и терају шалу једне с другима у складу с укусом некога ко је с њима довољно присан да може да их укључи у своју игру чак и онда кад их схвата озбиљно.

Сиранов пут на Месец најављује на изванредан начин Гуливерова путовања: на Месецу као и у Бробдингагу посетилац се нашао међу људима који су много већи

³ Филозофска прича (фр.). (Прим. прев.)

од њега и који га држе и показују као сићушну животињу. Исто тако, низање несрећа и сусрета с лицима обдареним интелигенцијом која се суочава с парадоксима најављује згоде и незгоде Волтеровог Кандида. Међутим, Сирано ће на признање за своје дело морати да сачека: књига му је објављена постхумно, с мноштвом изостављених места због цензуре и страха пријатеља уредника од ње; у свом изворном, целовитом облику угледала је светлост дана тек у нашем столећу. У међувремену, Сирана откривају писци из епохе романтизма: Шарл Нодије први, а потом Теофил Готје, скицирали су, на основу сачуваних анегдота, лик песника мачеваоца и шаливције ког је Ростан преобликовао у јунака чувене драме у стиховима.

Али Савинијен де Сирано у стварности није био ни Гаскоњац ни племић, већ Парижанин и грађанин. (Звање Бержерак је сам додао свом имену, по називу имања у власништву оца адвоката.) Фамозни нос је по свему судећи имао, с обзиром на то да у овом делу налазимо похвалу позамашним носевима која, премда карактеристична за поједине књижевне облике у раздобљу барока, тешко да је могла доћи од некога с мајушним, плоснатим или затупастим носем. (Да би сазнали тачно време, становници Месеца користе се неком врстом природног сунчаног сата, сачињеног од дугачког носа, који баца сенку, и зуба, који служе као бројчаник.)

Нос, међутим, није једини предмет похвале: житељи Месеца који припадају племићком сталежу шетају се голи и још, као да ни то није довољно, носе о појасу бронзани висуљак у облику мушког уда.

Овај обичај ми изгледа заиста чудан – рекох своме малом домаћину – јер у нашем свећу знак њлемства је носићи мач. – Али он, без узбуђења, узвикну: – О мали мој човече, кад великаши вашеј свеће ујорно желе да се размећу инструментом који означава целаша, који је искован само да нас уништи, заклетим непријатељем свеће живој, и да сакрију, најрођив, један уд без којеј не бисмо постојали, који је Прометјеј свеће живој и неуморни поправљач слабости природе! Несрећна земља где су ознаке стварања срамне и где су оне уништитељске достојне поштовања! Ви, међушим, називаше овај уд „срамотним“, као да постоји нешто славније него даши живој, и ништа срамније него одузети га!

Што само показује да је Ростанов ратоборни мачевалац у стварности био присталица идеје „водити љубав, а не рат“, иако је остао наклонен оним животодавним силама које наша контрацептивна ера не може третирати другачије него као застареле.

КАНДИД ИЛИ БРЗИНА⁴

Кончасти, живахни ликови покренути силом која им не да мира копрцају се, истежу као вретено у вртоглавом плесу лакоће прожете иронијом: овако је Паул Кле 1911. илустровао Волтеровог *Candida*, дајући, уз визуелни, рекло би се чак и музички облик снажном полету који је ова књига – на страну њен густ сплет

⁴ Calvino, Italo. (2023). „Candide o la velocità”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 112–117. Први пут објављено под насловом: „Introduzione a Voltaire”, у: Voltaire. (1974). *Candido ovvero l'ottimismo*. Milano: Rizzoli (Bur), 5–10.

референци на једну епоху и једну културу – у стању да пренесе и савременом читаоцу.

Није у *Kandidu* данас „филозофска прича“ оно што нас посебно задивљује, није ни сатира, није ни превођење у уметнички облик једног наука и визије света: то је ритам. Брзо и лако, искачу на сваком кораку, нижу се, рачвају и умножавају са сваким наредним поглављем несреће, муке и грозоте које, управо због те лакоће и брзине, забављају читаоца и испуњавају га духом једне, такорећи, исконске виталности. Ако су три странице осме главе довољне да Кунигунда опише како су је, након губитка оца, мајке и брата, исечених на комаде по упаду освајача, силовали, распорили, чували, понижавали као служавку и претворили у робу за продају у Холандији и Португалу, где су је на смену делила двојица заштитника различите вероисповести, да би је потом задесила судбина да присуствује јавном спаљивању јеретика међу којима су били Панглос и Кандид, и да се на крају поново срела с другопоменутим, мање од две странице девете главе довољне су да се Кандид затекне са два леша пред собом и да Кунигунда узвикне: „Како сте могли ви, од природе тако благ човек, да за два минута убијете једног Јеврејина и једног црквеног поглавара?“⁵ И кад стара слушкиња, натерана да објасни зашто је остала без пола стражњице, изложи своју животну причу, почев од детињства, кад је као тринаестогодишња папина ћерка за свега три месеца искусила беду, ропство, свакодневна силовања и губитак мајке коју су исекли пред њеним очима, и кад након описа глади, рата и куге која ју је стигла у Алжиру пређе на призоре опсаде Азова, где је изгладнелим јаничарима њена задњица послужила као храна, ту се већ време причања растеже, ту су потребне две целе главе, илити шест и по страница.

Волтеру хумористи припадају велике заслуге за откриће оног обилато коришћеног поступка у филмским комедијама: реч је о нагомилавању несрећа на малом простору. Томе се придружују, готово на сваком кораку, изненадне промене ритма с убрзањем које доводе до крајности осећање бесмисла: кад низ несрећа, у први мах приказаних брзо и нашироко, бива, у резимеу, поновљен наврат-нанос. След кратких, појединачних снимака, које пратимо на Волтеровом великом платну, преноси Кандида из родне Вестфалије у Холандију, Португал, Јужну Америку, Француску, Енглеску, Венецију, Турску, допуњујући његов пут око света, испричан на осамдесет страница, мрежом стаза којима се крећу споредни, углавном женски ликови који су завршавали као лак плен гусара и трговаца робљем на простору између Гибралтара и Босфора. Највећи простор у овом „филму“ дат је ипак актуелним догађајима: ту су призори опустошених села у Седмогодишњем рату између Пруса и Француза („Бугара“ и „Авара“), лисабонски земљотрес 1755, јавна спаљивања у режији Инквизиције, отпор парагвајских језуита шпанској и португалској власти, легендарно благо Инка, неколико кратких репортажа на тему протестантизма у Холандији, ширења сифилиса, гусарења на Медитерану и Атлантику, грађанских ратова у Мароку, изабљивања црних робова у Гвинеји, уз довољно простора за покоју хронику из света париске књижевне елите и разговор с мноштвом свргнутих краљева пристиглих на карневал у Венецију.

⁵ Сви Калвинови наводи из овог романа дати су према: Volter. (2021). *Kandid; Zadig; Mikromegas*. (Milan Prelić, prev.). Beograd: Plato. (Прим. ђрев.)

Реч је, дакле, о свету који се руши и распада, о свету у коме нема уточишта, с изузетком Елдорада, једине земље реда и благостања. Веза између среће и богатства чини се међутим неодрживом, пошто Инке немају представу о вредности дијамантског шљунка и златног праха са својих улица за људе Старог света: ипак, где чуда, земљу реда и благостања Кандид проналази баш међу налазиштима племенитих метала. Ту би, коначно, Панглос могао имати право, најбољи од могућих светова могао би постојати у стварности, само што Елдорадо остаје затурен иза најнепреступачнијих венаца Анда, као нека врста рупе на мапи света: он је не-место, утопија.

Но ако ову Дембелију кресе само епитети неодређеног и мало вероватног, карактеристичних иначе за утопије, остатак света, са својим мукама које му не дају мира, уопште не личи на стилизовану представу, без обзира на брзину приповедања. „Ето, по ту цену једете ви шећер у Европи!”, каже црни роб из холандске Гвајане, након кратког описа својих страдања, а проститутка у Венецији:

Ах, ђосџогине, кад бисџе моџли љредсџавиџи себи шџа шџо значи кад је неко љриморан да милује без разлике каквоџ сџароџ шџрџовца, адвокатаџа, калуђера, џондоџијера, оџаџа; да се излаже свим увредама и свим џонижењима; да Chesџо сџагне доџле да џозаџмљује сукњу како би џој је заџиџао какав одвртаџан човек; да џој један украде оно шџо зараџи с друџим; да је џоџициџски чиновници уцењују, да нема нишџа у изџледу осим џрозне сџа-росџи, болнице и смеџлишџа...

Ликови у Кандиду, очито, изгледају као да су начињени од гуме: Панглос трули од сифилиса, вешају га, бацају на галију и везују за весла, а онда га опет проналазимо – жива и здрава. То међутим не значи да Волтер прелази преко патње, да не познаје њену цену: који би други романисијер имао храбрости да нам јунакињу – реч је о Кунигунди – која је на почетку „румена, свежа, пуначка и наоко примамљива”, поново предочи на крају, али овако преображену: „поцрнелу, закрвављених очију, увелих груди, наборана лица, опаљених и испуцалих руку”?

Јасно је да нас читање *Кандида*, испрва с тенденцијом да буде спољашње, да се задржи на површини, враћа након горенаведених запажања у средиште „филозофије”, у средиште Волтеровог погледа на свет. А кад то кажемо, не мислимо само на полемику с Панглосовим лајбницовским оптимизмом изграђеним на начелима божанског провиђења: кад боље размислимо, учитељ који најдуже прати Кандида није злосрећни лајбницовски педагог, већ манихејац Мартин који је склон да у свету види само тријумф зла; и ако Мартин са својим ставовима заступа једну анти-Панглос филозофију, остаје питање да ли бисмо њега могли да прогласимо за победника у овом дуелу. Узалуд је – каже Волтер – трагати за метафизичким објашњењем зла онако како то чине оптимиста Панглос и песимиста Мартин, јер то зло је субјективно, неодредиво и немерљиво; у Волтеровом креду нема места за учење о циљу: ако Бог има неки циљ, он је недокучив; нацрт света не постоји, а све и да постоји, у божјој је, а не у људској надлежности знање о њему; Волтеров рационализам је, у том погледу, етички и вољни став пројектован на позадини паскаловске теологије несамерљивости провиђења и човека.

Ако је сазнајни сусрет с овим рингишпилом несрећа праћен једним дискретним осмехом, то је зато што је људски живот кратак и ограничен; увек ће се наћи неко ко тврди да је несрећнији од нас; а неко ко, рецимо, нема разлога да се жали на било шта, ко располаже свим и свачим што живот може да му подари на најлепши начин, завршио би као господин Пококуранте, млетачки сенатор који је гадљив на све, који налази ману и стварима које би требало да изазову ништа друго до задовољство и дивљење. Прави негативан јунак у књизи је он, Пококуранте, човек коме је увек досадно; уосталом, Панглос и Мартин, иако на питања лишена сврхе дају бесмислене одговоре, бивају, док воде своју расправу, изложени патњи и ризицима, а живот је сачињен управо од њих.

Подземне притоке мудрости избијају на површину романа посредством главноговорника из другог плана, као што су анабаптиста Јаков, часна старина из племена Инка и онај зналац из Париза који умногоме подсећа на аутора и, на крају, из уста дервиша који обзнањује чувено наравоученије: „обрађивати сопствени врт”. Прилично сведено наравоученије, без сумње; но треба му приступити, пре свега, као поруци с интелектуалним, антиметафизичким значењем: не бави се проблемима чије решење ниси у стању директно да примениш у пракси. И с друштвеним значењем: реч је о првој афирмацији рада као највише вредности. Данас, додуше, позив *il faut cultiver notre jardin* помало пара уши због асоцијација на егоизам и буржоаску идеологију и, уопште, због неусклађености с духом нашег времена, обележеног бригом и тескобом. Није случајно што га налазимо на последњој страници, измештеног на неки начин из књиге у којој се рад појављује само као проклетство и у којој вртови по правилу бивају уништени: и он сам је утопија, ништа мање од краљевства Инка; глас „разума” у *Kangigu* је, доследно, утопијски. Но није случајно ни то што је баш ова реченица из *Kangiga* имала толико одјека да је на крају постала изрека. Треба имати на уму радикални, епистемолошки и етички обрт који је обележила ова изјава (година је 1759), тачно тридесет година пре пада Бастиље: човек вреднован не више спрам оностраног добра и зла, већ спрам оног мајушног или огромног што је у стању да учини. И одатле се, с једне стране, изводи радни, уско „продуктивистички” морал, у капиталистичком значењу те речи, и с друге, морал праксе и одговорног конкретног учешћа без којег не постоје општи проблеми који се дају решити. То је, на крају крајева, полазиште свих избора савременог човека.

ДЕНИ ДИДРО, ФАТАЛИСТА ЖАК⁶

Дидроова позиција и углед међу очевима савремене књижевности расту све више, заслугом, пре свега, његовог анти/мета/хипер романа *Фаталиста Жак и његов њосџодар*, чије богатство садржаја и обиље новина никад нећемо престати да истражујемо.

Пођимо од тврдње да преокренувши оно што је већ у његово време била идеја водиља сваког романописца – учинити да читалац заборави да чита књигу како

⁶ Calvino, Italo. (2023). „Denis Diderot, Jacques le fataliste”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 118–124. Први пут објављено под насловом „Il gatto e il topo”, у: *la Repubblica*, 24–25. 4. 1984.

би се препустио причи која се приповеда као да је сам проживљава – Дидро истура у први план препирку између аутора који приповеда своју причу и читаоца који не очекује ништа друго до да је слуша: запиткивања, очекивања, разочарања, жалбе читаоца и планови, примедбе, самовољни поступци аутора, све са одлукама о даљем току радње, испуњавају разговор у чијем се оквиру одвија разговор двојице протагониста, у чијем се оквиру, даље, одвијају други разговори...

Преобликовати однос читаоца с књигом, од пасивног увида до активног учења у расправи, до, да тако кажемо, туширања хладном водом које одржава у будном стању критички дух: то је поступак којим Дидро, два столећа пре Брехта, наговештава оно што је немачки писац намеравао да учини с позориштем. С том разликом што ће Брехт то чинити у складу с јасно прокламованим дидактичким циљевима, док Дидро одаје утисак некога ко не жели да се задржава на претходно заузетим позицијама.

Дидроов однос с читаоцем, треба рећи, подсећа на игру мачке и миша: на сваком раскршћу аутор читаоцу отвара лепезу разних могућности, као да му оставља слободу да по свом нахођењу одлучи о наставку, да би га на крају разочарао одбацујући их све изузев једне, оне која је најмање „романескна”. У том смислу, Дидро наговештава идеју могуће књижевности, драге Кеноу, али је и на извештај начин оповргава; наиме, Кено ће јасно формулисати модел *Приче њо вашој мери* у коме као да чујемо одјеке Дидроовог позива читаоцу да изабере наставак, али у стварности Дидро је желео да покаже да прича може да буде само једна. (Што одговара конкретном филозофском опредељењу, као што ћемо видети.)

Дело које измиче сваком правилу и свакој класификацији, *Фајшалисша Жак*, темељ је на коме се испробавају бројне дефиниције које су сковали теоретичари књижевности. Образац „одложеног приповедања” (Жак отпочиње причу о својој љубави коју, након бројних прекида, скретања, укључивања других прича, завршава тек на крају књиге), конкретизован у бројним *emboîtements*⁷ једне приче унутар друге (с „причама из складишта”), није диктиран само склоношћу према „полифонијској” или „менипској” односно „раблеовској” причи, како ју је називао Бахтин: посреди је Дидроова верна представа живог света која никад није линеарна ни стилски једнообразна, али која, упркос сталним прекидима, још показује неку логику.

У свему томе не може се пренебрегнути утицај *Трисџрама Шендија* и новина које је својевремено донео тај роман на плану књижевне форме и става према свету и стварима који га чине, намећући се као пример слободног и дигресивног приповедања, супротстављеног владајућем укусу француске осамнаестовековне литературе. Љубав према енглеској вазда је давала подстрека континенталној књижевности и њеном развоју; Дидро од те љубави кроји заставу с којом ће кренути у крсташки поход за „истину” изражајности. Критичари су обележили реченице и епизоде које су из Стерновог романа прешле у *Жака*; а сам Дидро, како би показао колико га мало дотичу оптужбе за плагијат, најављује једну од завршних сцена изјавом да ју је преписао из *Шендија*. У стварности, неколико страница дословно преписаних или парафразираних не значе много; на крају крајева, пикарска прича о лутању двојице

⁷ Уклапања, уграђивања (фр.). (Прим. њев.)

јунака који, јашући, приповедају и слушају и проживљавају разне авантуре прилично је удаљена од *Шендија*, сатканог од кућних догововштина, прича из живота једне шире породице и скупине мештана, с нагласком на гротескним детаљима порођаја и раних невоља једног одојчета. Сродност између два остварења ваља тражити на дубљем нивоу: права тема оба ова дела јесте уланчавање догађаја, сплетови околности и неразмрсивост односа који одлучују о свакој, па и најситнијој појединости у нашем животу, и који, на модеран начин, наглашавају улогу Судбине.

У Дидроовој поетици није се толико рачунало на оригиналност, колико на чињеницу да књиге одговарају једна на другу, боре се и допуњују међусобно: културни контекст у чијим оквирима писац ствара јесте оно што његовом учинку придаје смисао. Стерн је оставио у наслеђе не само Дидроу већ читавој светској књижевности (овде пре свега имамо у виду утицај на појаву романтичарске ироније) управо спонтаност у изразу, давање одушка расположењу, вратоломију писања.

Не треба притом сметнути с ума чињеницу да је и Дидроу и Стерну главни узор било Сервантесово ремек-дело; но различито је наслеђе које су они црпили из њега: један држећи се златне енглеске вештине обликовања ликова у индивидуалној пуноћи, с примесама карикатуре, други прибегавајући репертоару пикарских авантура из крчме и с друма у традицији онога што се зове *roman comique*.⁸

Жак, слуга, штитионоша, долази први – већ у наслову – претходећи господару, витезу (коме ни име не знамо, као да постоји само у односу спрема Жака, као *son maître*;⁹ и као лик остаје мање убедљив). Да између двојице влада однос слуга–господар у то нема сумње, али он је и искрено другарски; хијерархијски односи још нису доведени у питање (на Француску револуцију ће се чекати још најмање десет година), али су често испражњени од значења, тј. сведени на форму. (Тим поводом видети сјајан увод Микелеа Рага у *Фајшалиста Жак и његов господар* у издању Еинаудијеве библиотеке „Сто страница”: целовит и прецизан приказ како слике историје тако и поетике и филозофије ове књиге.) Жак је тај који доноси све важне одлуке, а кад господар иступи као прави наредбодавац, он му може отказати послушност, но само до одређене границе, никад преко ње. Дидро описује свет хуманих односа, утемељених на сагласју индивидуалних особина, који не укидају друштвене улоге, али не дозвољавају ни да их оне пониште; свет виђен јасно у мимоходу и прелазним фазама, без елемената утопије или оптужби на рачун механизма који покрећу друштво.

(Исто се може казати за односе међу половима: Дидро је „феминиста” по свом природном осећању, не по експлицитно заузетом ставу: жена је на истој моралној и интелектуалној равни с мушкарцем и има једнака права на срећу и емотивно и чулно задовољење. И ту је разлика у односу на разузданог и задрто женомрзачки настројеног *Трисјама Шендија* непремостива.)

Кад је реч о „фатализму” који заступа сам Жак (све што се одвија на земљи написано је тамо горе), видимо да му он, далеко од оправдања резигнације и инертности, омогућава да искуси и започне ново, да се не мири с поразима, док господар,

⁸ Хумористички роман (фр.). (Прим. ђрев.)

⁹ Његов господар (фр.). (Прим. ђрев.)

који се, како изгледа, више декларише за слободну и индивидуалну вољу, често бива обесхрабрен и пасивно препуштен догађајима. У филозофском погледу, разговори су помало упрошћени, али местимичне алузије на идеју нужности код Спинозе и Лајбница лако су уочљиве. Насупрот Волтеру, који се у *Кандиду или о општимизму* обрачунава с Лајбницом, Дидро у *Фаталисти* Жаку и његовом *исцодару* стоји на страни Лајбница и Спинозе, пре свега на страни потоњег, који је заговарао принцип објективне рационалности јединственог геометријски заокруженог света. Ако је за Лајбница овај свет био један од толиких могућих, за Дидроа једини могући јесте баш овај, био он добар или лош (тачније, упркос томе што је сачињен од мешавине добра и зла, која је вечна), те поступање човека, био он добар или лош (тачније, упркос томе што је и он на исти начин сачињен као свет), вреди онолико колико је он сам у стању да одговори на околности у којима се затекао. (И то уз помоћ лукавства, преваре, дара претварања; види „романе у роману” уметнуте у Жака: сплетке госпође Де ла Помре и оца Хадсона који на позорници живота изводе једну добро осмишљену представу. Веома смо далеко од Русоа, који је уздизао доброту и искреност у природи и човеку који потиче из ње.)

Дидро је наслутио да нас ослобађање од набоја строго детерминистичких концепција света води до индивидуалне слободе, као да воља и слобода избора могу бити ефикасне само онда кад начине пукотину у чврстој стени нужности. Исти је случај с религијама које су више уздизале божју него човекову вољу, као и с афирмацијом, два века након Дидроа, нових, претежно детерминистичких теорија на пољима биологије, економије и наука које проучавају друштво и људску психу. Данаас можемо рећи да су оне отварале пут стварној слободи баш онда кад су утемељивале свест о нужности, за разлику од бројних волунтаристичких и активистичких покрета који су донели само невоље.

Не може се, дакле, никако рећи да *Фаталисти* Жак „подучава” ово или „показује” оно. Нема чврстог теоријског обрасца компатибилног с разноврсношћу поступака Дидроових јунака и њиховом хировитом природом. Ако коњ у два наврата усмери Жака и доведе га на брдо на коме су подигнута вешала, а трећи пут до куће њиховог старог власника, целата, реч је без сумње о просветитељској алегорији упереној против веровања у знаке предсказања, али исто тако и о наговештају „црног” романтизма, његових авети које висе по голетним брдима (мада смо још далеко од Потоцког и његових сценских ефеката). И кад се на крају све наврат-нанос одигра у једном муњевитом следу кратких пустоловина, саопштених у неколико реченица, с господаром који убија човека у двобоју, Жаком који, придруживши се Мандреновој разбојничкој дружини, проналази поново господара и успева да му сачува замак од пљачке, схватамо да је реч о осамнаестовековном поступку сажимања који се судара с романтичарским патосом изненађења и судбине, какав налазимо код Клајста.

Животни случајеви у свеколикој јединствености и непостојаности не могу се свести на законитости и класификације, иако сваки од њих открива сопствену логику. Прича о двојници нераздвојних официра који не могу живети далеко један од другог и који исто тако с времена на време осете потребу да се потуку у двобоју

испричана је код Дидроа с лаконском објективношћу која не преза од приказа свих противречности које са собом носи једна страствена веза.

Ако је Жак анти *Kangig*, то је зато што жели да буде анти *conte philosophique*:¹⁰ Дидро је убеђен да се истина не може обухватити у једној форми, у једној басни с тезом; склад коме права књижевност тежи јесте сагласје са животом који је неисцрпан, не с теоријом изреченом апстрактним појмовима.

Дидроово слободно писање супротставља се једнако „филозофији” и „литератури”, али оно што ми данас подразумевамо под правим књижевним писањем јесте управо ово његово. Није случајно што је *Фајалисџу Жака и његовој њосјодара* недавно „прерадио” и поставио на позорницу у модерном руху један тако интелигентан писац попут Милана Кундере. И што самог Кундеру *Нејодгношљива лакоћа њосјојања*, са свом показаном вештином комбиновања ироније, филозофије, сентименталног и егзистенцијалног романа, данас препоручује као најдидроовскијег међу савременим писцима.

ГРАД-РОМАН У БАЛЗАКОВОМ ДЕЛУ¹¹

Поистоветити роман са градом: представити четврти и улице као ликове обдарене јединственим, међусобно супротстављеним карактерима; овековечити људске прилике и ситуације као растиње које неспутано избија из плочника ове или оне улице, или као актере сукоба који по правилу покрећу друге, још веће, с катастрофалним исходима; учинити да у сваком делићу времена једини и прави протагониста буде живи, биолошки постојан град, чудовиште-Париз: ето идеје коју Балзак у тренутку кад започиње писање *Ферајуса* намерава да спроведе у дело.

У почетку је, додуше, имао на уму нешто скроз другачије: надмоћ загонетних лица која око себе плету невидљиву мрежу тајних друштава; или, да будемо прецизнији, реч је о две изабране теме, два извора надахнућа која је настојао да обједини у свом романескном циклусу: феномен тајних друштава и интригантна моћ која се налази у рукама појединца с маргине. Митови који ће се, више од стотину година, уграђивати једнако у популарну и високоуметничку прозу нису мимоишли Балзака. Натчовек који се свети друштву што га је прогнало, и који се претвара у неухватљивог демијурга, дефиловаће томовима *Љугске комегије* у протејским појавама Вотрена да би, потом, наставио живот у обличјима разних грофова од Монтекриста, фантомâ из Оперe, па и кумова, и донео велики успех својим творцима код читалачке публике. Мрачна завера која шири своје пипке опседаће – каткад у својству шале, каткад у својству озбиљне приче – неке од најрафиниранијих енглеских романописаца с краја деветнаестог и почетка двадесетог века и доживеће прави препород у савременој серијској производњи шпијунских пустоловина препуних насиља.

¹⁰ Филозофска прича (фр.). (Прим. ђрев.)

¹¹ Calvino, Italo. (2023). „La città-romanzo in Balzac”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 157–163. Први пут објављено под насловом: *Nota introduttiva*, у: Balzac, Honoré de. (1973). *Ferragus*. Torino: Einaudi, V–IX.

С Ферајусом смо и даље у јеку бајроновског романтизма. Године 1833, у мартовском броју књижевног недељника *Revue de Paris* (Балзак је, по уговору, био дужан да часопису испоручи четрдесет страница месечно, а уредник је, што због кашњења рукописа, што због мноштва интервенција на њима приликом лектуре, увек имао замерке на пишећем рад), излази предговор за *Histoire des Treize*¹² у коме аутор обећава да ће расветлити мистерију тринаесторице истрајних одметника, везаних тајним споразумом о међусобној сарадњи која их чини непобедивима, и најављује прву епизоду: *Ferragus, chef des Dévorants*.¹³ (Термин *dévorants* или *dévoirants* означавао је, традиционално, чланове еснафа, ортаке окупљене око исте дужности и могао би се италијанизовати у „доверанти”, али очито Балзак рачуна на лажну етимологију и везу са *dévorer*, што је далеко сугестивније, и жели да прочитамо „диво-ранти”, што ће рећи: „прождирући”).

Предговор је датиран 1831, али Балзак започиње рад на пројекту тек у фебруару 1833, те не стиже у року (седам дана по објављивању уводног текста) да испоручи прво поглавље; тако ће две недеље касније *Revue de Paris* објавити прва два поглавља заједно; због трећег ће наредна свеска каснити с изласком; четврти део, заједно са закључком, изаћи ће у ванредном априлском броју.

Међутим, роман који ће се појавити одступа у великој мери од онога што је предговор најављивао; аутор се више не држи старог плана; нешто друго му сад лежи на срцу и не даје мира док изгара над рукописима уместо да их једноставно испуни обећаним садржајем; због нечег другог је посејао текст исправкама и додацима и закомпликовао посао типографима. Заплет додуше и даље поштује матрицу интригантних сукоба од којих „застаје дах”: ту су тајне, неочекивана решења, ту је и мрачан лик ариостовског ратничког имена Ферагус који игра средишњу улогу, но подвизи којима дугује свој мистериозни ауторитет, као и јавну срамоту, нису поменути (присуствујемо само његовој пропасти). А што се тиче тринаесторице или, боље, дванаесторице ортака, чини се као да их је аутор заборавио: приказује их једанпут, само издалека, као пратеће, украсне фигуре које треба да увеличају помпезно посмртно опело на крају романа.

Балзака сад надахњује идеја о топографској поеми Париза, усклађеној с оригиналном визијом града као језика, идеологије, услова сваке мисли, речи и поступка, у којој улице „impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense”,¹⁴ а целокупан насељени простор изгледа попут циновског љускара, са становницима у улози покретних удова. Годинама уназад Балзак објављује скице градског живота, медаљонске портрете типских ликова: сад циља на обједињавање материјала, на неку врсту енциклопедије париског живота у којој ће наћи место мини-трактат о праћењу дама на улици, жанровска слика пролазника (достојна Домијеа) који су се склонили од кише, типологија луталица, сатирични

¹² Прича о тринаесторици. (Прим. прев.)

¹³ Ферајус, сћарешина еснафа. Иначе, пун наслов под којим је код нас овај роман преведен гласи Ферајус, сћарешина шесарског еснафа. (Прим. прев.)

¹⁴ „[...] имају људске особине и својим изгледом нам намећу одређена мишљења од којих се не можемо одбранити.” Balzac, Onore de. (1975). *Tajna kneginje De Kadinjan / Ferragus*. (Mirjana Vukmirović Mihailović, prev.). Beograd: BIGZ, 69. (Прим. прев.)

приказ грађевинске грознице која тресе престоницу, карактеризација *irizeîше*,¹⁵ бележење говора, тј. увид у језичко раслојавање (када се Балзакови дијалози ослободе баласта декламаторског заноса, у стању су да региструју афектирање, језичку моду, па и тоналитет гласова; ево једне продавачице која каже да марабуово перје даје женској тоалети „quelque chose de vague, d'ossianique et de très comme il faut”¹⁶). Типологији екстеријера одговара типологија ентеријера, како луксузних тако и оронулих (с пажљиво браним сликарским ефектима, попут приказа саксије са шебојем у ђумезу удовице Гриже). Опис гробља Пер Лашез и административних заврзлама око организације сахрана представља круну приказа града, тако да роман који се отвара приказом Париза као живог организма бива затворен на хоризонту Париза мртвих.

Прича о шринаесџорици претворила се у атлас париског „континента”. И кад након *Ферајуса* Балзак (упорност му није дозвољавала да не приведе крају једном започет посао) заврши за наредног издавача (с часописом *Ruevue de Paris* већ је раскинуо сарадњу) друге две епизоде како би комплетирао триптих, пред публиком ће се појавити једно другачије штиво (оба романа одударају од првог, а и међусобно су различити). Ипак, поред чињенице да су протагонисти чланови тајног удружења (детал у складу с обрасцем заплета), заједничко им је и присуство дигресија које захватају широк друштвени план и које обогаћују париску енциклопедију новим гласовима: *Војвошкиња де Ланже* (роман страсти, с аутобиографским елементима, који аутор пише дајући себи одушка) нуди у другом поглављу друштвену студију аристократије из предграђа Сен Жермен; *Девојка са златним очима* (дело које је у историји француске културе много више од романа: реч је о остварењу које премощује јаз између Сада и данашњих аутора, попут Батаја и Клосовског) представља се на самом почетку као својеврсни антрополошки музеј париског света и његових класних подела.

Ако је у *Ферајусу* богатство ових дигресија израженије него у друга два романа из триптиха, то не значи да само у тим пасажима Балзак показује свој ванредни књижевни таленат; садржаји из сфере психологије, тј. интимног живота супружника Демаре, и те како су ангажовали писца и потврдили његово умеће. Додуше, драма с оваквим идеалним паром нас не дотиче толико, јер смо вођени читалачким навикама којима боравак у висинама узвишеног мало прија: за нас ту нема ничег сем облака заслепљујућег сјаја и једноличног, статичног предела без контрастних слика; ипак, у опису начина на који сенка упорне сумње не успева споља да начне поверење љубави, али га нагриза изнутра, не налазимо ни трунке баналности. И не смемо заборавити да редови Клеменсиног последњег писма мужу, који у први мах подсећају на вежбе из конвенционалне реторике, јесу доказ мајсторства којим се Балзак поносио и којим се тако лако и сигурно служио у преписци с мадам Ханском.

Кад је пак реч о психолошкој драми прекомерне очинске љубави, она остаје неубедљива, чак и као скица за *Чича Горија* (овде је очев егоизам истакнутији, као

¹⁵ Млада, сиромашна шваља; пријатељица париских студената. (фр.). (Прим. ђрев.)

¹⁶ „[...] нешто магловито, осијанско, и – веома отмено.” Balzac, Onore de. (1975). *Tajna kneginje De Kadinjan / Feragus*. (Mirjana Vukmirović Mihailović, prev.). Beograd: BIGZ, 76. (Прим. ђрев.)

и ћеркина жртва, која је потпуна). Мотив оца повратника из затвора много боље је обрадио Дикенс у свом ремек-делу *Велика очекивања*.

Констатација о наглашавању психологије као избора који доприноси померању авантуристичког заплета у други план не значи негирање његовог значаја у обликовању читаоачевог доживљаја: *suspense*¹⁷ још увек функционише, иако се емотивно средиште приче помера, у неколико наврата, од једног до другог лика; драматичност догађаја намеће често брз темпо иако поједини делови заплета храмљу због нелогичности и непажње у повезивању. Сетимо се, на пример, доласка мадам Жил у озлоглашену улицу, што је једна је од првих загонетки коју јунак, нашавши се у положају детектива, настоји да реши. Проблем који се овде јавља крије се управо у решењу које, због своје једноставности и брзог испостављања, делује разочаравајуће.

Сву снагу роман зато црпи и добија из своје митологије велеграда. Велеграда у ком се сваки лик, као на Енгровим портретима, појављује као власник сопственог лица. Ера безличне масе још није започела; само је питање времена, распона од двадесет година које раздваја Балзака и апотеозу велеграда у роману од Бодлера и апотеозе велеграда у поезији. Да бисмо објаснили овај прелаз, послужимо се наводима двојице читалаца из наредног века који су, сваки на свој начин, били заинтересовани за поменутој тему:

Балзак је у велеграду открио извор шајанства и зашто је у њом људима увек бугна радозналост. Радозналост је његова Муза. Балзак никад није ни комичан, ни трагичан, он је радознао. Тај људски улази у заједницу као да је наслутио шајну, па обећава да ће је открити и њед вама ће, део по део, расклопити целу машину, и што победоносно, с ојорим и великим задовољством. Треба видети на који начин он присиљује својим новим ликовима: заједга их са свих страна као реишке граиоцености, описује их, ваја, одређује, шумачи, настоји да обелодани све њихове особености, које, под његовим ушцајем, из њих почињу да зраче и обећава нам чуда. Његови судови, примерке, шираге, изреке нису психолошке истине, већ сумње и лукавства истражној судије, ударци песницом по тој шајни која се, за боја, мора открити. Зашто је Балзак, кад трага за њом шајном и кад лов на њу добија мирнији шок, кад – на почетку књије или на средини, никад на крају, јер је шад, њошћо је шајна откривена, већ све решено – расправља о свом сљећу шајни с одушевљењем једној социологији, психологији и лиричара, ујраво чудесан и диван. Треба обратити пажњу на њошћак Ферагуса или на њошћак груио гела романа Сјај и беда куртизана. Он је величанствен. То је Бодлер на њомолу, Бодлер који се обзнајује.

Аутор ових редова је млади Чезаре Павезе, а датум под којим стоје заведени у његовом дневнику јесте 13. октобар 1936.¹⁸

Отприлике истих година Валтер Бенјамин у свом есеју о Бодлеру исписује редове у којима би име Виктора Игоа било довољно заменити Балзаковим (још звучнијим) да би се разрадила и заокружила претходно наведена мисао:

Узалуд ћемо тражити у Цвећу зла, као и у Париском сплину, љанган оним трагским сликама у којима је Виктор Иго био мајстор. Бодлер не приказује ни сљановништво ни траг.

¹⁷ Напетост, узбудљивост (енгл.). (Прим. љрев.)

¹⁸ Наведени цитат дат је по узору на превод Југане Стојановић, в. Paveze, Čezare. (1978). *Umetnost življenja*. Beograd: Nolit, 68. (Прим. љрев.)

Ово одрицање му је омогућило да једно дочарава у виду другог. Његова љубав је увек већераско љубав; његов Париз је увек љубављен. [...] У Париским сликама скоро свуда се може открити скривено љубављиво масе. Како Бодлер узима за љубав свануће, онда у љубавним улицама има нечега од „љубавља љубави“, које љубав налази у љубавном Паризу. [...] Маса је била љубављива већ; кроз љубав је Бодлер видео Париз.¹⁹

ЛАВ ТОЛСТОЈ, „ДВА ХУСАРА“²⁰

Разумети како Толстој гради своју причу није лако. Оно што толики приповедачи отворено показују – симетричну композицију, носеће структуре, противтежу, обртне спојеве – код њега остаје скривено. Али скривено није исто што и непостојеће: утисак да Толстој на писану страницу дословно преноси „живот“ (то тајанствено биће у које морамо да проникнемо и које морамо да објаснимо чим се одвојимо од књиге) није ништа друго до резултат умећа или трика који је, у поређењу с осталима, сложенији и пажљивије припремљен.

Међу текстовима у којима се Толстојева „конструкција“ најбоље види издваја се прича „Два хусара“, и пошто је реч о једној од његових најрепрезентативнијих и уједно најлепших приповедака (у питању је дело раног и „директнијег“ Толстоја), анализирајући њен склоп, можемо сазнати нешто о пишчевом начину рада.

Написана и објављена 1856, прича „Два хусара“ показује се као подсећање на једну већ давну епоху, на почетак деветнаестог века, с темом виталности у средишту пажње, виталности незадрживе и неспутане, виђене као нешто одвећ далеко, изгубљено, митско. Хотели у којима одседају официри у пролазу који чекају да им промене коње за саонице и који губе сав новац на картама, балови које организује провинцијско племство, љубавне теревенке с Циганима: виша класа је, дакле, у питању, то је сталеж у коме Толстој представља и до мита уздиже ову силовиту животну енергију и приказује је као неку врсту природног (изгубљеног) темеља руског војног феудализма.

Цела приповетка се врти око јунака за кога је виталност сама по себи довољна за успех, наклоност и надмоћ, те у њој, као и у нехају који показује према законима и сопственим преступима, проналази свој морал и своју хармонију. У лику грофа Турбина, хусарског заповедника, великог картароша, испичутуре, женскароша и дуелисте, концентрисана је сва витална снага која је расута по свету. Његова херојска моћ, налик на снагу која краси митске јунаке, огледа се у позитивном усмерењу исте оне силе која се у друштву испољава на деструктиван начин: у овом свету пијаница, разметљиваца, гребатора, либертина, људи који варају на картама, расипника који троше државни новац, постоји ипак нешто од тоpline и узајамне трпеливости што претвара све сукобе у игру и славље. Суровост варварских хорди прекривена је, једва, маском племићке љубавности; за Толстоја који пише „Два хусара“

¹⁹ Наведени цитат дат је по узору на превод Милана Табаковића, в. Benjamin, Walter. (1974). „O nekim motivima kod Baudelaire’a“. *Eseji*. Beograd: Nolit, 190–191. (Прим. љуб.)

²⁰ Calvino, Italo. (2023). „Lev Tolstoj, Due ussari“. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 174–177. Први пут објављено у: *la Repubblica*, 24. 12. 1982. Први пут објављено под насловом „Nota introduttiva“, у: Tolstoj, Lev. (1973). *Due ussari*. Torino: Einaudi, V–VIII.

варварство је блиска прошлост, јучерашњица аристократске Русије, и у том варварству почива њена истина и њено здравље. Сетимо се само стрепње с којом домаћица посматра грофов улазак на локални племићки бал.

Турбин, међутим, спаја у себи насиље и лакоћу; Толстој га наводи да сваки пут учини оно што не би смело да се учини, али га исто тако обдaruје врлином задивљујуће исправности. Турбин је кадар да натера једног сноба да му позајми новац, притом га још и вређа и понижава и не пада му на памет да врати позајмицу; кадар је да за трен ока заведе младу удовицу (у питању је зајмодавчева сестра), сакривши се најпре у њену кочију и ходајући потом, лакомислено наочиглед свих, у бунди покојног јој мужа; способан је, међутим, и за непрорачунате кавалерске гестове, као онда кад се у одласку зауставио и вратио својим саоницама само да пољуби удовицу за лаку ноћ. Турбин је кадар да сваком каже у лице оно што заслужује; варалицу на картама назива варалицом и још га силом лишава неправедно добијеног новца како би надокнадио штету наивку који је био насео на превару, а од суме која је претекла части Циганке.

Али ово је само половина приче, првих осам глава од укупно шеснаест. У деветој глави прескочено је двадесет година; налазимо се у 1848, Турбин је поодавно погинуо у двобоју, а његов син је по свој прилици постао, као и отац, хусарски заповедник. И он стиже у К., с војском која маршира ка фронту, и среће нека од лица из прве приче: празноглавог учитеља јахања, некадашњу младу удовицу, сад угледну и времешну госпођу помирену са судбином; ту је и млада ћерка, што симетрију, однос између старе и нове генерације, чини потпуном. Други део приче – лако се дâ приметити – понавља као у огледалу први, али га у потпуности изокреће: зими снега, саоница и вотке одговара благо пролеће вртова на месечини, бурном почетку деветнаестог века, дивљини оргија у каравансарајима на пролазним станицама одговара средина деветнаестог века, време у знаку штрикања и монотоније мирног породичног живота. (За Толстоја је ово савременост: нама је данас тешко да се ставимо на његово место.)

Нови Турбин део је једног цивилизованијег света и стиди се слике оца пустоља која је ушла у легенду. Ако је отац тукао и кињио слугу, али у исто време одржавао с њим однос поверења и узајамног поштовања, син своме послушнику све време зановета и кукумавчи; уме, као и отац, да буде насилан, али је, за разлику од њега, само иритантан и млитав. И овде се игра партија карата, и то у кругу породице у неколико рубаља, а млади, ситно прорачунати Турбин не може да се уздржи а да не опељеша домаћицу која га је угостила, док јој за то време кришом додирује ћерку испод стола. Колико је отац био силан и дарежљив, толико је он кукаван или, да будемо прецизнији, трапав и површан. Флертовање с ћерком само је епилог неспоразума; ноћно удварање свело се на неспретан покушај, на бламажу; ни од двобоја који је требало да се одигра неће бити ништа због инертности, тј. неминовности повратка у колотечину.

У овој причи из војничког живота, делу највећег писца рата *en plein air*,²¹ рекло би се да управо рат највише недостаје. Међутим, ово јесте ратна прича: две генерације (војничко-аристократске) Турбина обележило је учешће у великим сукобима:

²¹ Напољу, на отвореном (фр.). (Прим. прев.)

прва је поразила Наполеона, друга је угушила револуцију у Пољској и Мађарској. Толстојев избор стихова за епиграф приче наговештава неку врсту полемике с Историјом (с великим „и”), која се бави искључиво биткама и ратним маневрима, а не суштином људског постојања. То је она иста полемика коју ће аутор разрадити десетак година касније у *Рају и миру*: премда се она у „Хусарима” не одваја од слика из официрског живота, њена разрада несумњиво ће усмерити Толстоја ка контрапозицији, тј. идеји да великим војсковођама супротстави народну масу обичних војника и да управо њих представи као праве протагонисте историје.

Дакле, није реч толико о величању Русије цара Александра Првог насупрот оној из времена Николаја Првог, иако првопоменуто очигледно Толстоју више лежи на срцу, колико о потрази за ватком историје (сетимо се епиграфа), за горивом које покреће човека. Увертира у други део (девета глава), која је пандан носталгичним, готово типским евокацијама с почетка приповетке, није писана у стилу некаквог општег жала за прошлошћу, него у духу једне сложене филозофије историје у којој се свде рачуни с напретком и назначава оно што је за тај исти напредак плаћено: „[...] нестало је много чега старог, и лепог и рђавог, много је младог и лепог нарасло, а још више недораслог, наказног и младог појавило се на божјем свету.”²²

Пуноћа живота коју су толико хвалили Толстојеви коментатори јесте, како у овој причи тако и у остатку пишевог опуса, констатација једног одсуства. Као у апстрактној књижевности, оно што је битно код Толстоја јесте оно што се не види, оно што није изречено, оно чега нема а могло би да постоји.

ПАВЕЗЕ И ЉУДСКЕ ЖРТВЕ²³

Сваки Павезеов роман врти се око једне скривене теме, око нечег неизреченог, око нечег истинског што аутор намерава да искаже и што се иначе исказује само прећутно. Окружење је пак у целости саткано од видљивих знакова, од изговорених речи; сваки од тих знакова, притом, има скривено наличје (вишезначно и несаопштиво), важније од оног што се јасно читује у тексту. Право значење на тај начин остаје релативно, одређује га веза с предметом који није изречен.

Месец и кресови, у поређењу с осталим Павезеовим романима, премрежен је најгушћим ткањем симболичних представа, аутобиографских мотива и сентенциозних исказа. Чак и превише: као да се од павезеовског приповедања, у бити сажетог и дискретног, брзим размицањем оквира дошло до оног језичког и представљачког обиља које омогућава причи да се претвори у роман. Но Павезеова истинска амбиција ишла је даље. Све што је изречено усмерено је у истом правцу, стиче се у

²² Наведено према: Толстој, Лав Николајевич. (1968). „Два хусара”. *Севастопољске и грује љубавишке*. (Станка Глишић, Петар Драговић, Милица Џанцарачевић, прев.). Београд: Просвета – Рад, 323. (Прим. ђрев.)

²³ Calvino, Italo. (2023). „Pavese e i sacrifici umani”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 297–301. Писано 1965. на позив недељника *L'Express* поводом изласка француског превода *Месеца и кресова*, али због дужине чланка није и објављено у наведеном листу. Биће штампано тек наредне године у *Revue des études italiennes* (нова серија, XII том), бр. 2, април–јун 1966, а потом у часопису *Avanti!* 12. јуна 1966.

једној тачки: слике и аналогije гравитирају око једне опсесивне теме. Реч је о људским жртвама.

Није се радило о тренутном занимању. Повезати етнологију и грчко-римску митологију с егзистенцијалистичком аутобиографијом и сопственом приповедачком поетиком од пресудног је значаја за пишчево стваралаштво у целини. Павезова пријемчивост за радове етнолога плод је младалачког читалачког искуства, пре свега сусрета с Фрејзеровом *Злајном іраном*, делом које је, већ раније, формирало Фројда, Лоренса и Елиота. *Злајна ірана* је нека врста пута око света обележеног потрагом за пореклом обредног паљења ватре и жртвовања људи. То су теме којима ће се аутор вратити у митолошким реминисценцијама у *Разіоворима с Леуком*, чије странице, испуњене причама о аграрним обредима и погребним ритуалима, припремају *Месец и кресево*. С овим романом Павезеова истраживања се завршавају: писано између септембра и новембра 1949, дело је објављено 1950, четири месеца пре него што је аутор себи одузео живот и недуго након писма у коме је подсетио на астечке ритуале жртвовања људи.

У *Месецу и кресовима* јунак приповедач се враћа у родно, винско поднебље пошто је окушао срећу и зарадио новац у Америци; оно што тражи у завичају нису само слике прошлости, није само суживот с околином нити накнада за беду која је обележила његову младост; трага за оним што једну земљу чини земљом, за тајном која држи на окупу различита места, имена и генерације. Није случајно што приповедач остаје неименован: он је сироче из прихватилишта, одгајили су га и држали као најјефтинију радну снагу сиромашни ратари; осамосталио се пошто се одселио у Сједињене Државе, земљу садашњости без корена, у којој се живи у пролазу, без обавезе полагања рачуна о прошлости и пореклу. Сада, вративши се у статични свет завичаја, покушава да проникне у тајну слика које сачињавају његов унутрашњи свет и њега самог одређују као појединца.

Павезеов мрачни фатализам који прожима слику друштвеног амбијента у роману добија идеолошки предзнак тек као исходиште, крајња тачка. Брдовити предели његовог Доњег Пијемонта (рођен је, да подсетимо, у Ланги) познати су не само по вину и тартуфима него и по малодушности која попут ендемске појаве господари овом регијом и напада сеоске породице. Не прође, рекло би се, ниједна седмица а да торинска дневна штампа не пренесе вест о сељаку који се обесио или бацио у бунар или запалио (као у епизоди која заузима средишње место у роману) и за собом повукао у смрт породицу и стоку с поседа.

Наравно, Павезе не тражи само у етнологији кључ за објашњење тог аутодеструктивног расположења: приказ малих, заосталих газдинстава у долини којима управљају ситни поседници овде је обogaћен сликом различитих класа која стреми пуноћи натуралистичког романа (оне врсте књижевности коју је Павезе осећао до те мере као нешто супротно свом програму да је веровао како је способан да је заобиђе и да након тога загосподари њеним тереном). Младост сирочета обележена је положајем сеоској слуге, да употребимо израз чије значење познаје мали број Италијана, изузев – надамо се не задуго – становника појединих сиромашних крајева у Пијемонту; реч је о шегрту који живи и ради у породици ситнопоседника

или наполичара (степен ниже у односу на надничара), од којих добија само храну и смештај у амбару или штали и уз то минималну сезонску односно годишњу накнаду.²⁴

Али Павезеово поистовећивање с битно другачијим искуством од сопственог само је једна од многобројних метафора лирске теме која обележава његов роман, а то је осећање искључености. Најлепша поглавља у књизи говоре о два дана вашара: први проживљава неутешни младић који мора да остане код куће јер нема ципеле, други пак момак који треба да вози кочије с газдиним ћеркама. Друштвено понижење, које носи са собом захтев за накнадом у будућности, и тегоба постојања, која се на вашару обзнањује, али од које се јунак у исто време ослобађа, дају замах овим страницама и формирају неку врсту сазнајног темеља приче који омогућава аутору да се усредсреди на нова истраживања.

Порив за спознајом натерао је главног јунака да се врати у село; у том погледу, могу се издвојити најмање три плана његове потраге: план сећања, план историје и етнолошки план. Павезе се одлучује да други и трећи план (историјско-политички и етнолошки) обједини у лику који игра улогу Вергилија, тј. водича ономе ко приповеда причу. Столар Нутто, кларинетиста из сеоског оркестра, локални је марксиста, онај који познаје светске неправде и зна да се свет може променити, али у исти мах и онај који наставља да верује у условљеност пољских радова месечевим фазама и ивањским кресовима који „буде земљу”. Револуционарна историја и митско-обредна антиисторија имају у овој књизи исто лице, говоре истим гласом. То је глас који само процеди покоју реч. Тешко би се могла замислити затворенија, ћутљивија и неодређеним одговорима склонија особа од Нутто. Налазимо се на супротном полу од јасно прокламованих идеја; роман је саткан од покушаја главног јунака да Нутто извуче неколико речи из уста. Но то је само начин на који Павезе заиста *говори*.

Алузије на политику код Павезеа обележене су тоном који је нагао и *tranchant*²⁵ и праћене су слегањем рамена, као да је све јасно и нема потребе даље трошити речи. Ништа ту међутим није јасно. Копча која спаја ауторов „комунизам” и обнову преисторијске и ванвременске прошлости човека не води никаквом разјашњењу. Павезе је вешто баратао садржајима које је реакционарна култура упорно износила на рђав глас: знао је да постоји једна ствар с којом нема шале. То је ватра.

Човек који се након рата вратио у село истражује сличности, бележи слике и прати невидљиву нит која их спаја. Трагови историје (лешеве партизана и фашиста које река, повремено, наставља да избацује на обалу) и трагови ритуала (летње ватре од сувака на врховима брда) изгубили су смисао у магловитом сећању савременика.

Шта се крије иза смрти лепе и лакомислене Сантине? Да ли је ова газдинска ћерка заиста шпијунирала за фашисте или је била у дослуху с партизанима? Нико

²⁴ Израз *servitore di campagna*, који смо превели као „сеоски слуга”, Калвино је у тексту посебно истакао курзивом. (Прим. прев.)

²⁵ Оштар (фр.). (Прим. прев.)

то не може утврдити: нагон слепог препуштања стихији рата једноставно ју је повукао на дно. И нема смисла трагати за њеним гробом: партизани су је након стрељања умотали у лозово грање и запалили је. „У подне се већ сва претворила у пепео. Лане се још видео траг [...] и лично је на траг који за собом остављају кресови.”²⁶

(С италијанској ђревео Александар Косић)

²⁶ Наведено према: Paveze, Čezare. (1968). *Lepo leto; Mesec i kresovi*. (Југана Стојановић, прев.). Београд: Рад, 232. (Прим. ђрев.)