

Italo Kalvino

ZAŠTO ČITATI KLASIKE

SIRANO NA MESECU¹

U vremenu kad se Galileo sukobljava s Rimskom inkvizicijom, jedan pariski pristalica njegovog učenja istupa sa sledećim, prilično upečatljivim obrascem heliocentričnog sistema:

Sklop kosmosa nalik je crnom luku u skloništu od stotinu kora kojim ga opkoljavaju i koji čuva dragocenu klicu iz koje deset miliona drugih crpi svoju esenciju [...], a ta klica u luku je malo Sunce tog malog sveta koje greje i hrani biljnu so ove mase.

S ovom milionskom masom glavica crnog luka prelazimo sa Sunčevog sistema na sistem beskonačnog univerzuma Đordana Bruna; naime, svi svetovi

koje vidimo ili koje ne vidimo, koji lebde u plaveti svemira, nisu ništa drugo do pena sunaca koja se čiste. Jer kako bi te velike vatre mogle da se održavaju da nisu povezane s nekom materijom koja ih hrani?

Prikaz stvaranja pene ne razlikuje se mnogo od savremenih objašnjenja zgušnjavanja planeta iz prvobitne magline i opisa zvezdanih masa koje se skupljaju i šire. Tako se

Sunce svakog dana izliva i čisti od ostataka materije koja hrani njegov plamen, ali čim bude potrošilo materiju koja ga održava, ne treba uopšte sumnjati da će se ono širiti na sve strane kako bi našlo drugu pašu, i da će se povezati sa svim svetovima koje je nekad stvorilo, naročito s onim koji su mu najbliži; onda će ta velika vatra, opet pomešavši sva tela, uloviti kako koje stigne, sve kao ranije, i čisteći se malo-pomalo, početi da služi Suncem te male svetove koje će izroditi, gurajući ih izvan svoje sfere.

A kada je reč o kretanju Zemlje, „zraci Sunca sa svojim silama što dolaze da tuku gore neko nebesko telo udarajući ga svojim kretanjem, čine da se ono kreće kao što mi činimo da se okreće lopta udarajući je rukom”, što će reći da „dim Zemlje koju greje Sunce, odbijen hladnoćom polarnih oblasti, šiklja nagore i zbog potrebe da je ne udari samo iz krivine, čini tako da se ona vrti”.

Ovaj maštoviti kosmograf je Savinijen de Sirano (1619–1655), poznatiji kao Sirano de Beržerak, a delo koje navodimo je *Drugi svet ili Države i Carstva Meseca*.²

¹ Calvino, Italo. (2023). „Cyranu sulla Luna”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 100–105. Prvi put objavljeno u: *la Repubblica*, 24. 12. 1982.

² Odlomci iz Siranovog dela dati su po uzoru na prevod Olge Ostojić Belče, v. Beržerak, Sirano de. (2010). *Drugi svet: Države i Carstva Meseca i Države i Carstva Sunca*. Vršac: Ugao. (Prim. prev.)

Preteča naučne fantastike, Sirano hrani otkrićima onovremene nauke i magijskim običajima renesanse svoje maštarije i od njih, na veliko iznenađenje, ne samo za nas, koje od njega deli više od tri veka, sačinjava neku vrstu kataloga uspelih i hvale dostojnih predskazanja budućih vremena: kosmonautski pokreti savladavanja gravitacije (autor dospeva na cilj pomoću bočica punih rose, koje privlači Sunce), višefazne rakete, „zvučne knjige” (nakon napajanja i postavljanja igle na željeno poglavlje, mehanizam emituje zvukove koji izlaze iz rupe nalik ustima).

Ali Siranova umetnička zamisao rađa se iz jednog istinskog kosmičkog osećanja; to osećanje ga u potpunosti zaokuplja, usmerava ka Lukreciju i opredeljuje za atomističku predstavu sveta; tako, on slavi jedinstvo svih stvari, živih i neživih, i uz to tvrdi da četiri Empedoklova elementa nisu ništa drugo do jedan, s atomima čas razređenim, čas gusto sabijenim.

Iznenađeni ste kako neka materija, pomešana bez reda, po slučajnom nahođenju, može sastaviti čoveka, s obzirom na to da je toliko stvari bilo potrebno da se izgradi njegovo biće? Ali vi ne znate da se ta materija, uputivši se ka nacrtu čoveka, sto miliona puta zaustavljala da stvori čas kamen, čas olovo, čas koral, čas cvet, čas kometu, zbog suviše ili suviše malo oblika koji su joj potrebni ili nisu potrebni da stvori čoveka.

Ova kombinatorika primarnih struktura koja određuje raznolikost živih oblika povezuje epikurejsku misao s naukom o genetskom materijalu ćelije.

Pregled načinâ kako savladati silu Zemljine teže i doći do Meseca daje poseban ton Siranovoj zbirci maštovitih opisa: patrijarh Enoh vezuje pod miške dve vaze napunjene parom od žrtvenog plamena da bi se uzneo na nebo; prorok Ilija je isti put prešao u malom brodu sačinjenom od gvožđa i uz pomoć namagnetisane kugle koju je bacao u vazduh; Sirano je pak, zahvaljujući masti od goveđe srži nanetom na ulubljena mesta, po uputstvima iz izveštaja o prethodnim pokušajima, osetio kako ga satelit podiže i privlači, pošto Mesec inače isisava životinjsku srž.

Na Mesecu je između ostalog smešten Raj, koji se neopravdano naziva zemaljski, te Sirano pada pravo na Drvo života namackavši se, tom prilikom, jednom od slavnih jabuka. Što se tiče zmije, nju je nakon prvobitnog greha Bog proterao u čovečje telo: crevo je zapravo sklupčana, nezasita zmija koja vlada čovekom, životinja koja ga tera da se pokorava njenim prohtevima i muči ga bez prestanka svojim nevidljivim zubima.

Ovo objašnjenje prorok Ilija daje Siranu koji potom ne uspeva da se uzdrži od lascivnih komentara: zmija je i ono što štrči iz čovekovog stomaka i stremi ka ženi da joj ubrizga otrov od kojeg će ova ostati naduvana devet meseci. Iliji međutim ne prijavu ovakve šale pa će, zbog jedne drskosti koja je prelila kap domaćinove trpeljivosti, Sirano brzo biti proteran iz Edena. Što pokazuje da u ovoj dosledno humorističkoj knjizi postoje šale koje treba prihvatiti kao istinu i one koje su prosto izgovorene kao šale, premda tu razliku nije uvek lako uočiti.

Sirano nakon izgnanstva iz Edena obilazi gradove na Mesecu: neki su pokretni, s kućama na točkovima, pa menjaju podneblje sa smenom godišnjih doba; ostali su se-

deći, pričvršćeni za tlo, u koje mogu da potonu tokom zime kako bi se zaštitili od nepogoda. Vodič će mu biti osoba koja je boravila na Zemlji u nekoliko navrata, u različitim epohama: reč je o „Sokratovom demonu”, o kome je govorio Plutarh u jednom spisu. Ovaj pametni duh objašnjava zašto stanovnici Meseca ne samo da se uzdržavaju od jedenja mesa, već i od povrća biraju samo određene delove: jedu samo onaj kupus koji je skončao prirodnom smrću, zato što odseći glavu kupusa za njih predstavlja ubistvo. Nema naime dokaza da su ljudi nakon Adamovog sagrešenja Bogu draži od kupusa, niti da ova biljka nije obdarena osetljivošću i lepotom i da nije sačinjena po liku božjem.

Ako dakle naša duša nije više njegov portret, nismo mu više nalik rukama, nogama, ustima, čelom i ušima, nego što je kupus svojim lišćem, svojim cvetovima, svojom stabljikom, svojim srcem i svojom glavom.

A kad je reč o inteligenciji, moguće je da kupus, iako nema besmrtnu dušu, učestvuje u projektu opšteg uma, i ako od njegovog skrivenog znanja ništa do nas nije došlo, to je zato što stupanj koji smo dostigli ne pruža mogućnosti da primimo poruke koje nam on šalje.

Intelektualni i književnoumetnički kvaliteti susreću se kod Sirana u jednoj tački i čine ga vrsnim piscem ne samo u okvirima francuske literature sedamnaestog veka. U duhovnom pogledu on je „libertin”, polemičar uključen u veliki okršaj nakon kog od stare koncepcije sveta neće ostati ništa: na strani je Gasendijevog senzualizma i Kopernikove astronomije, ali izvor iz kog crpi najviše jeste italijanska šesnaestovekovna filozofija prirode Kardana, Bruna i Kampanele. (Što se tiče Dekarta, u *Državama i Carstvima Sunca*, koje se oslanjaju na ove Mesečeve, Sirano ga susreće i posmatra kako ulazi u sferu čiste svetlosti zahvaljujući Tomazu Kampaneli, koji mu dolazi u susret i grli ga.)

On je barokni pisac u pravom smislu reči (dokaze izuzetne veštine nalazimo u njegovim „pismima”, na primer u *Opisu jednog čempresa*, u kome, reklo bi se, stil i opisan predmet postaju jedna te ista stvar), ali iznad svega je pisac odan literaturi koji se ne trudi toliko da predočava teorije ili pak brani teze, koliko da pokrene vrtešku novina koje se, na imaginativnom i jezičkom planu, poklapaju s onim što nova filozofija i nauka pokreću na misaonom. Vrednost njegovog *Drugog sveta* ne leži u usklađenosti ideja već u zabavi i slobodi s kojima on daje značaj svojim najsnažnijim duhovnim porivima. To je početak onoga što se zove *conte philosophique*,³ ali ne u smislu priče s tezom koju treba ilustrovati, već priče u kojoj se ideje pojavljuju i nestaju i teraju šalu jedne s drugima u skladu s ukusom nekoga ko je s njima dovoljno prislan da može da ih uključi u svoju igru čak i onda kad ih shvata ozbiljno.

Siranov put na Mesec najavljuje na izvestan način Guliverova putovanja: na Mesecu kao i u Brobdingnagu posetilac se našao među ljudima koji su mnogo veći od njega i koji ga drže i pokazuju kao sićušnu životinju. Isto tako, nizanje nesreća i susreta s licima obdarenim inteligencijom koja se suočava s paradoksima najavljuje zgode i ne-

³ Filozofska priča (fr.). (Prim. prev.)

zgode Volterovog Kandida. Međutim, Sirano će na priznanje za svoje delo morati da sačeka: knjiga mu je objavljena posthumno, s mnoštvom izostavljenih mesta zbog cenzure i straha prijatelja urednika od nje; u svom izvornom, celovitom obliku ugledala je svetlost dana tek u našem stoleću. U međuvremenu, Sirana otkrivaju pisci iz epohe romantizma: Šarl Nodije prvi, a potom Teofil Gotje, skicirali su, na osnovu sačuvanih anegdota, lik pesnika mačevaoca i šaljivdžije kog je Rostan preoblikovao u junaka čuvene drame u stihovima.

Ali Savinijen de Sirano u stvarnosti nije bio ni Gaskonjac ni plemić, već Parižanin i građanin. (Zvanje Beržerak je sam dodao svom imenu, po nazivu imanja u vlasništvu oca advokata.) Famozni nos je po svemu sudeći imao, s obzirom na to da u ovom delu nalazimo pohvalu pozamašnim nosevima koja, premda karakteristična za pojedine književne oblike u razdoblju baroka, teško da je mogla doći od nekoga s majušnim, pljosnatim ili zatupastim nosom. (Da bi saznali tačno vreme, stanovnici Meseca koriste se nekom vrstom prirodnog sunčanog sata, sačinjenog od dugačkog nosa, koji baca senku, i zuba, koji služe kao broččanik.)

Nos, međutim, nije jedini predmet pohvale: žitelji Meseca koji pripadaju plemićkom staležu šetaju se goli i još, kao da ni to nije dovoljno, nose o pojasu bronzani visuljak u obliku muškog uda.

Ovaj običaj mi izgleda zaista čudan – rekoh svome malom domaćinu – jer u našem svetu znak plemstva je nositi mač. – Ali on, bez uzbuđenja, uzviknu: – O mali moj čoveče, kad velikaši vašeg sveta uporno žele da se razmeću instrumentom koji označava dželata, koji je iskovan samo da nas uništi, zakletim neprijateljem svega živog, i da sakriju, naprotiv, jedan ud bez kojeg ne bismo postojali, koji je Prometej svega živog i neumorni popravljivač slabosti prirode! Nesrećna zemlja gde su oznake stvaranja sramne i gde su one uništiteljske dostojne poštovanja! Vi, međutim, nazivate ovaj ud „sramotnim“, kao da postoji nešto slavnije nego dati život, i ništa sramnije nego oduzeti ga!

Što samo pokazuje da je Rostanov ratoborni mačevalac u stvarnosti bio pristalica ideje „voditi ljubav, a ne rat“, iako je ostao naklonjen onim životodavnim silama koje je naša kontraceptivna era ne može tretirati drugačije nego kao zastarele.

KANDID ILI BRZINA⁴

Končasti, živahni likovi pokrenuti silom koja im ne da mira koprcaju se, istežu kao vreteno u vrtoglavom plesu lakoće prožete ironijom: ovako je Paul Kle 1911. ilustrirao Volterovog Kandida, dajući, uz vizuelni, reklo bi se čak i muzički oblik snažnom poletu koji je ova knjiga – na stranu njen gusti splet referenci na jednu epohu i jednu kulturu – u stanju da prenese i savremenom čitaocu.

⁴ Calvino, Italo. (2023). „Candide o la velocità”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 112–117. Prvi put objavljeno pod naslovom: „Introduzione a Voltaire”, u: Voltaire. (1974). *Candido ovvero l'ottimismo*. Milano: Rizzoli (Bur), 5–10.

Nije u *Kandidu* danas „filozofska priča” ono što nas posebno zadivljuje, nije ni satira, nije ni prevođenje u umetnički oblik jednog nauka i vizije sveta: to je ritam. Brzo i lako, iskaču na svakom koraku, nižu se, račvaju i umnožavaju sa svakim narednim poglavljem nesreće, muke i grozote koje, upravo zbog te lakoće i brzine, zabavljaju čitaoca i ispunjavaju ga duhom jedne, takoreći, iskonske vitalnosti. Ako su tri stranice osme glave dovoljne da Kunigunda opiše kako su je, nakon gubitka oca, majke i brata, isečenih na komade po upadu osvajača, silovali, rasporili, čuvali, ponižavali kao slugu i pretvorili u robu za prodaju u Holandiji i Portugalu, gde su je na smenu delila dvojica zaštitnika različite veroispovesti, da bi je potom zadesila sudbina da prisustvuje javnom spaljivanju jeretika među kojima su bili Panglos i Kandid, i da se na kraju ponovo srela s drugopomenutim, manje od dve stranice devete glave dovoljne su da se Kandid zatekne sa dva leša pred sobom i da Kunigunda uzvikne: „Kako ste mogli vi, od prirode tako blag čovek, da za dva minuta ubijete jednog Jevrejina i jednog crkvenog poglavara?”⁵ I kad stara sluškinja, naterana da objasni zašto je ostala bez pola stražnjice, izloži svoju životnu priču, počev od detinjstva, kad je kao trinaestogodišnja papina ćerka za svega tri meseca iskusila bedu, ropstvo, svakodnevna silovanja i gubitak majke koju su isekli pred njenim očima, i kad nakon opisa gladi, rata i kuge koja ju je stigla u Alžiru pređe na prizore opsade Azova, gde je izgladnelim janičarima njena zadnjica poslužila kao hrana, tu se već vreme pričanja rasteže, tu su potrebne dve cele glave, iliti šest i po stranica.

Volteru humoristi pripadaju velike zasluge za otkriće onog obilato korišćenog postupka u filmskim komedijama: reč je o nagomilavanju nesreća na malom prostoru. Tome se pridružuju, gotovo na svakom koraku, iznenadne promene ritma s ubrzanjem koje dovode do krajnosti osećanje besmisla: kad niz nesreća, u prvi mah prikazanih brzo i naširoko, biva, u rezimeu, ponovljen navrat-nanos. Sled kratkih, pojedinačnih snimaka, koje pratimo na Volterovom velikom platnu, prenosi Kandida iz rodne Vestfalije u Holandiju, Portugal, Južnu Ameriku, Francusku, Englesku, Veneciju, Tursku, dopunjujući njegov put oko sveta, ispričan na osamdeset stranica, mrežom staza kojima se kreću sporedni, uglavnom ženski likovi koji su završavali kao lak plen gusara i trgovaca robljem na prostoru između Gibraltara i Bosfora. Najveći prostor u ovom „filmu” dat je ipak aktuelnim događajima: tu su prizori opustošenih sela u Sedmogodišnjem ratu između Prusa i Francuza („Bugara” i „Avara”), lisabonski zemljotres 1755, javna spaljivanja u režiji Inkvizicije, otpor paragvajskih jezuita španskoj i portugalskoj vlasti, legendarno blago Inka, nekoliko kratkih reportaža na temu protestantizma u Holandiji, širenja sifilisa, gusarenja na Mediteranu i Atlantiku, građanskih ratova u Maroku, izrabljivanja crnih robova u Gvineji, uz dovoljno prostora za pokoju hroniku iz sveta pariske književne elite i razgovor s mnoštvom svrgnutih kraljeva pristiglih na karneval u Veneciju.

⁵ Svi Kalvinovi navodi iz ovog romana dati su prema: Volter. (2021). *Kandid; Zadig; Mikromegas*. (Milan Prelić, prev.). Beograd: Plato. (Prim. prev.)

Reč je, dakle, o svetu koji se ruši i raspada, o svetu u kome nema utočišta, s izuzetkom Eldorada, jedine zemlje reda i blagostanja. Veza između sreće i bogatstva čini se međutim neodrživom, pošto Inke nemaju predstavu o vrednosti dijamantskog šljunka i zlatnog praha sa svojih ulica za ljude Starog sveta: ipak, gle čuda, zemlju reda i blagostanja Kandid pronalazi baš među nalazištima plemenitih metala. Tu bi, konačno, Panglos mogao imati pravo, najbolji od mogućih svetova mogao bi postojati u stvarnosti, samo što Eldorado ostaje zaturen iza najnepristupačnijih venaca Anda, kao neka vrsta rupe na mapi sveta: on je ne-mesto, utopija.

No ako ovu Dembeliju krase samo epiteti neodređenog i malo verovatnog, karakterističnih inače za utopije, ostatak sveta, sa svojim mukama koje mu ne daju mira, uopšte ne liči na stilizovanu predstavu, bez obzira na brzinu pripovedanja. „Eto, po tu cenu jedete vi šećer u Evropi!”, kaže crni rob iz holandske Gvajane, nakon kratkog opisa svojih stradanja, a prostitutka u Veneciji:

Ah, gospodine, kad biste mogli predstaviti sebi šta to znači kad je neko primoran da miluje bez razlike kakvog starog trgovca, advokata, kaluđera, gondolijera, opata; da se izlaže svim uvredama i svim poniženjima; da često spadne dotle da pozajmljuje suknju kako bi joj je zadigao kakav odvratan čovek; da joj jedan ukrade ono što zaradi s drugim; da je policijski činovnici učenju, da nema ništa u izgledu osim grozne starosti, bolnice i smetlišta...

Likovi u Kandidu, očito, izgledaju kao da su načinjeni od gume: Panglos truli od sifilisa, vešaju ga, bacaju na galiju i vezuju za vesla, a onda ga opet pronalazimo – živa i zdrava. To međutim ne znači da Volter prelazi preko patnje, da ne poznaje njenu cenu: koji bi drugi romansijer imao hrabrosti da nam junakinju – reč je o Kunigundi – koja je na početku „rumena, sveža, punačka i naoko primamljiva”, ponovo predoči na kraju, ali ovako preobraženu: „pocrnelu, zakrvavljenih očiju, uvelih grudi, naborana lica, opaljenih i ispucalih ruku”?

Jasno je da nas čitanje *Kandida*, isprva s tendencijom da bude spoljašnje, da se zadrži na površini, vraća nakon gorenavedenih zapažanja u središte „filozofije”, u središte Volterovog pogleda na svet. A kad to kažemo, ne mislimo samo na polemiku s Panglosovim lajbnicovskim optimizmom izgrađenim na načelima božanskog providenja: kad bolje razmislimo, učitelj koji najduže prati Kandida nije zlosrećni lajbnicovski pedagog, već manihejac Martin koji je sklon da u svetu vidi samo trijumf zla; i ako Martin sa svojim stavovima zastupa jednu anti-Panglos filozofiju, ostaje pitanje da li bismo njega mogli da proglasimo za pobednika u ovom duelu. Uzalud je – kaže Volter – tragati za metafizičkim objašnjenjem zla onako kako to čine optimista Panglos i pesimista Martin, jer to zlo je subjektivno, neodredivo i nemerljivo; u Volterovom kretu nema mesta za učenje o cilju: ako Bog ima neki cilj, on je nedokučiv; nacrt sveta ne postoji, a sve i da postoji, u božjoj je, a ne u ljudskoj nadležnosti znanje o njemu; Volterov racionalizam je, u tom pogledu, etički i voljni stav projektovan na pozadini paskalovske teologije nesamerljivosti providenja i čoveka.

Ako je saznajni susret s ovim ringišpilom nesreća praćen jednim diskretnim osmehom, to je zato što je ljudski život kratak i ograničen; uvek će se naći neko ko tvrdi da je nesrećniji od nas; a neko ko, recimo, nema razloga da se žali na bilo šta, ko raspolaže svim i svačim što život može da mu podari na najlepší način, završio bi kao gospodin Pokokurante, mletački senator koji je gadljiv na sve, koji nalazi manu i stvarima koje bi trebalo da izazovu ništa drugo do zadovoljstvo i divljenje. Pravi negativan junak u knjizi je on, Pokokurante, čovek kome je uvek dosadno; uostalom, Panglos i Martin, iako na pitanja lišena svrhe daju besmislene odgovore, bivaju, dok vode svoju raspravu, izloženi patnji i rizicima, a život je sačinjen upravo od njih.

Podzemne pritoke mudrosti izbijaju na površinu romana posredstvom glasnogovornika iz drugog plana, kao što su anabaptista Jakov, časna starina iz plemena Inka i onaj znalac iz Pariza koji umnogome podseća na autora i, na kraju, iz usta derviša koji obznanjuje čuveno naravoučenje: „obrađivati sopstveni vrt”. Prilično svedeno naravoučenje, bez sumnje; no treba mu pristupiti, pre svega, kao poruci s intelektualnim, antimetafizičkim značenjem: ne bavi se problemima čije rešenje nisi u stanju direktno da primeniš u praksi. I s društvenim značenjem: reč je o prvoj afirmaciji rada kao najviše vrednosti. Danas, doduše, poziv *il faut cultiver notre jardin* pomalo para uši zbog asocijacija na egoizam i buržoasku ideologiju i, uopšte, zbog neusklađenosti s duhom našeg vremena, obeleženog brigom i teskobom. Nije slučajno što ga nalazimo na poslednjoj stranici, izmeštenog na neki način iz knjige u kojoj se rad pojavljuje samo kao prokletstvo i u kojoj vrtovi po pravilu bivaju uništeni: i on sam je utopija, ništa manje od kraljevstva Inka; glas „razuma” u *Kandidu* je, dosledno, utopijski. No nije slučajno ni to što je baš ova rečenica iz *Kandida* imala toliko odjeka da je na kraju postala izreka. Treba imati na umu radikalni, epistemološki i etički obrt koji je obeležila ova izjava (godina je 1759), tačno trideset godina pre pada Bastilje: čovek vrednovan ne više spram onostranog dobra i zla, već spram onog majušnog ili ogromnog što je u stanju da učini. I odatle se, s jedne strane, izvodi radni, usko „produktivistički” moral, u kapitalističkom značenju te reči, i s druge, moral prakse i odgovornog konkretnog učešća bez kojeg ne postoje opšti problemi koji se daju rešiti. To je, na kraju krajeva, polazište svih izbora savremenog čoveka.

DENI DIDRO, *FATALISTA ŽAK*⁶

Didroova pozicija i ugled među očevima savremene književnosti rastu sve više, zaslugom, pre svega, njegovog anti/meta/hiper romana *Fatalista Žak i njegov gospodar*, čije bogatstvo sadržaja i obilje novina nikad nećemo prestati da istražujemo.

Podimo od tvrdnje da preokrenuvši ono što je već u njegovo vreme bila ideja vodilja svakog romanopisca – učiniti da čitalac zaboravi da čita knjigu kako bi se prepustio priči koja se pripoveda kao da je sam proživljava – Didro istura u prvi plan prepir-

⁶ Calvino, Italo. (2023). „Denis Diderot, Jacques le fataliste”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 118–124. Prvi put objavljeno pod naslovom „Il gatto e il topo”, u: *la Repubblica*, 24–25. 4. 1984.

ku između autora koji pripoveda svoju priču i čitaoca koji ne očekuje ništa drugo do da je sluša: zapitkivanja, očekivanja, razočaranja, žalbe čitaoca i planovi, primedbe, samovoljni postupci autora, sve sa odlukama o daljem toku radnje, ispunjavaju razgovor u čijem se okviru odvija razgovor dvojice protagonista, u čijem se okviru, dalje, odvijaju drugi razgovori...

Preoblikovati odnos čitaoca s knjigom, od pasivnog uvida do aktivnog učešća u raspravi, do, da tako kažemo, tuširanja hladnom vodom koje održava u budnom stanju kritički duh: to je postupak kojim Didro, dva stoleća pre Brehta, nagoveštava ono što je nemački pisac nameravao da učini s pozorištem. S tom razlikom što će Breht to činiti u skladu s jasno proklamovanim didaktičkim ciljevima, dok Didro odaje utisak nekoga ko ne želi da se zadržava na prethodno zauzetim pozicijama.

Didroov odnos s čitaocem, treba reći, podseća na igru mačke i miša: na svakom raskršću autor čitaocu otvara lepezu raznih mogućnosti, kao da mu ostavlja slobodu da po svom nahođenju odluči o nastavku, da bi ga na kraju razočarao odbacujući ih sve izuzev jedne, one koja je najmanje „romaneskna”. U tom smislu, Didro nagoveštava ideju moguće književnosti, drage Kenou, ali je i na izvestan način opovrgava; naime, Keno će jasno formulisati model *Priče po vašoj meri* u kome kao da čujemo odjeke Didroovog poziva čitaocu da izabere nastavak, ali u stvarnosti Didro je želeo da pokaže da priča može da bude samo jedna. (Što odgovara konkretnom filozofskom opredeljenju, kao što ćemo videti.)

Delo koje izmiče svakom pravilu i svakoj klasifikaciji, *Fatalista Žak*, temelj je na kome se isprobavaju brojne definicije koje su skovali teoretičari književnosti. Obrazac „odloženog pripovedanja” (Žak otpočinje priču o svojoj ljubavi koju, nakon brojnih prekidu, skretanja, uključivanja drugih priča, završava tek na kraju knjige), konkretizovan u brojnim *emboîtements*⁷ jedne priče unutar druge (s „pričama iz skladišta”), nije diktiran samo sklonošću prema „polifonijskoj” ili „menipskoj” odnosno „rableovskoj” priči, kako ju je nazivao Bahtin: posredi je Didroova verna predstava živog sveta koja nikad nije linearna ni stilski jednoobrazna, ali koja, uprkos stalnim prekidima, još pokazuje neku logiku.

U svemu tome ne može se prenebregnuti uticaj *Tristrama Šendija* i novina koje je svojevremeno doneo taj roman na planu književne forme i stava prema svetu i stvarima koji ga čine, namećući se kao primer slobodnog i digresivnog pripovedanja, suprotstavljenog vladajućem ukusu francuske osamnaestovekovne literature. Ljubav prema engleskoj vazda je davala podstreka kontinentalnoj književnosti i njenom razvoju; Didro od te ljubavi kroji zastavu s kojom će krenuti u krstaški pohod za „istinu” izražajnosti. Kritičari su obeležili rečenice i epizode koje su iz Sternovog romana prešle u *Žaka*; a sam Didro, kako bi pokazao koliko ga malo dotiču optužbe za plagijat, najavljuje jednu od završnih scena izjavom da ju je prepisao iz *Šendija*. U stvarnosti, nekoliko stranica doslovno prepisanih ili parafraziranih ne znače mnogo; na kraju krajeva, pikarska priča o lutanju dvojice junaka koji, jašući, pripovedaju i slušaju i proživljavaju

⁷ Uklapanja, ugrađivanja (fr.). (Prim. prev.)

razne avanture prilično je udaljena od *Šendija*, satkanog od kućnih dogodovština, priča iz života jedne šire porodice i skupine meštana, s naglaskom na grotesknim detaljima porođaja i ranih nevolja jednog odojčeta. Srodnost između dva ostvarenja valja tražiti na dubljem nivou: prava tema oba ova dela jeste ulančavanje događaja, spletovi okolnosti i nerazmrsivost odnosa koji odlučuju o svakoj, pa i najsitnijoj pojedinosti u našem životu, i koji, na moderan način, naglašavaju ulogu Sudbine.

U Didroovoj poetici nije se toliko računalo na originalnost, koliko na činjenicu da knjige odgovaraju jedna na drugu, bore se i dopunjuju međusobno: kulturni kontekst u čijim okvirima pisac stvara jeste ono što njegovom učinku pridaje smisao. Stern je ostavio u nasleđe ne samo Didrou već čitavoj svetskoj književnosti (ovde pre svega imamo u vidu uticaj na pojavu romantičarske ironije) upravo spontanost u izrazu, davanje oduška raspoloženju, vratolomiju pisanja.

Ne treba pritom smetnuti s uma činjenicu da je i Didrou i Sternu glavni uzor bilo Servantesovo remek-delo; no različito je nasleđe koje su oni crpili iz njega: jedan držeći se zlatne engleske veštine oblikovanja likova u individualnoj punoći, s primesama karikature, drugi pribegavajući repertoaru pikarskih avantura iz krčme i s drumu u tradiciji onoga što se zove *roman comique*.⁸

Žak, sluga, štitonoša, dolazi prvi – već u naslovu – prethodeći gospodaru, vitezu (kome ni ime ne znamo, kao da postoji samo u odnosu spram Žaka, kao *son maître*;⁹ i kao lik ostaje manje ubedljiv). Da između dvojice vlada odnos sluga–gospodar u to nema sumnje, ali on je i iskreno drugarski; hijerarhijski odnosi još nisu dovedeni u pitanje (na Francusku revoluciju će se čekati još najmanje deset godina), ali su često ispražnjeni od značenja, tj. svedeni na formu. (Tim povodom videti sjajan uvod Mikelea Raga u *Fatalista Žak i njegov gospodar* u izdanju Einaudijeve biblioteke „Sto stranica”: celovit i precizan prikaz kako slike istorije tako i poetike i filozofije ove knjige.) Žak je taj koji donosi sve važne odluke, a kad gospodar istupi kao pravi naredbodavac, on mu može otkazati poslušnost, no samo do određene granice, nikad preko nje. Didro opisuje svet humanih odnosa, utemeljenih na saglasju individualnih osobina, koji ne ukidaju društvene uloge, ali ne dozvoljavaju ni da ih one ponište; svet viđen jasno u mimohodu i prelaznim fazama, bez elemenata utopije ili optužbi na račun mehanizama koji pokreću društvo.

(Isto se može kazati za odnose među polovima: Didro je „feminista” po svom prirodnom osećanju, ne po eksplicitno zauzetom stavu: žena je na istoj moralnoj i intelektualnoj ravni s muškarcem i ima jednaka prava na sreću i emotivno i čulno zadovoljenje. I tu je razlika u odnosu na razuzdanog i zadrto ženomrzački nastrojenog *Tristama Šendija* nepremostiva.)

Kad je reč o „fatalizmu” koji zastupa sam Žak (sve što se odvija na zemlji napisano je tamo gore), vidimo da mu on, daleko od opravdanja rezignacije i inertnosti, omogućava da iskusi i započne novo, da se ne miri s porazima, dok gospodar, koji se, kako

⁸ Humoristički roman (fr.). (Prim. prev.)

⁹ Njegov gospodar (fr.). (Prim. prev.)

izgleda, više deklariše za slobodnu i individualnu volju, često biva obeshrabren i pasivno prepušten događajima. U filozofskom pogledu, razgovori su pomalo uprošćeni, ali mestimične aluzije na ideju nužnosti kod Spinoze i Lajbnica lako su uočljive. Nasuprot Volteru, koji se u *Kandidu ili o optimizmu* obračunava s Lajbnicom, Didro u *Fatalisti Žaku i njegovom gospodaru* stoji na strani Lajbnica i Spinoze, pre svega na strani potonjeg, koji je zagovarao princip objektivne racionalnosti jedinstvenog geometrijski zatokruženog sveta. Ako je za Lajbnica ovaj svet bio jedan od tolikih mogućih, za Didroa jedini mogući jeste baš ovaj, bio on dobar ili loš (tačnije, uprkos tome što je sačinjen od mešavine dobra i zla, koja je večna), te postupanje čoveka, bio on dobar ili loš (tačnije, uprkos tome što je i on na isti način sačinjen kao svet), вреди onoliko koliko je on sam u stanju da odgovori na okolnosti u kojima se zatekao. (I to uz pomoć lukavstva, prevare, dara pretvaranja; vidi „romane u romanu” umetnute u *Žaka*: spletkе gospođe De la Pomre i oca Hadsona koji na pozornici života izvode jednu dobro osmišljenu predstavu. Veoma smo daleko od Rusoa, koji je uzdizao dobrotu i iskrenost u prirodi i čoveku koji potiče iz nje.)

Didro je naslutio da nas oslobađanje od naboja strogo determinističkih koncepcija sveta vodi do individualne slobode, kao da volja i sloboda izbora mogu biti efikasne samo onda kad načine pukotinu u čvrstoj steni nužnosti. Isti je slučaj s religijama koje su više uzdizale božju nego čovekovu volju, kao i s afirmacijom, dva veka nakon Didroa, novih, pretežno determinističkih teorija na poljima biologije, ekonomije i nauka koje proučavaju društvo i ljudsku psihu. Danas možemo reći da su one otvarale put stvarnoj slobodi baš onda kad su utemeljivale svest o nužnosti, za razliku od brojnih voluntarističkih i aktivističkih pokreta koji su doneli samo nevolje.

Ne može se, dakle, nikako reći da *Fatalista Žak* „podučava” ovo ili „pokazuje” ono. Nema čvrstog teorijskog obrasca kompatibilnog s raznovrsnošću postupaka Didroovih junaka i njihovom hirovitom prirodom. Ako konj u dva navrata usmeri Žaka i dovede ga na brdo na kome su podignuta vešala, a treći put do kuće njihovog starog vlasnika, dželata, reč je bez sumnje o prosvetiteljskoj alegoriji uperenoj protiv verovanja u znake predskazanja, ali isto tako i o nagoveštaju „crnog” romantizma, njegovih aveti koje vise po goletnim brdima (mada smo još daleko od Potockog i njegovih scenskih efekata). I kad se na kraju sve navrat-nanos odigra u jednom munjevitom sledu kratkih pustolovina, saopštenih u nekoliko rečenica, s gospodarom koji ubija čoveka u dvoboju, Žakom koji, pridruživši se Mandrenovoj razbojničkoj družini, pronalazi ponovo gospodara i uspeva da mu sačuva zamak od pljačke, shvatamo da je reč o osamnaestovekovnom postupku sažimanja koji se sudara s romantičarskim patosom iznenađenja i sudbine, kakav nalazimo kod Klajsta.

Životni slučajevi u svekolikoj jedinstvenosti i nepostojanosti ne mogu se svesti na zakonitosti i klasifikacije, iako svaki od njih otkriva sopstvenu logiku. Priča o dvojici nerazdvojnih oficira koji ne mogu živeti daleko jedan od drugog i koji isto tako s vremena na vreme osećaju potrebu da se potuku u dvoboju ispričana je kod Didroa s lakon-

skom objektivnošću koja ne preza od prikaza svih protivrečnosti koje sa sobom nosi jedna strastvena veza.

Ako je *Žak anti Kandid*, to je zato što želi da bude anti *conte philosophique*.¹⁰ Didro je ubeđen da se istina ne može obuhvatiti u jednoj formi, u jednoj basni s tehom; sklad kome prava književnost teži jeste saglasje sa životom koji je neiscrpan, ne s teorijom izrečenom apstraktnim pojmovima.

Didroovo slobodno pisanje suprotstavlja se jednako „filozofiji” i „literaturi”, ali ono što mi danas podrazumevamo pod pravim književnim pisanjem jeste upravo ovo njegovo. Nije slučajno što je *Fatalistu Žaka i njegovog gospodara* nedavno „preradio” i postavio na pozornicu u modernom ruhu jedan tako inteligentan pisac poput Milana Kundera. I što samog Kunderu *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, sa svom pokazanom veštinom kombinovanja ironije, filozofije, sentimentalnog i egzistencijalnog romana, danas preporučuje kao najdidroovskijeg među savremenim piscima.

GRAD-ROMAN U BALZAKOVOM DELU¹¹

Poistovetiti roman sa gradom: predstaviti četvrti i ulice kao likove obdarene jedinstvenim, međusobno suprotstavljenim karakteristikama; ovekovečiti ljudske prilike i situacije kao rastinje koje nesputano izbija iz pločnika ove ili one ulice, ili kao aktere sukoba koji po pravilu pokreću druge, još veće, s katastrofalnim ishodom; učiniti da u svakom deliću vremena jedini i pravi protagonista bude živi, biološki postojan grad, čudovište-Pariz: eto ideje koju Balzak u trenutku kad započinje pisanje *Feragusa* namerala da sprovede u delo.

U početku je, doduše, imao na umu nešto skroz drugačije: nadmoć zagonetnih lica koja oko sebe pletu nevidljivu mrežu tajnih društava; ili, da budemo precizniji, reč je o dve izabrane teme, dva izvora nadahnuća koja je nastojao da objedini u svom romanesknom ciklusu: fenomen tajnih društava i intrigantna moć koja se nalazi u rukama pojedinca s margine. Mitovi koji će se, više od stotinu godina, ugrađivati jednako u popularnu i visokoumetničku prozu nisu mimoišli Balzaka. Natčovek koji se sveti društvu što ga je prognalo, i koji se pretvara u neuhvatljivog demijurga, defilovaće tomovima *Ljudske komedije* u protejskim pojavama Votrena da bi, potom, nastavio život u obličjima raznih grofova od Montekrista, fantomâ iz Opere, pa i kumova, i doneo veliki uspeh svojim tvorcima kod čitalačke publike. Mračna zavera koja širi svoje pipke opsećade – katkad u svojstvu šale, katkad u svojstvu ozbiljne priče – neke od najrafiniranijih engleskih romanopisaca s kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka i doživće pravi preporod u savremenoj serijskoj proizvodnji špijunskih pustolovina prepunih nasilja.

¹⁰ Filozofska priča (fr.). (Prim. prev.)

¹¹ Calvino, Italo. (2023). „La città-romanzo in Balzac”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 157–163. Prvi put objavljeno pod naslovom: *Nota introduttiva*, u: Balzac, Honoré de. (1973). *Ferragus*. Torino: Einaudi, V–IX.

S *Feragusom* smo i dalje u jeku bajronovskog romantizma. Godine 1833, u marтовskom broju književnog nedeljnika *Revue de Paris* (Balzak je, po ugovoru, bio dužan da časopisu isporuči četrdeset stranica mesečno, a urednik je, što zbog kašnjenja rukopisa, što zbog mnoštva intervencija na njima prilikom lekture, uvek imao zamerke na pišćev rad), izlazi predgovor za *Histoire des Treize*¹² u kome autor obećava da će rasvetliti misteriju trinaestorice istrajnih odmetnika, vezanih tajnim sporazumom o međusobnoj saradnji koja ih čini nepobedivima, i najavljuje prvu epizodu: *Ferragus, chef des Dévorants*.¹³ (Termin *dévorants* ili *dévoirants* označavao je, tradicionalno, članove esnafa, ortake okupljene oko iste dužnosti i mogao bi se italijanizovati u „doveranti”, ali očito Balzak računa na lažnu etimologiju i vezu sa *dévorer*, što je daleko sugestivnije, i želi da pročitamo „divoranti”, što će reći: „proždirući”).

Predgovor je datiran 1831, ali Balzak započinje rad na projektu tek u februaru 1833, te ne stiže u roku (sedam dana po objavljivanju uvodnog teksta) da isporuči prvo poglavlje; tako će dve nedelje kasnije *Revue de Paris* objaviti prva dva poglavlja zajedno; zbog trećeg će naredna sveska kasniti s izlaskom; četvrti deo, zajedno sa zaključkom, izaći će u vanrednom aprilskom broju.

Međutim, roman koji će se pojaviti odstupa u velikoj meri od onoga što je predgovor najavljivao; autor se više ne drži starog plana; nešto drugo mu sad leži na srcu i ne daje mira dok izgara nad rukopisima umesto da ih jednostavno ispuni obećanim sadržajem; zbog nečeg drugog je posejao tekst ispravkama i dodacima i zakomplikovao posao tipografima. Zaplet doduše i dalje poštuje matricu intrigantnih sukoba od kojih „zastaje dah”: tu su tajne, neočekivana rešenja, tu je i mračan lik ariostovskog ratničkog imena Feragus koji igra središnju ulogu, no podvizi kojima duguje svoj misteriozni autoritet, kao i javnu sramotu, nisu pomenuti (prisustvujemo samo njegovoj propasti). A što se tiče trinaestorice ili, bolje, dvanaestorice ortaka, čini se kao da ih je autor zaboravio: prikazuje ih jedanput, samo izdaleka, kao prateće, ukrasne figure koje treba da uveličaju pompezno posmrtno opelo na kraju romana.

Balzaka sad nadahnjuje ideja o topografskoj poemi Pariza, usklađenoj s originalnom vizijom grada kao jezika, ideologije, uslova svake misli, reči i postupka, u kojoj ulice „impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense”,¹⁴ a celokupan naseljeni prostor izgleda poput džinovskog ljuskara, sa stanovnicima u ulozi pokretnih udova. Godinama unazad Balzak objavljuje skice gradskog života, medaljonske portrete tipskih likova: sad cilja na objedinjavanje materijala, na neku vrstu enciklopedije pariskog života u kojoj će naći mesto mini-traktat o praćenju dama na ulici, žanrovska slika prolaznika (dostojna Domijea) koji su se sklonili od kiše, tipologija luralica, satirični prikaz građevinske groznice koja trese prestonicu,

¹² *Priča o trinaestorici. (Prim. prev.)*

¹³ *Feragus, starešina esnafa.* Inače, pun naslov pod kojim je kod nas ovaj roman preveden glasi *Feragus, starešina tesarskog esnafa. (Prim. prev.)*

¹⁴ „[...] imaju ljudske osobine i svojim izgledom nam nameću određena mišljenja od kojih se ne možemo odbraniti.” Balzak, Onore de. (1975). *Tajna kneginje De Kadinjan / Feragus.* (Mirjana Vukmirović Mihailević, prev.). Beograd: BIGZ, 69. (Prim. prev.)

karakterizacija *grizete*,¹⁵ beleženje govora, tj. uvid u jezičko raslojavanje (kada se Balzakovi dijalozi oslobode balasta deklamatorskog zanosa, u stanju su da registruju afektiranje, jezičku modu, pa i tonalitet glasova; evo jedne prodavačice koja kaže da marabuovo perje daje ženskoj toaleti „quelque chose de vague, d'ossianique et de très comme il faut”¹⁶). Tipologiji eksterijerâ odgovara tipologija enterijerâ, kako luksuznih tako i oronulih (s pažljivo biranim slikarskim efektima, poput prikaza saksije sa šebojem u ćumezu udovice Griže). Opis groblja Per Lašez i administrativnih zavrzlama oko organizacije sahrana predstavlja krunu prikaza grada, tako da roman koji se otvara prikazom Pariza kao živog organizma biva zatvoren na horizontu Pariza mrtvih.

Priča o trinaestorici pretvorila se u atlas pariskog „kontinenta”. I kad nakon *Feragusa* Balzak (upornost mu nije dozvoljavala da ne privede kraju jednom započet posao) završi za narednog izdavača (s časopisom *Ruevue de Paris* već je raskinuo saradnju) druge dve epizode kako bi kompletirao triptih, pred publikom će se pojaviti jedno drugačije štivo (oba romana odudaraju od prvog, a i međusobno su različiti). Ipak, pored činjenice da su protagonisti članovi tajnog udruženja (detalj u skladu s obrascem zapleta), zajedničko im je i prisustvo digresija koje zahvataju širok društveni plan i koje obogaćuju parisku enciklopediju novim glasovima: *Vojvotkinja de Lanže* (roman strasti, s autobiografskim elementima, koji autor piše dajući sebi oduška) nudi u drugom poglavlju društvenu studiju aristokratije iz predgrađa Sen Žermen; *Devojka sa zlatnim očima* (delo koje je u istoriji francuske kulture mnogo više od romana: reč je o ostvarenju koje premošćuje jaz između Sada i današnjih autora, poput Bataja i Klosovskog) predstavlja se na samom početku kao svojevrсни antropološki muzej pariskog sveta i njegovih klasnih podela.

Ako je u *Feragusu* bogatstvo ovih digresija izraženije nego u druga dva romana iz triptiha, to ne znači da samo u tim pasažima Balzak pokazuje svoj vanredni književni talenat; sadržaji iz sfere psihologije, tj. intimnog života supružnika Demare, i te kako su angažovali pisca i potvrdili njegovo umeće. Doduše, drama s ovakvim idealnim parom nas ne dotiče toliko, jer smo vođeni čitalačkim navikama kojima boravak u visinama uzvišenog malo prija: za nas tu nema ničeg sem oblaka zaslepljujućeg sjaja i jednoličnog, statičnog predela bez kontrasnih slika; ipak, u opisu načina na koji senka uporne sumnje ne uspeva spolja da načne poverenje ljubavi, ali ga nagrizi iznutra, ne nalazimo ni trunke banalnosti. I ne smemo zaboraviti da redovi Klemensinog poslednjeg pisma mužu, koji u prvi mah podsećaju na vežbe iz konvencionalne retorike, jesu dokaz majstorstva kojim se Balzak ponosio i kojim se tako lako i sigurno služio u prepisci s madam Hanskom.

Kad je pak reč o psihološkoj drami prekomerne očinske ljubavi, ona ostaje neubeđljiva, čak i kao skica za Čiča Gorija (ovde je očev egoizam istaknutiji, kao i ćerkina žr-

¹⁵ Mlada, siromašna švalja; prijateljica pariskih studenata. (fr.). (Prim. prev.)

¹⁶ „[...] nešto maglovito, osijansko, i – veoma otmeno.” Balzak, Onore de. (1975). *Tajna kneginje De Kadinjan / Feragus*. (Mirjana Vukmirović Mihailović, prev.). Beograd: BIGZ, 76. (Prim. prev.)

tva, koja je potpuna). Motiv oca povratnika iz zatvora mnogo bolje je obradio Dickens u svom remek-delu *Velika očekivanja*.

Konstatacija o naglašavanju psihologije kao izbora koji doprinosi pomeranju avanturističkog zapleta u drugi plan ne znači negiranje njegovog značaja u oblikovanju čitaočevog doživljaja: *suspense*¹⁷ još uvek funkcioniše, iako se emotivno središte priče pomera, u nekoliko navrata, od jednog do drugog lika; dramatičnost događaja nameće često brz tempo iako pojedini delovi zapleta hramlju zbog nelogičnosti i nepažnje u povezivanju. Setimo se, na primer, dolaska madam Žil u ozloglašenu ulicu, što je jedna je od prvih zagonetki koju junak, našavši se u položaju detektiva, nastoji da reši. Problem koji se ovde javlja krije se upravo u rešenju koje, zbog svoje jednostavnosti i brzog ispostavljanja, deluje razočaravajuće.

Svu snagu roman zato crpi i dobija iz svoje mitologije velegrada. Velegrada u kom se svaki lik, kao na Engrovim portretima, pojavljuje kao vlasnik sopstvenog lica. Era bezlične mase još nije započela; samo je pitanje vremena, raspona od dvadeset godina koje razdvaja Balzaka i apoteozu velegrada u romanu od Bodlera i apoteoze velegrada u poeziji. Da bismo objasnili ovaj prelaz, poslužićemo se navodima dvojice čitalaca iz narednog veka koji su, svaki na svoj način, bili zainteresovani za pomenutu temu:

Balzak je u velegradu otkrio izvor tajanstva i zato je u tom piscu uvek budna radoznalost. Radoznalost je njegova Muza. Balzak nikad nije ni komičan, ni tragičan, on je radoznao. Taj pisac ulazi u zaplet kao da je naslutio tajnu, pa obećava da će je otkriti i pred vama će, deo po deo, rasklopiti celu mašinu, i to pobedonosno, s oporim i velikim zadovoljstvom. Treba videti na koji način on pristupa svojim novim likovima: zagleda ih sa svih strana kao retke dragocenosti, opisuje ih, vaja, određuje, tumači, nastoji da obelodani sve njihove osobenosti, koje, pod njegovim uticajem, iz njih počinju da zrače i obećava nam čuda. Njegovi sudovi, primedbe, tirade, izreke nisu psihološke istine, već sumnje i lukavstva istražnog sudijske, udarci pesnicom po toj tajni koja se, zaboga, mora otkriti. Zato je Balzak, kad traga za tom tajnom i kad lov na nju dobija mirniji tok, kad – na početku knjige ili na sredini, nikad na kraju, jer je tad, pošto je tajna otkrivena, već sve rešeno – raspravlja o svom spletu tajni s oduševljenjem jednog sociologa, psihologa i liričara, upravo čudesan i divan. Treba obratiti pažnju na početak Feragusa ili na početak drugog dela romana Sjaj i beda kurtizana. On je veličanstven. To je Bodler na pomolu, Bodler koji se obznanjuje.

Autor ovih redova je mladi Čezare Paveze, a datum pod kojim stoje zavedeni u njegovom dnevniku jeste 13. oktobar 1936.¹⁸

Otpribliže istih godina Valter Benjamin u svom eseju o Bodleru ispisuje redove u kojima bi ime Viktora Igoa bilo dovoljno zameniti Balzakovim (još zvučnijim) da bi se razradila i zaokružila prethodno navedena misao:

¹⁷ Napetost, uzбудljivost (engl.). (Prim. prev.)

¹⁸ Navedeni citat dat je po uzoru na prevod Jugane Stojanović, v. Paveze, Čezare. (1978). *Umetnost življenja*. Beograd: Nolit, 68. (Prim. prev.)

Uzalud ćemo tražiti u Cveću zla, kao i u Pariskom splinu, pandan onim gradskim slikama u kojima je Viktor Igo bio majstor. Bodler ne prikazuje ni stanovništvo ni grad. Ovo odricanje mu je omogućilo da jedno dočarava u vidu drugog. Njegova gomila je uvek velegradska gomila; njegov Pariz je uvek prenaseljen. [...] U Pariskim slikama skoro svuda se može otkriti skriveno prisustvo mase. Kad Bodler uzima za temu svanuće, onda u pustim ulicama ima nečeg od „ćutanja gomile“, koje Igo nalazi u noćnom Parizu. [...] Masa je bila lelujav veo; kroz njega je Bodler video Pariz.¹⁹

LAV TOLSTOJ, „DVA HUSARA“²⁰

Razumeti kako Tolstoj gradi svoju priču nije lako. Ono što toliki pripovedači otvoreno pokazuju – simetričnu kompoziciju, noseće strukture, protivtežu, obrtne spojeve – kod njega ostaje skriveno. Ali skriveno nije isto što i nepostojeće: utisak da Tolstoj na pisanu stranicu doslovno prenosi „život“ (to tajanstveno biće u koje moramo da proniknemo i koje moramo da objasnimo čim se odvojimo od knjige) nije ništa drugo do rezultat umeća ili trika koji je, u poređenju s ostalima, složeniji i pažljivije pripremljen.

Među tekstovima u kojima se Tolstojeva „konstrukcija“ najbolje vidi izdvaja se priča „Dva husara“, i pošto je reč o jednoj od njegovih najreprezentativnijih i ujedno najlepših pripovedaka (u pitanju je delo ranog i „direktnijeg“ Tolstoja), analizirajući njen sklop, možemo saznati nešto o piščevom načinu rada.

Napisana i objavljena 1856, priča „Dva husara“ pokazuje se kao podsećanje na jednu već davnu epohu, na početak devetnaestog veka, s temom vitalnosti u središtu pažnje, vitalnosti nezadržive i nespутane, viđene kao nešto odveć daleko, izgubljeno, mitsko. Hoteli u kojima odsedaju oficiri u prolazu koji čekaju da im promene konje za saronice i koji gube sav novac na kartama, balovi koje organizuje provincijsko plemstvo, noćne terevenke s Ciganima: viša klasa je, dakle, u pitanju, to je stalež u kome Tolstoj predstavlja i do mita uzdiže ovu silovitu životnu energiju i prikazuje je kao neku vrstu prirodnog (izgubljenog) temelja ruskog vojnog feudalizma.

Cela pripovetka se vrti oko junaka za koga je vitalnost sama po sebi dovoljna za uspeh, naklonost i nadmoć, te u njoj, kao i u nehaju koji pokazuje prema zakonima i sopstvenim prestupima, pronalazi svoj moral i svoju harmoniju. U liku grofa Turbina, husarskog zapovednika, velikog kartaroša, ispičuture, ženskaroša i dueliste, koncentrisana je sva vitalna snaga koja je rasuta po svetlu. Njegova herojska moć, nalik na snagu koja krasi mitske junake, ogleda se u pozitivnom usmerenju iste one sile koja se u društvu ispoljava na destruktivan način: u ovom svetlu pijanica, razmetljivaca, grebatora, libertina, ljudi koji varaju na kartama, rasipnika koji troše državni novac, posto-

¹⁹ Navedeni citat dat je po uzoru na prevod Milana Tabakovića, v. Benjamin, Walter. (1974). „O nekim motivima kod Baudelairea“. *Eseji*. Beograd: Nolit, 190–191. (Prim. prev.)

²⁰ Calvino, Italo. (2023). „Lev Tolstoj, *Due ussari*“. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 174–177. Prvi put objavljeno u: *la Repubblica*, 24. 12. 1982. Prvi put objavljeno pod naslovom „Nota introduttiva“, u: Tolstoj, Lev. (1973). *Due ussari*. Torino: Einaudi, V–VIII.

ji ipak nešto od topline i uzajamne trpeljivosti što pretvara sve sukobe u igru i slavlje. Surovost varvarskih hordi prekrivena je, jedva, maskom plemićke uljudnosti; za Tolstoja koji piše „Dva husara” varvarstvo je bliska prošlost, jučerašnjica aristokratske Rusije, i u tom varvarstvu počiva njena istina i njeno zdravlje. Setimo se samo strepnje s kojom domaćica posmatra grofov ulazak na lokalni plemićki bal.

Turbin, međutim, spaja u sebi nasilje i lakoću; Tolstoj ga navodi da svaki put učini ono što ne bi smelo da se učini, ali ga isto tako obdaruje vrlinom zadivljujuće ispravnosti. Turbin je kadar da natera jednog snoba da mu pozajmi novac, pritom ga još i vređa i ponižava i ne pada mu na pamet da vrati pozajmicu; kadar je da za tren oka zavede mladu udovicu (u pitanju je zajmodavčeva sestra), sakrivši se najpre u njenu kočiju i hodajući potom, lakomisleno naočigled svih, u bundi pokojnog joj muža; sposoban je, međutim, i za neproračunate kavaljerske gestove, kao onda kad se u odlasku zaustavio i vratio svojim saonicama samo da poljubi udovicu za laku noć. Turbin je kadar da svakom kaže u lice ono što zaslužuje; varalicu na kartama naziva varalicom i još ga silom lišava nepravedno dobijenog novca kako bi nadoknadio štetu naivku koji je bio naseo na prevaru, a od sume koja je pretekla časti Ciganke.

Ali ovo je samo polovina priče, prvih osam glava od ukupno šesnaest. U devetoj glavi preskočeno je dvadeset godina; nalazimo se u 1848, Turbin je poodavno poginuo u dvoboju, a njegov sin je po svoj prilici postao, kao i otac, husarski zapovednik. I on stiže u K., s vojskom koja maršira ka frontu, i sreće neka od lica iz prve priče: praznoglavog učitelja jahanja, nekadašnju mladu udovicu, sad uglednu i vremešnu gospođu pomirenu sa sudbinom; tu je i mlada ćerka, što simetriju, odnos između stare i nove generacije, čini potpunom. Drugi deo priče – lako se dâ primetiti – ponavlja kao u ogledalu prvi, ali ga u potpunosti izokreće: zimi snega, saonica i votke odgovara blago proleće vrtova na mesečini, burnom početku devetnaestog veka, divljini orgija u karavan-sarajima na prolaznim stanicama odgovara sredina devetnaestog veka, vreme u znaku štrikanja i monotonije mirnog porodičnog života. (Za Tolstoja je ovo savremenost: nama je danas teško da se stavimo na njegovo mesto.)

Novi Turbin deo je jednog civilizovanijeg sveta i stidi se slike oca pustolova koja je ušla u legendu. Ako je otac tukao i kinjio slugu, ali u isto vreme održavao s njim odnos poverenja i uzajamnog poštovanja, sin svome poslušniku sve vreme zanoveta i kukumavči; ume, kao i otac, da bude nasilan, ali je, za razliku od njega, samo iritantan i mlitav. I ovde se igra partija karata, i to u krugu porodice u nekoliko rubalja, a mladi, sitno proračunati Turbin ne može da se uzdrži a da ne opelješi domaćicu koja ga je ugoštila, dok joj za to vreme krišom dodiruje ćerku ispod stola. Koliko je otac bio silan i darežljiv, toliko je on kukavan ili, da budemo precizniji, trapav i površan. Flertovanje s ćerkom samo je epilog nesporazuma; noćno udvaranje svelo se na nespretnan pokušaj, na blamažu; ni od dvoboja koji je trebalo da se odigra neće biti ništa zbog inertnosti, tj. neminovnosti povratka u kolotečinu.

U ovoj priči iz vojničkog života, delu najvećeg pisca rata *en plein air*,²¹ reklo bi se da upravo rat najviše nedostaje. Međutim, ovo jeste ratna priča: dve generacije (vojničko-aristokratske) Turbina obeležilo je učešće u velikim sukobima: prva je porazila Napoleona, druga je ugušila revoluciju u Poljskoj i Mađarskoj. Tolstojev izbor stihova za epigraf priče nagoveštava neku vrstu polemike s Istorijom (s velikim „i”), koja se bavi isključivo bitkama i ratnim manevrima, a ne suštinom ljudskog postojanja. To je ona ista polemika koju će autor razraditi desetak godina kasnije u *Ratu i miru*: premda se ona u „Husarima” ne odvajava od slika iz oficirskog života, njena razrada nesumnjivo će usmeriti Tolstoja ka kontrapoziciji, tj. ideji da velikim vojskovođama suprotstavi narodnu masu običnih vojnika i da upravo njih predstavi kao prave protagoniste istorije.

Dakle, nije reč toliko o veličanju Rusije cara Aleksandra Prvog nasuprot onoj iz vremena Nikolaja Prvog, iako prvopomenuta očigledno Tolstoju više leži na srcu, koliko o potrazi za votkom istorije (setimo se epigrafa), za gorivom koje pokreće čoveka. Uvertira u drugi deo (deveta glava), koja je pandan nostalgичnim, gotovo tipskim evokacijama s početka pripovetke, nije pisana u stilu nekakvog opšteg žala za prošlošću, nego u duhu jedne složene filozofije istorije u kojoj se svode računi s napretkom i naznačava ono što je za taj isti napredak plaćeno: „[...] nestalo je mnogo čega starog, i lepog i rđavog, mnogo je mladog i lepog naraslo, a još više nedoraslog, nakaznog i mladog pojavilo se na božjem svetu.”²²

Punoća života koju su toliko hvalili Tolstojevi komentatori jeste, kako u ovoj priči tako i u ostatku piščevog opusa, konstatacija jednog odsustva. Kao u apstraktnoj književnosti, ono što je bitno kod Tolstoja jeste ono što se ne vidi, ono što nije izrečeno, ono čega nema a moglo bi da postoji.

PAVEZE I LJUDSKE ŽRTVE²³

Svaki Pavezeov roman vrti se oko jedne skrivene teme, oko nečeg neizrečenog, oko nečeg istinskog što autor namerava da iskaže i što se inače iskazuje samo prećutno. Okruženje je pak u celosti satkano od vidljivih znakova, od izgovorenih reči; svaki od tih znakova, pritom, ima skriveno naličje (višeznačno i nesaopštivo), važnije od onog što se jasno očituje u tekstu. Pravo značenje na taj način ostaje relativno, određuje ga veza s predmetom koji nije izrečen.

Mesec i kresovi, u poređenju s ostalim Pavezeovim romanima, premrežen je najgušćim tkanjem simboličnih predstava, autobiografskih motiva i sentencioznih iska-

²¹ Napolju, na otvorenom (fr.). (Prim. prev.)

²² Navedeno prema: Tolstoj, Lav Nikolajevič. (1968). „Dva husara”. *Sevastopolske i druge pripovetke*. (Stanka Glišić, Petar Dragović, Milica Cancaračević, prev.). Beograd: Prosveta – Rad, 323. (Prim. prev.)

²³ Calvino, Italo. (2023). „Pavese e i sacrifici umani”. *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 297–301. Pisano 1965. na poziv nedeljnika *L'Express* povodom izlaska francuskog prevoda *Meseca i kresova*, ali zbog dužine članka nije i objavljeno u navedenom listu. Biće štampano tek naredne godine u *Revue des etudes italiennes* (nova serija, XII tom), br. 2, april–jun 1966, a potom u časopisu *Avanti!* 12. juna 1966.

za. Čak i previše: kao da se od pavezeovskog pripovedanja, u biti sažetog i diskretnog, brzim razmicanjem okvira došlo do onog jezičkog i predstavljačkog obilja koje omogućava priči da se pretvori u roman. No Pavezeova istinska ambicija išla je dalje. Sve što je izrečeno usmereno je u istom pravcu, stiže se u jednoj tački: slike i analogije gravitiraju oko jedne opsesivne teme. Reč je o ljudskim žrtvama.

Nije se radilo o trenutnom zanimanju. Povezati etnologiju i grčko-rimsku mitologiju s egzistencijalističkom autobiografijom i sopstvenom pripovedačkom poetikom od presudnog je značaja za piščevo stvaralaštvo u celini. Pavezeova prijemчивost za radove etnologa plod je mladalačkog čitalačkog iskustva, pre svega susreta s Frejzerovom *Zlatnom granom*, delom koje je, već ranije, formiralo Frojda, Lorensa i Eliota. *Zlatna grana* je neka vrsta puta oko sveta obeleženog potragom za poreklom obrednog paljenja vatre i žrtvovanja ljudi. To su teme kojima će se autor vratiti u mitološkim reminiscencijama u *Razgovorima s Leukom*, čije stranice, ispunjene pričama o agrarnim obredima i pogrebnim ritualima, pripremaju *Mesec i kresove*. S ovim romanom Pavezeova istraživanja se završavaju: pisano između septembra i novembra 1949, delo je objavljeno 1950, četiri meseca pre nego što je autor sebi oduzeo život i nedugo nakon pisma u kome je podsetio na astečke rituale žrtvovanja ljudi.

U *Mesecu i kresovima* junak pripovedač se vraća u rodno, vinsko podneblje pošto je okušao sreću i zaradio novac u Americi; ono što traži u zavičaju nisu samo slike prošlosti, nije samo suživot s okolinom niti naknada za bedu koja je obeležila njegovu mladost; traga za onim što jednu zemlju čini zemljom, za tajnom koja drži na okupu različita mesta, imena i generacije. Nije slučajno što pripovedač ostaje neimenovan: on je siroče iz prihvatilišta, odgajili su ga i držali kao najjeftiniju radnu snagu siromašni ratari; osamostalio se pošto se odselio u Sjedinjene Države, zemlju sadašnjosti bez korena, u kojoj se živi u prolazu, bez obaveze polaganja računa o prošlosti i poreklu. Sada, vrativši se u statični svet zavičaja, pokušava da pronikne u tajnu sliku koje sačinjavaju njegov unutrašnji svet i njega samog određuju kao pojedinca.

Pavezeov mračni fatalizam koji prožima sliku društvenog ambijenta u romanu dobija ideološki predznak tek kao ishodište, krajnja tačka. Brdoviti predeli njegovog Donjeg Pijemonta (rođen je, da podsetimo, u Langi) poznati su ne samo po vinu i tartufima nego i po malodušnosti koja poput endemske pojave gospodari ovom regijom i napada seoske porodice. Ne prođe, reklo bi se, nijedna sedmica a da torinska dnevna štampa ne prenese vest o seljaku koji se obesio ili bacio u bunar ili zapalio (kao u epizodi koja zauzima središnje mesto u romanu) i za sobom povukao u smrt porodicu i stoku s poseda.

Naravno, Paveze ne traži samo u etnologiji ključ za objašnjenje tog autodestruktivnog raspoloženja: prikaz malih, zaostalih gazdinstava u dolini kojima upravljaju sitni posednici ovde je obogaćen slikom različitih klasa koja stremi punoći naturalističkog romana (one vrste književnosti koju je Paveze osećao do te mere kao nešto suprotno svom programu da je verovao kako je sposoban da je zaobiđe i da nakon toga zagošpodari njenim terenom). Mladost siročeta obeležena je položajem *seoskog sluga*, da

upotrebimo izraz čije značenje poznaje mali broj Italijana, izuzev – nadamo se ne zadugo – stanovnika pojedinih siromašnih krajeva u Pijemontu; reč je o šegrtu koji živi i radi u porodici sitnoposjednika ili napoličara (stepen niže u odnosu na nadničara), od kojih dobija samo hranu i smeštaj u ambaru ili štali i uz to minimalnu sezonsku odnosno godišnju naknadu.²⁴

Ali Pavezeovo poistovećivanje s bitno drugačijim iskustvom od sopstvenog samo je jedna od mnogobrojnih metafora lirske teme koja obeležava njegov roman, a to je osećanje isključenosti. Najlepša poglavlja u knjizi govore o dva dana vašara: prvi proživljava neutešni mladić koji mora da ostane kod kuće jer nema cipele, drugi pak momak koji treba da vozi kočije s gazdinim ćerkama. Društveno poniženje, koje nosi sa sobom zahtev za naknadom u budućnosti, i tegoba postojanja, koja se na vašaru obznajuje, ali od koje se junak u isto vreme oslobađa, daju zamah ovim stranicama i formiraju neku vrstu sazajnog temelja priče koji omogućava autoru da se usredsredi na nova istraživanja.

Poriv za spoznajom naterao je glavnog junaka da se vrati u selo; u tom pogledu, mogu se izdvojiti najmanje tri plana njegove potrage: plan sećanja, plan istorije i etnološki plan. Paveze se odlučuje da drugi i treći plan (istorijsko-politički i etnološki) objedini u liku koji igra ulogu Vergilija, tj. vodiča onome ko pripoveda priču. Stolar Nuto, klarinetista iz seoskog orkestra, lokalni je marksista, onaj koji poznaje svetske nepravde i zna da se svet može promeniti, ali u isti mah i onaj koji nastavlja da veruje u uslovljenost poljskih radova mesečevim fazama i ivanjskim kresovima koji „bude zemlju”. Revolucionarna istorija i mitsko-obredna antiistorija imaju u ovoj knjizi isto lice, govore istim glasom. To je glas koji samo procedi pokoju reč. Teško bi se mogla zamisliti zatvorenija, ćutljivija i neodređenim odgovorima sklonija osoba od Nuta. Nalazimo se na suprotnom polu od jasno proklamovanih ideja; roman je satkan od pokušaja glavnog junaka da Nutu izvuče nekoliko reči iz usta. No to je samo način na koji Paveze zaista govori.

Aluzije na politiku kod Pavezea obeležene su tonom koji je nagao i *tranchant*²⁵ i praćene su sleganjem ramena, kao da je sve jasno i nema potrebe dalje trošiti reči. Ništa tu međutim nije jasno. Kopča koja spaja autorov „komunizam” i obnovu preistorijske i vanvremenske prošlosti čoveka ne vodi nikakvom razjašnjenju. Paveze je vešto baratao sadržajima koje je reakcionarna kultura uporno iznosila na rđav glas: znao je da postoji jedna stvar s kojom nema šale. To je vatra.

Čovek koji se nakon rata vratio u selo istražuje sličnosti, beleži slike i prati nevidljivu nit koja ih spaja. Tragovi istorije (leševi partizana i fašista koje reka, povremeno, nastavlja da izbacuje na obalu) i tragovi rituala (letnje vatre od suvaraka na vrhovima brda) izgubili su smisao u maglovitom sećanju savremenika.

²⁴ Izraz *servitore di campagna*, koji smo preveli kao „seoski sluga”, Kalvino je u tekstu posebno istakao kurzivom. (Prim. prev.)

²⁵ Oštar (fr.). (Prim. prev.)

Šta se krije iza smrti lepe i lakomislene Santine? Da li je ova gazdinska ćerka zaista špijunirala za fašiste ili je bila u dosluhu s partizanima? Niko to ne može utvrditi: nagon slepog prepuštanja stihiji rata jednostavno ju je povukao na dno. I nema smisla tragati za njenim grobom: partizani su je nakon streljanja umotali u lozovo granje i zapalili je. „U podne se već sva pretvorila u pepeo. Lane se još video trag [...] i ličio je na trag koji za sobom ostavljaju kresovi.”²⁶

(S italijanskog preveo Aleksandar Kostić)

²⁶ Navedeno prema: Paveze, Čezare. (1968). *Lepo leto; Mesec i kresovi*. (Jugana Stojanović, prev.). Beograd: Rad, 232. (Prim. prev.)